

PRÉSENTATION

Este número de *Passages de Paris*, organizado pelos professores Elizabeth Dias Martins e Roberto Pontes, faz-se em homenagem a Pedro Lyra, professor, ensaísta, crítico e sobretudo poeta, um dos fundadores de nossa revista.

Professor da Universidade Federal do Ceará, aluno de pós-graduação e posteriormente professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, professor em diferentes universidades europeias, Pedro Lyra nos fez beneficiar – a todos os que com ele convivemos, alunos, colegas, amigos – de seu dinamismo, de sua erudição, de sua intimidade com o meio editorial, de sua capacidade de trabalho, de seu respeito à amizade e de seu amor pela poesia.

Seu desaparecimento precoce e súbito nos provoca a estranheza que deixam todas as mortes de contemporâneos, e a percepção aguda de nossa comum transitoriedade.

Poeta, que as musas o acolham. E que Dionísio o receba, não com vinho mas com uma latinha de cerveja (feita talvez de ambrosia). Ficamos com sua obra.

Eliana Bueno-Ribeiro



Pedro Lyra com Eliana Bueno-Ribeiro e Rodolpho Bastos

ENTREVISTA COM PEDRO LYRA

Entrevista concedida a
Eleonora Campos Teixeira,
Ingrid Ribeiro e
Clesiane Bindaco Benevenuti¹
Revista e editada para publicação por Roberto Pontes²
e Elizabeth Dias Martins³

[...]

*"Os ausentes por qualquer acaso
jamais fogem ao nosso convívio
ainda que a distância seja tanta.*

*Dos ausentes fica sempre um sorriso
como as pinturas recheias
de surpresa, reencontro e irreal."*

(Roberto Pontes, *Verbo Encarnado*)

A primeira parte desta entrevista refere-se a vídeos gravados por Eleonora Campos Teixeira, Ingrid Ribeiro e Clesiane Bindaco Benevenuti, durante algumas aulas de Doutorado ministradas por Pedro Lyra na UENF. Algumas gravações foram feitas também nos intervalos das aulas em conversas informais. Todas no ano de 2015.

¹ Eleonora Campos Teixeira, Ingrid Ribeiro da Gama Rangel e Clesiane Bindaco Benevenuti são Mestres e doutorandas em Cognição e Linguagem. Foram orientandas de doutorado de Pedro Lyra na Universidade Estadual do Norte Fluminense – UENF. São organizadoras do livro *A construção do poema: crítica genética de 8 sonetos de Pedro Lyra* (2017), editado pela Brasil Multicultural, editora de Campos de Goytacazes – RJ.

² Roberto Pontes é poeta, crítico, ensaísta, tradutor. Componente do Grupo SIN de Literatura, que representa no Ceará a Geração 60 da Literatura Brasileira. Foi companheiro de poesia de Pedro Lyra durante 52 anos. É Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Tem dez livros de poemas publicados e dois de ensaio. É detentor do Prêmio Nacional PEN Clube do Brasil 2014, concedido ao livro *O Jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*

³ Elizabeth Dias Martins é Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Pós-Doutorado em Literatura Portuguesa na UERJ/Universidade de Coimbra. Professora do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará. Autora dos livros *Rastros de Érato e Clio* e *Do fragmento à unidade: a lição de gnose almadiana*.

As perguntas e respostas de número 6, 7, 8 e 9, cujo assunto é a rasura de sonetos (crítica genética) foram trocadas por “e-mail” em 2012. Na oportunidade, Eleonora Campos Teixeira estava escrevendo sua dissertação de mestrado. Esse material também irá compor a tese de doutorado da referida entrevistadora.

A segunda parte da entrevista foi realizada por Ingrid Ribeiro da Gama Rangel e Eleonora Campos Teixeira no dia 1º de outubro de 2015.

Na ocasião, o objetivo era publicar em uma revista, mas os editores informaram já ter uma entrevista para o número sobre a literatura na internet.

As respostas de Pedro Lyra aqui dadas estão sendo analisadas na tese de doutoramento da entrevistadora Ingrid Ribeiro da Gama Rangel, que trata da autopublicação de poemas no “facebook”.

Não há áudio ou vídeo da entrevista. Ingrid Ribeiro e Eleonora Campos formularam perguntas e as enviaram por e-mail a Pedro Lyra. O que se tem a seguir são os e-mails de resposta do próprio professor e poeta.

As entrevistadoras acharam por bem anteceder a sequência de perguntas e respostas de uma breve nota biográfica do autor entrevistado.

As perguntas e respostas foram transcritas pelas entrevistadoras; revistas e editadas para publicação por Roberto Pontes e Elizabeth Dias Martins.

BREVE BIOGRAFIA

PEDRO LYRA nasceu em Fortaleza-CE, a 28.1.1945. Poeta, crítico e ensaísta, tem 25 livros nessas 3 áreas, com algumas reedições, traduções e prêmios.

Fez Pós-Doutorado em Tradução Poética na Sorbonne, onde foi “Chercheur Invité” por 2 anos (2004-2005), ministrando Seminário sobre o tema através de sua versão de *Les Nuits*, de Alfred de Musset, publicada em edição bilíngue em 2 números da Revista da Academia Brasileira de Letras, em 2004 e 2005. Lecionou nas seguintes Universidades brasileiras: Universidade Federal da Paraíba – UFPB (1970-1073), Universidade de Fortaleza – UNIFOR (1973-1975), Universidade Federal do Ceará – UFC (1973-1981), Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (1981-1997) e foi Titular de Poética da Universidade Estadual do Norte Fluminense-UENF, em Campos/Rio de Janeiro (2001-2017). Também foi Professor Visitante do Instituto Camões – IC, Portugal (1987), do Instituto Alemão de Intercâmbio Acadêmico – DAAD, Alemanha (1987).

Foi colaborador do Jornal do Brasil por mais de 10 anos, sócio titular do PEN Clube do Brasil, ex-editor e membro da Comissão Editorial da revista *Tempo Brasileiro* e colaborador da revista *Colóquio/Letras* e do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de Lisboa.

Tem poemas e ensaios publicados em países da América Latina e da Europa e está presente em diversas antologias poéticas, no país e no exterior. Em 2000, foi publicada na França, pela Editora l’Harmattan de Paris, *Vision de l’Être – Anthologie poétique*,

versão reduzida e bilíngue de sua antologia poética *Visão do Ser* (Rio, Topbooks, 1998) com organização, prefácio e tradução de Catherine Dumas, e apresentação de Anne-Marie Quint, professoras de Civilização Lusófona da Sorbonne.

O poeta mereceu, até o momento, três livros sobre sua poesia. Dois publicados pela Editora da Universidade Federal do Ceará: *Uma palavra marcada – Emoção e consciência na poética de Pedro Lyra* (1999), dissertação de Mestrado da professora Hermínia Lima; e *Uma poesia dialógica – Nove resenhas da obra de Pedro Lyra* (2003), do poeta e crítico Fernando Py; o terceiro foi organizado por Clesiane Bindaco Benevenuti, Eleonora Campos e Ingrid Ribeiro, intitulado *A construção do poema: crítica genética de 8 sonetos de Pedro Lyra* (2017), e editado pela Brasil Multicultural, editora de Campos de Goytacazes – RJ.

Poemas seus, dos livros *Decisão, Desafio, Contágio, Argumento, Poderio, Protesto e Situações*, circulam em muitos sites da Internet.

Pedro Lyra faleceu em Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro, a 23.11.2017.

PARTE 1.

1. Como se deu o início da sua escrita?

PL – Falando em escrever, comecei com a poesia e é claro, como todo poeta, com a primeira namorada. Não me lembro do nome do poema e não guardei, morro de pena até hoje porque sei de cor praticamente todos os meus poemas e o primeiro não. Devia ter uns 8 anos, Nancy era o nome dela. Todo namoro se resumiu em assistir um filme: **A Vida de Santa Maria Goretti**, no telão da igreja na praça central da cidade. A gente assistiu de mãos dadas, eu com 8 anos e ela com 8 ou 7. Estudávamos na mesma escola e a consequência desse encontro é que a menina nunca mais pôde sair de casa à noite. Alguém ao lado viu e contou ao pai que a filha estava de mãos dadas com um menino no pátio da igreja. Depois disso ela me enviou um bilhete que me lembro claramente do final. Ela dizia: "**Andaram falando, mas maiores são as forças do nosso amor**". Uma menina de 8 anos escrever isso... (risos)

2. E sua relação com a religião?

PL – Quando criança a gente usava a caixa do cigarro como moeda de troca nas brincadeiras, e pedi aos meus irmãos mais velhos, que viajavam sempre, que trouxessem as marcas de cigarro internacionais que eram as mais valiosas. Eu colocava dentro de uma caixinha as embalagens do cigarro e um dia eu perdi. A minha mãe falou: "**Reza, pede a Deus que um dia você vai encontrar**". Comecei a rezar e a pedir e nada da caixinha aparecer. Um dia ela sugeriu que eu comungasse durante 9 sextas-feiras e no final eu receberia a graça. Fiz isso durante as 9 sextas-feiras e a caixinha não apareceu. Contei o ocorrido à minha professora e ela respondeu que quando a gente pede uma graça e não acontece é porque não tínhamos merecimento. Fiquei irritado com a resposta dela, decepcionado. O que eu havia feito de errado para não merecer? O que uma criança poderia fazer de errado para não merecer? E aí passei a questionar Deus

desde a minha infância, foi a partir daí o meu questionamento com a existência de Deus, a minha dúvida.

3. Na sua visão, quais os maiores escritores universais?

PL – Eu publiquei no jornal **Rascunho**, de Curitiba, um ensaio sobre os desníveis dos poetas, e os classifiquei em cinco níveis:

O primeiro, o genial - que está acima, além da história; O segundo, o talentoso - só inferior ao genial; Em terceiro - o mediano; Em quarto, o dedicado - que só é superior ao medíocre; Em quinto, o medíocre - que está fora da história. Bom, o ensaio gerou uma polêmica porque eu só reconheci 13 poetas de primeiro nível ao longo de 30 anos de poesia. O pessoal mandou carta para o jornal e eu respondi. Agora estamos aqui em uma aula e as minhas alunas Eleonora Campos e Ingrid Ribeiro pediram para que eu falasse quais são, na minha opinião, esses 13 maiores nomes da poesia universal. Vou relacionar em ordem histórica para que não fique nenhum acima do outro. Mas existe um acima de todos, que as minhas alunas mais antigas, Eleonora e Ingrid, já identificaram, que é Camões.

1° Homero - século X antes de Cristo.

2° Virgílio - século I em Roma.

Vejam aí que se passaram mil anos para surgir um novo poeta genial.

3° Dante – século XIII. Aí se passaram mil e duzentos anos para surgir o terceiro.

4° Camões – Portugal.

5° Ariosto – Itália.

6° Tasso – Itália.

Foi a explosão do Renascimento.

7° Shakespeare – Inglaterra, logo depois do Renascimento.

8° Milton – Também na Inglaterra, século XVII.

9° Goethe – Final do Classicismo, na Alemanha.

10° Byron - Na modernidade que era o Romantismo. Morto com 36 anos, o mais jovem de todos até agora.

11° Vitor Hugo – Na França, Romantismo.

12° Maiakovski – Rússia, morto com 37 anos, a mesma idade que o pai.

13° Fernando Pessoa.

Detalhe de toda essa plêiade: A Itália tem 4 (Virgílio, Dante, Tasso e Ariosto). A Inglaterra tem 3 (Shakespeare, Milton e Byron). Portugal tem dois (Camões e Pessoa). Temos um na Grécia (Homero), um na Rússia (Maiakovski) e um na Alemanha (Goethe). E o Brasil? O Brasil não tem poeta no nível desses aí. Tem talentos. Mas desgraçadamente nossos grandes talentos, nossos gênios da poesia morreram todos muito jovens e não realizaram a obra que poderiam ter realizado se tivessem vivido os 82 anos que viveu um Victor Hugo.

Eu relaciono seis poetas brasileiros que poderiam ter chegado nesse nível.

1° Castro Alves – Morto com 24 anos.

2° Cruz e Souza – Escapou de ser escravo e morto com 26 anos.

3° Raul de Leoni – O poeta mais elegante e profundo do Brasil; morto com 30 anos.

4° Augusto dos Anjos – O mais original poeta brasileiro, também morto com 30 anos.

5° Moacir de Almeida – Poeta muito pouco conhecido, deixou apenas um livro, uma obra prima. Morreu aos 24 anos.

6º Álvares de Azevedo – Talvez a mais forte personalidade poética do nosso romantismo brasileiro; morreu com 20 anos. Aos 20 anos ele deixou uma vasta obra. Hoje, quando nós pegamos as redações do Enem e vemos a escrita de estudantes com 20 anos, percebemos a que nível a cultura do nosso país foi rebaixada.

4. Poeta, fale um pouco sobre as cidades em que você viveu.

PL – Quem é migrante fica com várias cidades na sua biografia. A minha primeira cidade é Fortaleza. A segunda Crateús, uma cidade no sertão do Ceará onde eu passei a infância e o começo da adolescência de 5 a 15 anos, dez anos no sertão do Ceará. A terceira é o Rio, onde passei minha maturidade. A quarta é Campos dos Goytacazes, onde vim a trabalho numa chamada de contrato que seria de 2 anos, mas eu disse que melhor seria 1 ano porque podia eu não gostar ou o pessoal não me aceitar. Então me disseram para ir lá resolver. Vim para passar 1 ano, estou há 15. Isso diz muita coisa... Há duas cidades no exterior, Lisboa e Paris, onde vivi muitos momentos importantes da minha vida cultural e pessoal também. Em Lisboa passei uma temporada longa, de 1 ano, e depois voltei umas 5 vezes. Em Paris passei uma temporada também de 1 ano e meio e já voltei umas 10 vezes. A outra cidade, no interior da França (Grenoble), fui a convite para ministrar cursos sobre a cultura brasileira. Tive alguns casos de amor por lá. Esses casos de amor resultaram em *Musa Lusa*. E eu tinha um “hobby”, pedir o soneto com a letra da musa.

5. Quanto aos temas mais polêmicos, o que o poeta diria sobre o aborto e a pena de morte?

PL – Eu estou na contramão do presente porque eu sou contra o aborto e a favor da pena de morte. Contra o aborto porque a mulher diz que ela é dona do próprio corpo e na verdade é, pode fazer dele o que quiser, mas ela não é dona da vida do feto que ela está gerando. Deve ser muito penoso para uma mulher gestar um feto indesejado, mas porque ela não se cuidou antes? Tem tantos métodos! Se a mãe dela fosse a favor do aborto ela não existiria.

Quanto à pena de morte, sou a favor em quatro casos: sequestro, estupro, assassinato e em primeiro lugar a corrupção.

O sujeito é eleito para tratar da coisa pública. Chega ao poder e se apropria de um dinheiro que não é dele, não é do partido dele, nem do governo, está sob a tutela do Estado e pertence à coletividade. Esse sujeito não presta. Roubou? Manda ele lá para o Oriente Médio.

6. Falando um pouco agora sobre Crítica Genética, ciência que possibilitou análise crítica de vários dos seus sonetos, qual seria o livro em que você provocou as maiores rasuras?

PL – Exatamente **Desafio**, tanto pela quantidade de poemas quanto pela natureza deles (sonetos). O poema em verso livre é menos exigente, sob certos aspectos.

7. Existe algum soneto em que você menciona outro soneto feito ou em construção?

PL – Mencionar outro soneto, acho que não. Mas as derivações estão claras: os sonetos da 2ª parte ("Confissão") nascem dos da 1ª ("Constatação"). Não todos, como relato logo no começo do depoimento sobre "A gênese" no final do livro *Desafio* – uma poética do amor.

8. *Houve momentos em que você interrompeu a construção de um texto e iniciou outro?*

PL – Ótima questão. Houve muitos. Mas não largando um soneto e passando para outro, e sim parando o iniciado, fazendo uma anotação (às vezes um único verso) para outro, e retomando o já em curso. Há alguns casos de sequência (não mais de derivação): casos em que o tema me pareceu tão fecundo que não cabia num soneto só. Veja também logo no começo, a série do "... se realizando": são 3! Os de Constatação XXVI a XXIX são todos sobre a ideia de começo da relação: precisava ver os manuscritos, mas acho que escrevia de cara muito além de um soneto e aproveitava os versos excedentes para outro... e mais outro...

9. *Como se fosse uma espécie de intertexto?*

PL – É, pode ser encarado como se fosse.

PARTE 2.

1. *Pedro, como poeta da geração 60 você acompanhou algumas fases da poesia brasileira. Quais foram as principais transformações na arte poética da década de 60 aos dias atuais?*

PL – A Geração-60 consolidou o pós-moderno no Brasil, introduzido pelo segmento Vanguardista da Geração de 45, representado pioneiramente pelo Concretismo, com a Exposição de Arte Concreta em São Paulo, em 1956 – e a Vanguarda era apenas o Modernismo na Europa, exato meio século antes (Futurismo, 1906). Sim, o Concretismo é realizado por poetas da Geração de 45, que não se restringe ao seu núcleo Esteticista, representado por Ledo Ivo e outros: compreende também o Participante, representado por Moacyr Félix, Ferreira Gullar e outros; e o Construtivista, representado por João Cabral, Gilberto Mendonça Teles e outros. Demonstro isso em *Sincretismo* (Rio, Topbooks, 1995), livro em que localizo a Geração-60 na cadeia evolutiva da nossa poesia e a conceituo como criadora de uma poesia sincrética, na medida em que congrega uma grande variedade de estilos, formas e tendências, assim como a de 45.

A de 60 se compõe de 3 grandes segmentos, que denominei de: 1) a Tradição Discursiva – com poetas que permaneceram na exploração do verso e da imagem como fatores poéticos; 2) o Semioticismo Vanguardista – com seus 2 movimentos de vanguarda: o Poema-Processo (1967) como expansão do Concretismo e a Arte-Postal (1970) como expansão do Poema-Processo; 3) e o Achado Alternativo – com poetas que desistiram da edição convencional e editaram eles próprios suas obras em folhetos artesanais, muitos até domésticos, impressos (antes das máquinas reprográficas ou fotocopiadoras)

num aparelho obviamente já extinto (mas que era uma grande novidade tecnológica da época) chamado “mimeógrafo”, e distribuídos ou vendidos de mão em mão à entrada dos mais diversos espaços (clubes, praias, restaurantes, teatros, cinemas etc.), com alguns deles migrando para a música popular. O que essa geração produziu de mais típico foi a poesia de combate, de resistência à ditadura militar: digo que ela “entrou em cena com o sonho de mudanças no coração e depois com a corda da ditadura no pescoço”.

Depois, temos a Geração-80, que denominei de Performática: ela expande as experiências de 60 e radicaliza a saída do poema do livro para os espaços sociais. Esta é a geração pós-ditadura, pós-tevé, a primeira a entrar em cena já dispondo do computador e contemporânea do nascimento da Internet. Aqui está não apenas o seu específico, mas também o seu problema: seduzida pela amplitude, pelo hedonismo e pelas virtualidades dos espaços abertos pelas novas mídias, essa geração – produzindo em clima de plena liberdade – adotou a performance como sua tática mais típica. Mais que a leitura, o recital: num bar, num restaurante, numa praia, numa praça, num clube ou mesmo em teatros, não cabe um poema mais extenso, muito complexo, muito menos o tom elegíaco. Tem que ser o texto breve, com feição de fragmento, quase sempre hedônico. E mais que o livro, o clip: a filmagem prévia ou “ao vivo” da performance. Depois – na sequência do vertiginoso progresso da tecnologia midiática – multiplicada em DVDs, pen-drives e postada em home-pages, em sites coletivos, no “facebook” ou no “you tube”. Assim como a Geração-60 aproximou a poesia da música, a Geração-80 aproximou-a do (mini)teatro.

Com esses novos objetos em mente, essa geração curvou-se ao minimalismo exigido e imposto pela lógica e pela natureza desses veículos e assim não pôde construir uma obra de maior relevo. Em quase todos, predomina o poema curto, de dicção descontraída, com o objetivo de agradar e fisgar o público. Além das home-pages individuais, dos sites coletivos (como o *Jornal de Poesia*, editado por Soares Feitosa, com mais de 1.000 poetas da língua portuguesa; ou *Alma de Poeta*, editado por Luiz Fernando Proa e Claudia Gonçalves), de jornais ou revistas eletrônicas (como o *Portal Literal*, de Heloisa Buarque de Hollanda), das grandes comunidades virtuais (como a *Discutindo Literatura*, moderada por Luciana Peçanha Pires no extinto “Orkut”; o *Café Filosófico das 4*, moderada da Alemanha por Christina Hermann), essa obra já vasta encontra-se dispersa pelo ciberespaço (no Twitter não cabe!) – e em alguns desses sites o poema longo tem de ser fragmentado, o que implica uma séria deformação.

Finalmente, temos a Geração-2000. É a produção mais recente. E é o que constatamos; se não como dominante, ao menos como específico. O fragmento, além de reconhecidamente mais simples de se produzir, sem maiores exigências ao criador, se oferece de forma irresistivelmente sedutora. Postado na Net, ele se abre a uma prática também nova: a interatividade, que admite o que até então a poesia não apenas rejeitava, mas ignorava – o hibridismo autoral, a autoria dupla ou mesmo coletiva. Isso acaba sobrepondo o texto ao autor e assim desindividualizando a criação: não interessa quem produziu – interessa o produto. Comum na música popular, sobretudo no samba carnavalesco, é a mesma lógica do mercado não-cultural: a receptividade se sobrepõe à criatividade e avalia-se o “blog” menos pelo nível do seu conteúdo que pela quantidade de acessos. É o exato equivalente do “best-seller”.

Com seus limites, sua imposição de um máximo de caracteres, os retângulos desses sites acabaram acomodando os poetas no texto miúdo. Claro: pode-se perfeitamente produzir uma obra-prima no limite dos 140 caracteres do Twitter, mas é muito-muito raro. E resta sempre a sensação de insuficiência, uma como admissão da incapacidade ou do desinteresse em desenvolver logicamente uma ideia poética ou em desenvolver poeticamente uma ideia lógica. Com poucas exceções – as daqueles momentos de “insight” do poeta, que logra apreender e condensar num mínimo de palavras uma ideia original ou profunda, numa forma sedutora – esses fragmentos só se salvam quando reunidos num conjunto capaz de fornecer uma imagem da realidade que o envolve. No fundo, eles constituem uma recusa ao pensamento elevado, à tentativa de apreensão (senão da totalidade, sonho sepultado pelas teorias da Pós-modernidade, mas realizado de modo satisfatório pelos poetas mais altos da nossa tradição) ao menos da amplitude do real, sobretudo numa época de globalização das relações humanas – e não apenas as políticas e econômicas, mas também as culturais: basta o flash do instante, o extravasamento da emoção, o registro da ideia, tudo bem adaptado ao clip. Mas, além de Omar Khayyam e Ricardo Reis, não há notícia de grandes poetas com poemas tão diminutos.

Essa poética fragmentária corre o risco de acabar tendo importância apenas coletiva: o conjunto poderá oferecer o retrato de uma época – a sua época de produção – capaz de refletir a realidade que o envolve, mas é muito incerto que, com essa “fórmula”, algum nome individual venha a obter uma posição de maior relevo na história da nossa poesia: há um grande nivelamento, sem o realce que sempre destacou um ou outro nome nas gerações passadas. São muitos epígonos – e até agora, mesmo entre os mais reconhecidos e convincentes, nenhum que já pudesse ser apontado como epônimo. Mas eles ainda contam com os ideais 20 anos para ascender aos níveis mais altos das gerações anteriores.

2. Em sua opinião, quais foram as principais contribuições que a Internet trouxe para a poesia?

PL – Destaco 3 grandes inovações: 1) Uma alternativa à publicação. – Foi uma solução para a angústia radical dos jovens poetas: a de não terem onde nem como publicar. Agora têm: a Net eliminou os intermediários (o editor, o distribuidor, o livreiro) e libertou o poeta da limitação econômica do custo financeiro das edições. Resolveu esse castrante problema. Quando reconhecido, ele poderá fazer o caminho inverso do poeta clássico: se este migrou do livro para a Net, o bom poeta cibernético pode migrar da Net para o livro. 2) A interatividade com o leitor. – Ao comentar ou compartilhar o poema que acabou de ler (e aprovar!), o leitor dá ao poeta a certeza de que está sendo lido, muitas vezes no instante mesmo da publicação. Esses comentários podem realimentar o poeta e o compartilhamento o conduz a outros leitores, que podem se multiplicar em progressão geométrica. 3) A acessibilidade universal. – Ele pode ser lido não mais apenas na hora, mas em todo o mundo, por dezenas, centenas ou milhares de leitores, dependendo da popularidade do autor, porém mesmo que não tenha tantos contatos ou seguidores – o que não tinha como acontecer como o poema em livro. Aliás, já em 1970 eu afirmava no Manifesto do Poema-Postal: “O poema no livro está enterrado”.

O poema no ciberespaço perde apenas a portabilidade da obra, que o livro impresso (ou o folheto) preserva acima de todas as vantagens do livro virtual (ou do “e-book”). Enquanto o impresso é autônomo, com uma concretude em si mesmo, o virtual depende de um aparelho, que pode falhar na hora.

3. Para você, os poemas divulgados na internet têm qualidade?

PL – A maioria, não. A opção pelo (aliás: a curvação ao) minimalismo está formando uma geração de aficcionados do minitexto. Vão crescer sem motivação ou, pior ainda, sem condição de ler – e criar! – algo mais desenvolvido, isto é, abrangente e aprofundado. E rastejar no plano do imediato e do superficial. Podemos mesmo estar caminhando para o fim de formas como o romance, tragado pelo cinema e pela telenovela, como parece já termos chegado ao da epopeia, tragada a poesia pela música popular. E também ao da alta cultura, restando somente o utilitário e o diversional.

Textos que não passariam de um verso mais longo, como num Vinicius ou num Schmidt, são decompostos e verticalizados – frequentemente uma mísera palavra por linha – e assim apresentados como poemas, até o absurdo do “poema” de uma linha só (não direi verso, pois que não versa...). Infeliz eco do “Samba de uma nota só” – sendo que este é uma programática, expressiva, bela (e desenvolvida!) canção, das mais emblemáticas da “Bossa-Nova”.

Falta a esses jovens poetas algo fundamental para a arte: senso de forma. O que vemos é a predominância do espontaneísmo. O poema pós-moderno está muito solto. Uma linha debaixo da outra, sem organicidade interna e também sem uma figuração mais intensa. É um texto mais aberto e direto, que tem a necessidade de se comunicar claramente, diretamente, principalmente quando se tem os instrumentos tecnológicos.

4. Em sua opinião, quais são as principais características do poeta pós-moderno?

PL – Há 5 notas muito evidentes: 1) a brevidade – com poemas insuficientemente desenvolvidos; 2) o hedonismo – o autoabandono ao desejo de fruição do momento; 3) o personalismo – a circunscrição do universo social ao eu; 4) o coloquialismo – uma escritura em tom de fala; e 5) o espontaneísmo, que acabei de mencionar. São as 5 marcas mais nítidas e ostensivas da poesia (de toda a arte) hoje dominante – melancólico desfecho para uma prática que, desde suas origens, vinha se mantendo num nível superiormente satisfatório.

A fusão dessas 5 notas na opção preferencial pelo poema curto vela e desvela o desejo obsessivo de presença em espaços sociais: é atrativo de ler, palatável de recitar, cômodo de transcrever, fácil de decorar, simples de entender, ideal para um meme e barato de exibir num clip ou mesmo numa inserção de vídeo ou de tevê. É a literal transformação do poema em objeto de consumo. E assim porque, antes, são traços definidores da própria pós-modernidade, comandada pela televisão, pelo computador e pelo celular: a profusão de opções oferecidas pela sociedade do espetáculo, quase que simultâneas, se choca com a hipótese de alongamento ou complexificação das “atrações”, em face do desejo do seu público preferencial de não “perder” nenhuma delas. Diariamente, a publicidade reforça essa ideia: “Você não pode perder essa...”

5. *Como imigrante digital, você acompanhou o desenvolvimento das novas mídias. Compare a relação entre o texto poético e o leitor no tempo do impresso e no tempo do digital.*

PL – A receptividade do poema impresso é passiva, solitária e silenciosa: o público lê em casa e reage individual e reservadamente ao prazer e/ou à iluminação que a leitura de um bom poema provoca. A única resposta possível é através da crítica, quando esse leitor dispõe de espaço para essa manifestação, o que a vasta maioria não tem, e quase sempre sem possibilidade de contato com o autor, que pode estar no outro lado do mundo. A receptividade do poema publicado na Net também parte dessas situações, mas não se esgota nelas: o leitor pode interpelar o autor e pode se manifestar criticamente na sequência da leitura, inclusive por uma manifestação áudio/visual. E sua crítica tem a mesma potencialidade de difusão que tem a publicação virtual do poema. Portanto, é ativa, social e exposta. Tudo ao contrário do impresso.

6. *Quando e por que você decidiu migrar para a publicação também em mídias digitais?*

PL – Ora, quando comprei o meu primeiro computador e quando penetrei no ciberespaço, ainda no final do século passado. E migrei muito espontaneamente, por uma óbvia exigência da nossa época: quem está fora da Net está fora do seu tempo. E a Net já está fazendo pela poesia mais do que a mídia impressa sempre fez. Os suplementos literários dos jornais estão se acabando (a mais recente “morte” foi a do “Prosa e Verso” d’O Globo, que, aliás, já tinha praticamente eliminado a poesia quando jogou a palavra “Verso” para a contracapa do caderno...). As revistas impressas que publicam poesia têm uma circulação muito restrita. E um destino fatal: vêm todas direto para o Facebook. Eu mesmo já fiz muito isso: publico um poema em qualquer mídia impressa – e levo na hora para a minha página. E lá ele será muito mais lido, e comentado, e compartilhado... como vocês duas podem atestar. Aliás, vocês são hoje leitoras preferenciais.

7. *O seu leitor internauta influencia na produção de sua obra?*

PL – Na produção, não; na reavaliação e na divulgação, sim. Tenho um caso interessante. Na 1ª edição de *Desafio – Uma poética do amor* (Rio, Tempo Brasileiro, 1991), o “Soneto de constatação-XXVI” (p.194) fala num “espelho cego”. Na 2ª edição, 10 anos depois (Fortaleza/Rio, Ed.UFC/Topbooks, 2001), com o número VII, emendei para “espelho aceso” (p.233). Um dia, “passeando” pelo Google, deparei-me com um comentário de uma menina no Orkut, em que ela elogiava o soneto e acrescentava: “Adorei a imagem do espelho cego”. Fui conferir com o livro e percebi que minha emenda tinha sido um erro: que, aplicado a espelho, o adjetivo “cego”, por lhe negar o seu atributo essencial (“ver” = deixar ver), é, por essa negatividade, muito mais expressivo do que “aceso”, com toda a sua positividade, que configura apenas um reforço (“ver mais”). Restaurei na hora o sintagma original e assim ele reaparece, outros exatos 10 anos depois, no opúsculo *Ideações – 30 Sonetos conceptuais* (Rio, Ibis Libris, 2012, p.19) com o número VIII, o subtítulo de “Contra o destino” – e com o “cego” no lugar do “aceso”. Queria agradecer a essa menina, porém não mais a encontrei. Agradeço agora, aqui – quem sabe ela lerá esta entrevista...

8. *Como você avalia a receptividade de seu texto no ciberespaço?*

PL – Considero-a muito boa: são numerosas as curtidas; os comentários sempre de aprovação e alguns até com uns elogios algo exagerados; e os compartilhamentos sempre fecundos, gerando outras curtidas e comentários.

Claro que podia ser ainda maior e melhor, mas eu não recorro a um certo expediente, que julgo algo incômodo: não apelo a leitores, nem a amigos – apenas posto o poema na minha página. Eles veem a postagem na Página Inicial do Facebook e leem.

Nesse processo, identifico 3 tipos de leitores: 1) os amigos reais, 2) os amigos virtuais, 3) os leitores ocasionais. Dependendo da reação deles e das minhas circunstâncias, respondo e agradeço a cada um, na hora; quando são muitos, faço um agradecimento geral. Gosto particularmente de agradecer e responder a quem entra pela primeira vez: é mais um leitor.

Considerando que tenho mais de 1.000 amigos facebookianos, o meu poema é mais lido no ciberespaço do que no livro impresso, que nunca teve uma edição para além de 1.000 exemplares. E se o Facebook pode ensejar 1.000 leituras de um poema num mesmo dia, uma edição de 1.000 exemplares de um livro de poesia leva anos para se esgotar. E jamais um poema foi lido em livro por 1.000 pessoas num mesmo dia. (com as possíveis exceções pragmáticas).

9. *Depois que passou a divulgar sua obra na internet, você continuou a publicar livros. Qual o meio de comunicação que costuma receber o texto em primeira mão? Justifique.*

PL – Claro que a Internet. Hoje, escrevemos um poema e quase imediatamente o publicamos no Facebook. O livro sai bem depois. A diferença decorre da própria natureza desses 2 veículos: na Net, o poeta é autônomo, pode ser publicado sozinho; no livro, tem que se coletar uma certa quantidade. Também no *Manifesto do Poema-Postal* eu já destacava esse fato: o postal instaura a autonomia do poema. Como a Net.

No começo, relutei em postar textos inéditos em livro, com receio de apropriação, mas esse receio aos poucos se dissipou, e hoje já conto com uma quantidade considerável de poemas postados, todos eles com resposta imediata de leitores os mais diversos.

10. *Não é raro, devido ao distanciamento, o leitor fantasiar a figura do artista. Você acredita que a Internet fez com que os poetas e demais artistas ficassem mais humanos aos olhos dos leitores? Explique.*

PL – Certamente que sim: ela os aproxima e põe em contato o artista e seu público – coisa que o livro, por exemplo, não faz. Mas é preciso que o autor se disponha a esse contato. Os muito popularizados não têm como contatar com sua multidão de leitores, mas em quantidade reduzida isso é bom. Problema é que, muitas vezes, o contato destrói a aura do mito – e o autor pode perder esse leitor. Isso é comum entre os astros da cultura de massa: a decepção dos fãs numa recepção fria, às vezes até grosseira. Entre os poetas, jamais.

A questão é esta, e é um perigo, porque a imagem que o público faz do artista é sempre invariavelmente superior à figura real: quando encontra, a decepção pode ser fatal.

E veja que coisa triste: acontece geralmente o oposto com as figura do mundo da política. O eleitor detesta um sujeito, mas, quando se encontram, o cara se mostra tão receptivo e tão simpático, por mais falso e interesseiro que seja, que inverte a posição do outro. A diferença radical é que o artista está sempre pensando apenas em sua obra (portanto, para os outros); esse político está sempre pensando apenas em mais um voto (portanto, para si mesmo).

11. Com o diálogo direto houve o aumento de afetividade entre você e seus leitores? Comente.

PL – Tinha que haver! No meu caso, em 2 sentidos. Os poemas que tenho postado são de duas vertentes: uma lírica, de poemas de amor; e uma satírica, de poemas sociais.

Na vasta maioria, os poemas de amor são mais recepcionados por mulheres, o que é bem natural e previsível, por uma afinidade com os sentimentos expostos no poema. E pode ser muito prazeroso quando se encontra na vida real uma pessoa com quem se vinha conversando de um modo tão bonito apenas no espaço virtual. Com frequência, produzem gestos profundamente humanos, muito comoventes e muito gratificantes. Exemplos: o poeta autografa um livro para uma leitora e ela põe o texto na sua página; ou reproduz a capa do livro; ou, mais afetuoso ainda, uma foto com a redação da dedicatória – ou um abraço, com o livro na mão. Para um poeta, isso tem um valor humano muito profundo. E essa leitora fica sendo especial. No meu Facebook, tenho vários álbuns com imagens como essas – e vocês duas estão em várias delas!

Os poemas políticos geram uma clara divisão: até podem ser curtidos indistintamente, mas só são comentados e compartilhados por quem demonstra uma identidade ideológica, o que também é muito natural e previsível. Ainda não recebi nenhum comentário de contestação.

12. Você está prestes a lançar um CD de alguns sonetos musicados e um DVD com declamações de leitoras. Como têm sido essas experiências?

PL – Ambas nasceram bem espontaneamente. O CD: Estava eu tranquilamente em casa quando toca o telefone: era a minha querida amiga Denise Emmer. Eu havia prefaciado seu livro *A equação da noite*, em 1985, e ela me convidava a ir à sua casa, que tinha uma surpresa para mim. Se era surpresa, não podia perguntar de que se tratava: fui na hora. Ao entrar, identifico na música que se espalhava pelo ar uns versos do meu “Soneto do amor nascendo”, do livro *Desafio – Uma poética do amor* (p.24). “Mas o que é isto?” – indaguei muito embevecido. E ela, que além de bela poeta é uma musicista completa, como compositora, letrista (aliás: musicadora de poemas), violoncelista e cantora: “Acabei de musicar e gravar”. Jamais uma música me soou tão bela! Ela incluiu a canção no LP *Cantiga do verso avesso*, gravado pela Continental, do Rio, em 1993, lado A, faixa 3.

Anos depois, foi um outro musicista também completo: meu ex-aluno na UENF/Campos-RJ Valber Meireles, de Itaperuna-RJ, me comunicando que havia colocado música no 8º “Soneto da Fêmea”, do mesmo livro. Rosangela Carvalho, uma amiga comum, ilustrou a canção e postou no YouTube, onde tem hoje mais de 1.000 exibições.

Com 2 poemas musicados, brotou espontaneamente a ideia de musicar outros e gravar um CD, levando a poesia para o disco. Tinha publicado em 2010 o livro *Poema e Letra-de-música – Um confronto entre duas formas de exploração poética da palavra*, em que nego que a letra possa ser tratada como poema. E reconheço que o poema ganha muito em penetração e popularidade quando musicado. E aí? Tendo de cor todos os sonetos do livro, numa bela noite de lua cheia, pego uma cerveja e um cigarro. Vou à varanda do meu apartamento e começo a cantar um soneto, eu – que nunca fui capaz de melodiosamente juntar duas notas... Em um minuto, estava musicado e gravado num celular o soneto “Uma coisinha”. Narrei o episódio em aula e brinquei com a turma: que é muito mais fácil fazer música do que poesia. Para escrever um soneto passo às vezes uma noite inteira, entrando pela madrugada, ou só concluindo no dia seguinte; para musicar um soneto, só precisei de um minuto!

Pois em seguida fiz mais 2: “Um Se-Além” e “Além do seu sentido”. E solicitei a uns amigos da área que musicassem outros poemas. Kadim Duedel musicou o “Soneto de advertência”; minha mulher Ágata, o soneto “Mais real”; minha filha Lienne, o “Soneto do amor perdido”; minha amiga Delayne Brasil, o soneto “Também será”, e o poema “A uma Ninfa” para a 2ª edição do livro *Contágio – Poesia do desejo*, de 1993. E o Valber e sua banda musicaram alguns outros. O resultado é o CD *ReDesafio*, a ser lançado ainda este ano, com 14 poemas: 11 deles musicados por amigos, sendo 9 de *Desafio*, 3 de *Contágio* e 2 de *Ideações*.

O DVD: Num lançamento de *Desafio* em Fortaleza, em 2011, ocorreu-me a ideia de pedir a cada uma das meninas presentes que escolhesse um soneto e o lesse – e eu filmei tudo num celular. Isso se repetiu muitas vezes. Até que certo dia, resolvi providenciar a gravação de todos os sonetos do livro – e solicitei a colegas, alunas, amigas, leitoras que fizessem o mesmo. O resultado é o DVD que acompanhará a próxima edição do livro. em que elas leem os sonetos “de Consolação”, em que a mulher fala como amante, e “de Provocação”, em que a mulher fala como musa, e dialogam comigo nos “de Confrontação”. Eu mesmo li o restante, principalmente aqueles em que fala o próprio poeta.

São leituras descontraídas, no clima da hora – com apenas uns poucos gravados em casa e em meu gabinete na Faculdade. Além da proporcionada ao poeta por uma boa crítica sobre sua obra, por uma tradução, por um prêmio, por uma antologização ou por uma reedição, só reconheço uma satisfação equivalente: ouvir o poema na voz de uma leitora.

13. Esses tipos de trabalhos estreitam a sua relação com os seus leitores?

PL – Certamente que sim: são mídias diferentes, meios de cointato diferentes, cada um com uma particularidade própria. Uma coisa é o poema lido num livro: atividade

individual e solitária; outra, o poema lido na Net: uma atividade que pode ser social e interativa; outra, o poema ouvido na voz de uma leitora especial: uma recepção mais emotiva; outra, o poema cantado numa bela interpretação: uma recepção até mais sensorializada, pelo acréscimo da melodia. Estou aguardando a reação do público.

14. Quais são as principais características de seus leitores?

PL – Ah, esta pergunta deixo para vocês mesmas responderem: afinal, além de alunas, orientandas, brilhantes colegas, amigas queridas, hoje vocês são as mais típicas representantes desses meus leitores. E mais ainda: minhas novas e especiais críticas.

Por tudo isso, um duplo e muito grato e longo abraço. E até as festas de novos lançamentos.

ELOGIO PÓSTUMO A PEDRO LYRA E SUA OBRA

Roberto PONTES¹

Caríssimo amigo e inesquecível poeta Pedro Lyra:

Neste momento chego a compreender a dor que se abateu sobre o romântico George Gordon Byron, o poeta Lord Byron, ao ser obrigado a proferir o necrológio de Percy Bisshe Shelley quando da cremação deste seu amigo, autor de *Defesa da poesia* (1821), nas chamas de uma fogueira feita na praia de Viareggio, Itália, após ser vitimado num naufrágio. Os tempos mudam. As circunstâncias idem, e os atores são outros.

Vejo-me esta tarde diante das tuas cinzas, acolhidas que foram pela Academia Cearense de Letras, na presença de teus familiares, amigos, admiradores e confrades de escrita aqui presentes para prestar-te esta justíssima e carinhosa homenagem póstuma. E fui escolhido por Vladimir Lyra, teu filho astrofísico, isto é, físico dos astros, a fim de traçar-te o perfil de homem e escritor, em especial, de poeta.

Conhecemo-nos através da literatura. Melhor dizendo, da Poesia. Éramos contemporâneos na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará nos idos de 1965. Eu escrevia crítica literária na imprensa de Fortaleza, publicava traduções e poemas no jornal *O Povo* e noutros da nossa Capital. Um dia, era 1967, fui procurado por ti e solicitado a escrever o prefácio de teu primeiro livro intitulado *Sombras* (1967). Fui sincero contigo: lia antes os originais. Transcorridos alguns dias, disse-te: “Tens, Pedro, uma poesia considerada à luz do Modernismo de 1922, passadista. Se eu fosse escrever o prefácio, diria isto”.

Então me retrucaste prontamente, cheio de determinação: “Quero que você escreva. E pode dizer o que quiser, confio”. Escrevi o texto intitulado ‘O poeta do nada’. Tu o leste, saiu publicado do modo como o entreguei. Tua coragem, teu amor à Poesia, à verdade e à sinceridade me impressionaram. Tornamo-nos inseparáveis desde então, amigos-irmãos, colaboradores recíprocos.

Depois, já em 1968, quando estreei com *Contracanto*, foi a tua vez de me dares um prefácio. Escrito tão à vontade quanto me deixaste para o que me pediste.

¹ Roberto Pontes é poeta, crítico, ensaísta, tradutor. Componente do Grupo SIN de Literatura, que representa no Ceará a Geração 60 da Literatura Brasileira. Foi companheiro de poesia de Pedro Lyra durante 52 anos. Tem dez livros de poemas publicados e dois de ensaio. É detentor do Prêmio Nacional PEN Clube do Brasil 2014, concedido ao livro *O Jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*.

É, pois, indescritível a sensação de perda, a dor que rasga este coração de amigo e companheiro de mais de cinquenta e dois anos, a bater descompassado desde o dia 9 de outubro, data na qual começaste a lutar pela vida na UTI do hospital de Campos dos Goitacazes do Rio de Janeiro.

E as sombras desceram sobre mim no dia 23 de outubro de 2017, por ironia, data de aniversário, 98 anos, da minha querida mãe Zuleide, que também te amava como filho. Mas a cada parágrafo ora posto, paro e bato palmas para ti. Porque o teu caminho foi cumulado por vitórias sucessivas. Sonhaste em ser escritor, poeta, crítico, ensaísta, e o conseguiste. Quiseste ser professor e as universidades do Brasil (Universidade Federal do Ceará, Universidade de Fortaleza, Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Norte Fluminense) e do exterior (Lisboa, Grenoble, Roma, Colônia) tiveram o privilégio de contar com tua inteligência, cultura e saber acumulados.

Na atividade jornalística pontificaste em dois importantes órgãos da imprensa carioca, hoje desaparecidos, mas de importância histórica inegável como órgãos de comunicação do Brasil: *Jornal de Letras* de Elísio Condé, e *Jornal do Brasil*, para onde foste levado pelo contista cearense Mário Pontes que, sendo editor do famoso Caderno B, te incumbiu da crítica literária, ali exercida por muitos anos.

As editoras também contaram com teus serviços. A AGIR Editora te encarregou de suceder a Alceu Amoroso Lima, sucedido por Roberto Alvim Corrêa, e este por Jorge de Sena (vê só, companheiro, que honra!) na coordenação da mais que necessária série “Nossos Clássicos”, desde 1984, logo enriquecida sob a tua batuta crítica. A editora TopBooks te solicitou a organização da importantíssima antologia *SINCRETISMO: A poesia da Geração 60* (1995), que sempre te incentivei a compor, o que veio a ocorrer em consórcio editorial com a Fundação Cultural de Fortaleza e a Fundação RioArte, com cujas páginas arrancaste a poesia brasileira da fase de 1945, onde parecia haver estacionado para sempre a nossa historiografia lírica. E mostraste num ensaio prefacial à seleta, de forma exata, aos assombrados intelectuais da época, o conceito científico de geração e quais as características e vertentes da de 60, trabalho que por si só merecia outro livro porque tem 147 páginas. A Editora Global, por intermédio da escritora Edla van Steen, te confiou organizar um dos 15 volumes do *Roteiro da Poesia Brasileira: Anos 60* (2011). Lembra-te, poeta, de certa vez termos contado, durante uma alegre rodada de chope no bar Amarelinho, haver apenas 10 cearenses nos 15 volumes programados daquele extenso panorama? Nosso espanto foi maior ainda ao verificarmos que o *Roteiro* começava em Anchieta e se estendia até o ano 2000. Então, corajosamente, incluíste 5 poetas nossos nos *Anos 60*, décimo primeiro volume da referida coleção. Era assim que dialogávamos e fazíamos correções cabíveis.

Dois livros teus: *Poesia cearense e realidade atual* (1974) e *Desafio, uma poética do amor* (2001) foram indicados aos exames vestibulares, respectivamente, da Universidade de Fortaleza-UNIFOR e da Universidade Federal do Ceará-UFC.

Dos prêmios, o de maior importância para ti foi o Prêmio Nacional ESSO-Jornal de Letras, que te apresentou à intelectualidade brasileira reunida no Rio de Janeiro, e à de Portugal, onde desfrutaste a viagem de premiação. Logo depois ganhei também aquele cobiçado prêmio. E se me alegrei com teu êxito, o mesmo aconteceu contigo quando a láurea veio para mim!

Das traduções, destaco as por ti feitas das *Rubayats* de Omar Khayyam, o milenar poeta persa. E da *Jerusalém libertada* de Torquato Tasso, obra saída em 1581.

Não esquecerei, jamais, e muitos dos teus amigos dirão o mesmo, tua prodigiosa memória, capaz de reter, sem falhas, tanto as quadras do poeta-astrônomo Khayyam quanto os versos épicos de Tasso em italiano, ou os cantos de *Os Lusíadas*, epopeia que tanto amavas. E brincavas malandramente comigo quando eu não sabia de cor meus poemas e tu os dizias sorrindo.

Tive o privilégio de privar da tua amizade, Pedro. Talvez mais do que qualquer outro amigo, quer fosse entre poetas ou não. Tornei-me da tua família e hoje são meus sobrinhos: Janini, Ana Jenny, Wladimir (para quem escrevi e publiquei “Acalanto Didático” no meu livro *Verbo encarnado* (1996), Liene e Alana. Tua ex-mulher Normanda continua da minha estima. Teus irmãos também são meus. E quem nos constituiu parte da família foi a generosidade da Poesia.

O reconhecimento do trabalho por ti desenvolvido foi registrado numa rica fortuna crítica produzida por escritores da estirpe de Antonio Houaiss, Gilberto Mendonça Teles, Assis Brasil, Marilena Chauí, Sérgio de Castro Pinto, Carlos Drummond, Nelson Werneck Sodré, Regina Zilberman, Stella Leonardos, Reinaldo Valinho Alvarez, Rubem Braga, Fausto Cunha, Eduardo Portella, Alexandre Pinheiro Torres, Arnaldo Saraiva, os dois últimos, portugueses, entre outros mais de igual peso.

Em especial ganhaste três livros dedicados à tua obra: 1º) *Uma palavra marcada – Emoção e consciência na poética de Pedro Lyra* (1999) de Hermínia Lima, poeta e nossa amiga em comum; 2º) *Uma poesia dialógica: Nove resenhas da obra de Pedro Lyra* (2003) do poeta-crítico Fernando Py, integrante da Geração 60 de quem partilhamos a amizade; 3º) *A construção do poema – Crítica genética de 8 sonetos de Pedro Lyra* (2016) organizado por Clesiane Bindaco Benevenuti, Eleonora Campos e Ingrid Ribeiro, contendo capítulo destas e ainda de Milena Hygino, Élide Tuão, Gisele Borba, Bruna Moraes Marques e Patrícia Peres Ferreira Nicolini, competente equipe de crítica genética da UENF que contigo aprendeu a fazer esta modalidade de investigação.

Estás incluído em obras de referência obrigatórias, aliás, nós do Grupo SIN de Literatura estamos, nas seguintes, a saber: *Enciclopédia de Literatura Brasileira* (2001) de Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa; na *História da Literatura Brasileira: Do Descobrimento aos dias de hoje* (1997) de Luciana Stegagno-Picchio; na *História da Literatura Brasileira: Da Carta de Caminha aos contemporâneos* (2011) de Carlos Nejar, poeta da Geração 60; em *SINANTOLOGIA: A poesia da geração 60* (1995), na

qual não te incluíste, apesar de eu ter te feito ver, criticamente, o absurdo que seria a ausência de teus poemas naquelas páginas, aliás, drama pelo qual também passou Manuel Bandeira um dia ao compor *Apresentação da poesia brasileira* (1957) como bem notou Otto Maria Carpeaux; em *Roteiro da poesia brasileira: Anos 60* (2011), tua crise de modéstia voltou a importunar-te, e aí nossa imposição crítica veio a prevalecer. Desta vez cedeste e teus poemas ali entraram. Era assim que dialogávamos e corrigíamos injustiças.

Estavas agendado para falar na abertura das comemorações do **SIN**quentenário (a grafia é proposital) do Grupo SIN de Literatura em agosto passado. As circunstâncias adiaram nosso evento para novembro. E tu, que tanto cobraste esta comemoração a mim e à Beth, já havias confirmado tudo para este penúltimo mês do ano em curso. De repente, nos veio aquela notícia inquietante e desalentadora. Durante quinze dias fizemos preces pela tua recuperação. Não fomos atendidos, mas nem por isso trocamos de mal com Deus. Afinal, Ele sabe o que faz. Seus desígnios são os nossos.

Cumpriste como melhor pudeste a tua missão de poeta visando ao aperfeiçoamento dos homens. Com isto, trabalhaste o tempo todo para Deus, porque a espécie humana é barro modelado pelo ser supremo insuflado de ânimo pelo sopro divinatório. Por isso, tenho a certeza, e assim os remanescentes do Grupo SIN de Literatura, e todos aqueles que ficaram perplexos com o teu súbito desaparecimento, que embora tenhas tentado brigar com Deus nos poemas de *Confronto: Um diálogo com Deus* (2005), o amor do Pai supremo é maior e, com certeza, te perdoou a audácia de rebelde na hora do passamento. Trago aqui as primeiras palavras ditas por Horácio Dídimo, o religiosíssimo poeta e companheiro do Grupo SIN, ao apresentar este livro quando de seu lançamento em Fortaleza: “é um longo e belo poema, é um confronto, um sincero e sofrido confronto, mas ainda não é um diálogo. Está no limiar do diálogo. Será um diálogo pleno quando o poeta tiver a paciência de escutar a resposta de Deus”.

Assim, companheiro, sabemos que ingressaste na outra vida levando a lira de Orfeu, lira esta aposta no batismo em teu nome. E sabemos ainda que no momento do reencontro com Girão Barroso, Barros Pinho, Rogério Bessa, Lucila Nogueira, Ildásio Tavares, Marcus Acioli e tantos outros partidos antes de nós, tua lira negou-se a emitir sons, porque preferiu fazer refulgir a Luz. Aquela da vida completa, da obra fechada, do dever cumprido. Luz da imortalidade, eternamente guardada em teus versos, em tuas palavras em tua obra escoreita. Luz da estrela explodia na tua firmeza de marido, pai, tio e avô. No teu caráter de homem reto e fiel aos amigos.

Fica aqui o nosso preito de gratidão pelo teu trabalho criativo de máxima excelência para a literatura brasileira e pelo teu exemplo de intelectual. És imortal nos livros e na poesia, Pedro, ainda que não possamos mais ouvir a tua verdadeira essência, o teu perfil de ser único e insubstituível: o timbre da tua característica voz.

Vai em paz, poeta, e dá-me o direito de escrever e proferir palavras que eu nunca pude imaginar de fazer agora. Recebe neste sintético modo poemático que o ofício lírico nos ensinou a fazer, num dístico de eneassílabos, o teu:

EPITÁFIO

Aqui jaz quem a Musa admira:
Pedro Vladimir do Vale Lyra.

ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS
Fortaleza, 27 de outubro de 2017

POETA PEDRO LYRA

Cláudio AGUIAR¹

Uma das marcantes características de Pedro Lyra foi o culto da amizade. Sei disso por experiência pessoal, pois mantive com ele uma convivência que se estendeu por cerca de quarenta anos. Depois, sou amigo de seus grandes amigos, alguns deles, posso dizer, quase, ou mesmo, verdadeiros irmãos, a exemplo dos poetas Roberto Pontes e Marcus Accioly, este, também recentemente falecido. Isso para não falar de tantos outros cearenses situados na mesma geração de jovens escritores que começaram a aparecer nos anos 60.

Outra característica singular de Pedro Lyra era sua prodigiosa e invejável memória. Certa vez, em Portugal, quando ali, eu, Pedro e outros escritores brasileiros participávamos de encontro literário na Universidade de Évora, recordo que uma de nossas maiores diversões era esperar a noite chegar para, sob o efeito do maravilhoso vinho de Alentejo, ouvirmos Pedro Lyra declamar, com seu entusiasmo de competidor olímpico, trechos de *Os Lusíadas*, de Camões.

Além da memória, Pedro Lyra tinha ideias singulares e posições corajosas diante da vida. Agia como artista e, sobretudo, como poeta. Havia nele a coerência entre a filosofia e a poesia, bem como entre os efeitos da religião com sua carga necessária de fé inabalável, dádiva nem sempre presente na razão humana e o sopro do ceticismo, que, em certas situações nos induz a seguir um só caminho.

Pedro Lyra foi um poeta de pensamentos que podem ser classificados como os de autêntico humanista. Talvez por conhecer bem aquela passagem de Ésquilo que diz : “... pensar é o mesmo que agir”, revelou-se sempre um contestador, quer no verso, quer na prosa de sua crítica literária e também na de seus ensaios. Argumentava sobre os mais diversos temas, indo da conceituação da poesia à discussão filosófica sobre o destino do Homem.

¹ Cláudio Aguiar é romancista, dramaturgo e ensaísta. Atual presidente do PEN Clube do Brasil. Alguns livros do autor: *Caldeirão*. Rio de Janeiro: 1ª. ed. 1982; 4ª. ed. 2005, *Lampião e os Meninos*. Recife. 3ª. ed., 1990, *A Última Noite de Kafka e Outros Dramas* (Teatro Reunido). Rio de Janeiro. 2015, *Francisco Julião, uma biografia*. Rio de Janeiro. 2014. (www.escritorclaudioaguiar.com).

Pedro Lyra, como bom cearense, viveu numa espécie de diáspora consentida, pois, além de Fortaleza, residiu em muitas outras cidades, a exemplo de Paris, Lisboa, Rio de Janeiro e, por fim, em Campos dos Goytacazes.

Docente da Universidade de Fortaleza (Unifor) e da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará até 1981, quando se transferiu para a da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde lecionou até 1997.

Durante dez anos, na condição de colaborador literário do *Jornal do Brasil* (1976-85) escreveu resenhas e críticas, aproveitando essa rica experiência reflexiva para publicar o livro sobre a produção poética da chamada de Geração-60.

Foi, ainda, pós-doutor em Tradução Poética pela Universidade de Sorbonne, na França e Professor Visitante em universidades de Portugal (1986, 1990), Alemanha (1987) e França (1989-90, 1993).

Pronunciou conferências em diversas instituições de Lisboa e Porto, de Bonn e Colônia, de Viterbo e Roma, de Grenoble, de Clermont- Ferrand, Pau e Paris.

Publicou mais de 30 livros, entre os quais metade são de poesia e os demais nos gêneros de crítica literária e ensaio.

Tem poemas e ensaios publicados em vários países da América Latina e da Europa e participou de diversas antologias poéticas, no Brasil e no Exterior.

Conquistou os seguintes prêmios literários: Prêmios "José Albano" da Universidade Federal do Ceará; Prêmio "Poesia" da Academia Cearense de Letras, 1968; Prêmio IV Centenário da Morte de Camões do Real Gabinete Português de Leitura. Rio de Janeiro, 1982; Prêmio de Ensaio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), 1987.

Filiado ao PEN Clube do Brasil revelou-se durante décadas um associado interessado pela missão do Clube – a promoção da literatura e a defesa da liberdade de expressão – consciente de seu efetivo pertencimento, vez que sempre buscou e pugnou pelo sadio e respeitoso convívio com os seus colegas escritores.

Por causa de todas essas atividades e, sobretudo, pela qualidade de sua obra que repercurte dentro e fora dos centros acadêmicos brasileiros, posso afirmar que o poeta Pedro Lyra sempre estará entre nós e perante as gerações futuras como digno exemplo de mestre, de poeta e de ensaísta.

PEDRO LYRA

*Tu, Poeta (e o Filósofo, esse teu irmão gêmeo)
gastaste muita vida como chance e como seiva:
- buscavas no plural (“os universais”)
uma luz solta que só no singular acende.
(PL, “Soneto de Consolação – XXVI”)*

Adriano Espínola

Ao receber a notícia do falecimento do Pedro, confesso que passei o dia seguinte recordando o amigo de longa data, o professor, o crítico, o ensaísta e sobretudo o poeta, que acompanhei desde o polêmico e duro *Decisão* (1983) até os últimos trabalhos.

Busquei seus livros na estante, relendo aqui e ali, trechos da sua prosa e poesia, a fim de imaginariamente escutar e lembrar a sua voz, por entre risadas curtas, opiniões fortes e tragadas fundas no inseparável cigarro.

Em todas as passagens lidas, pude outra vez perceber o timbre de uma inteligência aguda, inquieta, questionadora, junto a uma sensibilidade poética que buscava fundir meditação e imaginação, reflexão e imagem, ideologia e lirismo, na tentativa de expressar os temas mais centrais do homem, desde a sua própria evolução cultural e social, como em *Errância, uma alegoria trans-histórica* (1996), passando pelo longo poema, *Jogo, um delírio erótico-metafísico-econômico* (1999), e por outro texto de largo fôlego, *Confronto, um diálogo com Deus* (2005), para chegar ao seu talvez mais bem sucedido trabalho, *Desafio, uma poética do amor* (2^a. ed., 2001), reunião de 269 sonetos, os quais enfocam as mais diversas situações do amor entre o homem e a mulher, o poeta e a musa, em diálogo permanente.

Poucos neste país trataram de tantos assuntos, existenciais e históricos, de forma tão ampla e sistemática. Buscou no plural como poeta, irmanado ao filósofo, a luz solta e acesa da sua singularidade, como sugerem os versos da epígrafe acima. Era uma máquina de pensar e escrever. Nos encontros, defendia sempre com ardor suas ideias; gostava do embate, da polêmica; embora algumas delas pudéssemos discordar, era admirável como as defendia, sem guardar, depois da discussão, nenhum ressentimento ou susceptibilidades.

Surpreendia-me também a sua incrível memória, capaz de citar trechos e trechos de Camões, de Dante, por exemplo, ou de sua própria poesia. E a capacidade de trabalho, não obstante o onipresente cigarro e a cerveja, muita, nas horas de lazer. Nesses

momentos, numa mesa de bar ou na sua própria casa, gostava de espargir sal grosso nos tira-gostos, especialmente de frango, sem nenhuma queixa depois de pressão alta...

Sim, Pedro Lyra era um apaixonado. Pela poesia, em primeiro lugar. Pelas mulheres que amou. Pelos filhos, Janine, Ana Jenne, Wladimir, Lienne e Alana, de quem tinha particular orgulho. Pelas ideias e interpretações literárias, consignadas em numerosos ensaios e críticas. Pela vida, enfim. Mas sobretudo, repito, era um apaixonado pela poesia. Vivia-a de forma intensa, de tal modo que se descuidava muitas vezes do “cotidiano tributável”, como diria um outro poeta de sua especial estima e admiração, Fernando Pessoa, cuja poesia, ao lado da de Camões, resultaria no instigante livro *O dilema ideológico de Camões e Pessoa* (1985).

As qualidades literárias do Pedro são enormes e bastante conhecidas. Não preciso, pois, lembrá-las aqui, agora. Não posso, entretanto, deixar de falar do homem bom, generoso. Solidário. E até do crítico, particularmente magnânimo para com a produção literária dos amigos. (Como foi o meu caso: a primeira crítica nacional, francamente elogiosa, sobre meu primeiro livro, *Fala, favela* [1981], foi dele, no antigo suplemento cultural do *Jornal do Brasil*; assim como, alguns anos depois, sobre o *Táxi* [1986]).

Tive numerosas provas da sua amizade, sobretudo quando moramos, por coincidência, na mesma cidade da França, Grenoble, e trabalhamos na mesma universidade de lá, no período de 1989 a 91. Encontrava-se ele com a Verônica, sua então mulher; eu, com Moema e meus filhos. Ali, em diversas ocasiões pude contar com a sua preciosa ajuda. Afora isso, nos divertimos um bocado, em viagens geográficas e étlicas.

Para encerrar, lembro um notável verso seu: “Viver é real. Reviver é poético”. Sim, reviver, isto é, recordar aqui o poeta é tornar este ato duplamente poético. Se a sua vida foi, como diz o título de um de seus livros, o real no poético, a sua obra se mostrou, por sua vez, o encontro singular do poético no real. E que agora pertence a todos nós. Obrigado, Pedro, querido mestre e amigo-irmão. Saudades!

CONTRIBUIÇÃO DE PEDRO LYRA PARA A TEORIA LITERÁRIA

Cássia Maria Bezerra do NASCIMENTO¹

RESUMO: Este trabalho aborda a contribuição de Pedro Lyra para a Teoria Literária por meio de uma breve leitura dos livros *Utiludismo: a socialidade da Arte* (1976), *O Conceito de Poesia* (1986) e *Literatura e ideologia: ensaios de Sociologia da Arte* (1983). Nos três livros aqui escolhidos, destacamos a clareza nas palavras Lyra ao falar sobre poesia e sobre o compromisso do poeta (do escritor) e da poesia (da literatura) com a realidade. Para Lyra “não há como separar política e literatura. Toda obra literária tem um alcance político – sobretudo quando não explora problemas especificamente políticos” (LYRA, 1993, p. 121). Reconhecemos na sua produção teórica a consciência do poeta, professor e pesquisador de formação dialética.

PALAVRAS-CHAVE: Pedro Lyra; Teoria Literária; Poesia.

RESUMEN: Este trabajo aborda la contribución de Pedro Lyra para la Teoría Literaria por medio de una breve lectura de los libros *Utiludismo: a socialidade da Arte* (1976), *O Conceito de Poesia* (1986) y *Literatura e ideologia: ensaios de Sociologia da Arte* (1983). En los tres libros aquí escogidos, destacamos la claridad en las palabras de Lyra al hablar sobre poesía y sobre el compromiso del poeta (del escritor) y de la poesía (de la literatura) con la realidad. Para Lyra “No hay como separar política y literatura. Toda obra literaria tiene un alcance político – sobre todo cuando no explora problemas especificamente políticos” (LYRA, 1993, p. 121). Reconocemos en su producción teórica la conciencia del poeta, profesor e investigador de formación dialéctica.

PALABRAS CLAVE: Pedro Lyra; Teoría Literaria; Poesía.

Pedro Lyra foi poeta do núcleo fundador do Grupo SIN de Literatura, que nos deixou, além da vasta poesia, contribuição para a historiografia literária e uma relevante produção teórica. É sobre esta última vertente de sua atuação na Literatura que escolhemos falar. Para isto, recorreremos, neste breve estudo, aos livros *Utiludismo: a socialidade da Arte* (1976), *O Conceito de Poesia* (1986) e *Literatura e ideologia: ensaios de Sociologia da Arte* (1993).

Apoiamo-nos no reconhecimento de que o poético, enquanto arte, exige revisão das Teorias Literárias, daquelas em que se fazia o tratamento do poético como discurso, problema que brota no formalismo, quando Jakobson diz que “o objeto da ciência

¹ Cássia Maria Bezerra do Nascimento é Professora do Curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Doutora em Sociedade e Cultura no Amazonas pela UFAM. É Líder do Grupo de Pesquisa Literatura em Estudos Transdisciplinares e Residuais – LETRAR.

literária não é literatura, mas a literariedade” (JAKOBSON, *apud* AGUIAR e SILVA, 2007, p. 15). Vitor Manuel Aguiar e Silva (2007) elenca este e outros problemas da Teoria da Literatura revistos por Jakobson. Aguiar e Silva (2007) afirma que não existem elementos linguísticos exclusivamente literários, que a literariedade não pode distinguir um uso literário de outro não-literário. Quando Jakobson denominou *poética* uma das seis funções da linguagem que distinguia no ato de comunicação (expressiva, poética, conativa, referencial, metalinguística e fática), equivocou-se por acreditar que a função poética existe na mensagem em si, como se abolisse as cinco outras funções, ficando fora do jogo com os cinco elementos aos quais elas eram geralmente ligadas (o locutor, o destinatário, o referente, o código e o contato).

Estes problemas são também reafirmados por Tzvetan Todorov² e Compagnon. Nas palavras de Compagnon:

Afastemos, antes de tudo, esta primeira objeção: como não existem elementos linguísticos exclusivamente literários, a literariedade não pode distinguir um uso literário de um uso não literário da linguagem. [...] [Jakobson], então, denominou, poética uma das seis funções que distinguia no ato de comunicação (funções expressiva, poética, conativa, referencial, metalinguística e fática), como se a literatura (o texto poético) abolisse as cinco outras funções, e deixou fora do jogo os cinco elementos aos quais elas eram geralmente ligadas (o locutor, o destinatário, o referente, o código e o contato), para insistir unicamente na mensagem em si mesma. [...] A literariedade (a desfamiliarização) não resulta da utilização de elementos linguísticos próprios, mas de uma organização diferente (por exemplo, mais densa, mais coerente, mais complexa) dos mesmos materiais linguísticos cotidianos. Em outras palavras, não é a metáfora em si que faria a literariedade de um texto, mas uma rede metafórica mais cerrada, a qual relegaria a segundo plano as outras funções linguísticas. [...] A publicidade seria então o máximo da literatura, o que não é, entretanto, satisfatório. [...] Ora, esse provisório tem tudo para durar, porque não há essência da literatura, ela é uma realidade complexa, heterogênea, mutável. (COMPAGNON, 2010, p. 41-44)

² Todorov lançou em 1965 o livro *Teoria da literatura*, no qual trouxe para o francês os textos dos formalistas russos. Em *A Literatura em perigo*, Todorov confessa que após sentir-se um cidadão francês, e ao refletir sobre seus livros *A conquista da América* (1983), *Em face do extremo* (1995) e *Les averturier de l'absolu* (2006), após seu amadurecimento nos estudos literários, reconhece que “a literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características” (TODOROV, 2010, p.22).

O caminho apontado por Silva, Todorov e Compagnon é consoante ao encontramos na contribuição de Pedro Lyra para a Teoria da Literatura. Todos estes afirmam na Literatura sua função humanizadora, assim como defendida por Antonio Candido e as relações entre arte e realidade observadas em Theodor Adorno. E, em todos os casos, confirma-se o que disse Aristóteles na Poética Clássica sobre a ligação da Literatura com o mundo.

Todorov reconhece que, se radical e exclusiva, a base estruturalista “afasta a obra literária de toda relação possível que ela possa ter com o mundo, com o real, com a vida” (TODOROV, 2010, p. 8). Por isso é preciso trazer para a investigação literária a certeza de que a Literatura não pode ser separada da política, da religião, da moral e que “poesia pura não existe: toda poesia é necessariamente impura, pois necessita de ideias e valores; ora, tanto um quanto outro não lhe pertencem propriamente” (TODOROV, 2010, p. 60).

Seja como objetivação do olhar crítico e por subjetivação, as formações líricas mais elevadas são aquelas em que o sujeito surge na linguagem de modo esta se torne perceptível, que a linguagem mediatize intimamente a lírica e a sociedade.

A poesia existe como relação indissociável da realidade. Assim temos a poesia política, engajada, comprometida ou insubmissa: uma constituição autônoma de alguém inconformado, que ora grita, ora sussurra para a sociedade, com leis internas da poesia que se opõem à desordem social.

Optamos por reconhecer a poesia e o posicionamento crítico e teórico de Pedro Lyra como de verve insubmissa, aqui recorrendo ao termo utilizado nos estudos de Roberto Pontes, também nome fundador do Grupo Sin, em *Poesia insubmissa Afrobrasilusa* (199), no qual apresenta “elementos para uma teoria” da poesia insubmissa, construídos a partir dos textos memorialísticos de Pablo Neruda, *Confesso que vivi* e *Para nascer nasci*.

De tudo que já trouxemos até aqui sobre o compromisso do poeta (do escritor) e da poesia (da literatura) e sua relação com o mundo (engajada, comprometida, política, insubmissa).

Não discutiremos as reflexões de Jean-Paul Sartre feitas no ensaio *O que é Literatura* (1947), para quem “a natureza e a finalidade da literatura comporta três momentos fundamentais” (AGUIAR e SILVA, 2007, p. 119), reflexões que se concluem em torno das questões “O que é escrever?”, “Por que escrever?” e “Para quem escrever?” nas quais condena a Literatura comprometida.

Nosso reconhecimento está na leitura de Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2007) quando compreende que o ressentimento de Sartre se revela quando “procura integrar a atividade literária no âmbito da revolução marxista”, mas “o brilho do seu raciocínio,

porém, não consegue disfarçar a vulnerabilidade de muitas das suas asserções e conclusões” (AGUIAR e SILVA, 2007, p. 124).

Também Theodor Adorno (2003) em *Lírica e sociedade* opõe-se às ideias de Sartre. Visto que seria arbitrário acreditar que o Partido Comunista, ao convocar seus filiados a realizar uma arte engajada teria levado artistas a abandonar o que os caracterizava como tal, os valores humanos que os elevava ao patamar de artistas, exigindo deles uma dedicação tão somente panfletária; ou que a produção panfletária desses artistas estaria desligada de sua arte.

A superação de *O que é Literatura* de Sartre se dá no que Nelson Werneck Sodré escreve com clareza, em *Ofício de escritor: dialética da Literatura*, quando trata da técnica da arte pura, que ocasiona um desserviço ao próprio homem:

Existe nesses círculos, assim, o esforço por uma “arquitetura pura”, uma “pintura pura”, uma “poesia pura”. A tendência assenta principalmente num rompimento com o passado, com a tradição. A obra de arte tenderia, por esse caminho, a libertar-se de sua subordinação ao homem, a deixar de servi-lo, constituindo-se em fim em si mesma, ditando suas contradições ao homem, colocado na posição de leigo, de ignorante. (SODRÉ, 1965, p. 147-178).

A arte não pode dar-se o luxo do derivativo, do prazer em si, da estesia pura, pois “a arte é uma forma da consciência social, um processo do conhecimento”. Em outras palavras: “forma de tomada de consciência dos dados que a realidade oferece” (SODRÉ, 1965, p. 73).

Reconhecer o valor da poesia política enquanto imitação da realidade é parte do caminho que nos permite ter, na vida de poetas e da poesia transbordada em momentos de intensa opressão política, o argumento que confirma a complexidade da produção poética e, portanto, dos cuidados necessários para um método de investigação literária ou para o emprego teorias literárias.

Terry Eagleton, na “Conclusão: crítica política” de sua *Teoria da Literatura: uma introdução*, diz que, de todos os problemas “concernentes à teoria literária”, “a questão mais importante ainda não foi respondida: qual a finalidade da teoria literária? Em primeiro lugar, por que se preocupar com ela? Não haverá no mundo questões mais importantes do que códigos, significantes e leitores?” (EAGLETON, 2001, p. 267). E o que se segue a esses questionamentos é a afirmação de que muitos são os problemas mundiais, que ilustra com números e custos de armas nucleares. Se teoria literária e política internacional parecem temas distantes, Eagleton (2001) lembra que “a teoria literária está indissolúvelmente ligada às crenças políticas e aos valores ideológicos” e que, portanto: “essa teoria literária ‘pura’ é um mito acadêmico” (EAGLETON, 2001, p. 268).

Para Eagleton, “o escritor realista, assim, penetra por meio dos fenômenos acidentais da vida social para expor a essência ou o essencial de uma condição, selecionando-os, combinando-os em uma forma integral e elaborando-os como uma experiência concreta” (EAGLETON, 2011, p. 58-59).

Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2007) apresenta ideia semelhante quando ressalta o poder da Literatura de sobredeterminar a visão do mundo humana:

Entre os fatores que *sobredeterminam* as visões do mundo - e a literatura é também um desses fatores -, avultam as grandes descobertas científicas, as "revoluções científicas" que possibilitam a longa vigência de "paradigmas científicos", as quais interferem frequentemente com as crenças míticas e religiosas, com as normas morais e com as ideologias políticas, e as quais, muitas vezes, através das suas aplicações tecnológicas, alteram de modo profundo a economia, a organização social, os sistemas de comunicação, etc. Basta pensar, por exemplo, na influência da "revolução" de Copérnico na visão do mundo do maneirismo, na influência da biologia darwiniana na visão do mundo naturalista, a influência da teoria da relatividade na visão do mundo do modernismo, na influência da eletrônica e da cibernética na visão do mundo dos nossos dias (AGUIAR e SILVA, 2007, 417-418)

A realidade é mais ampla e mais viva nas mãos do poeta do que nas do cientista. Por isso é possível dizer, sem medo, que a arte é mais do que registro da realidade, sendo mesmo capaz de antecipar a realidade: “A literatura pode estar de acordo com a sociedade, e também em desacordo, pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo” (COMPAGNON, 2010, p. 37). Sim, a Literatura é capaz de antecipar a realidade, é capaz de antecipar o que a ciência, logo ou muito tempo depois, organiza.

A poesia é fundadora de todo o conhecimento humano que se contém na tripartição básica que é filosofia, ciência e arte.

Reconhecer a Literatura em suas dimensões complexas permite à Teoria da Literatura um desdobramento e uma superação de abordagens formais, e ainda a necessária abertura para uma epistemologia poética que permita à Literatura retomar seu *munus* de humanização na atualidade. Tarefa difícil, mas não impossível. Se a Literatura/Poesia insiste, para além de suas leituras estruturais, numa sociedade cada vez mais apática (estrategicamente afastada das lutas sociais e do envolvimento político) e eletrônica (telefone, tevê, computadores ocupam mais tempo na vivência humana do que a arte), é urgente comprovar para esta geração que Literatura/Poesia deve e pode ser ação (leitura e vivência) cotidiana. Por isso, em vez do discurso de condenação da Literatura Social

ou da Literatura Política, optamos por considerá-la como essencial para o homem se reconhecer como indivíduo e parte do corpo social.

Agora recorrendo às palavras de Pedro Lyra em *Utiludismo: a socialidade da Arte*, tem-se que a Sociologia também exprime a realidade, mas a Arte “não tem à sua disposição ‘apenas’ a realidade social matéria da sociologia, mas toda a *realidade cósmica*”. Isso diferencia Arte de Ciência. O cientista está “preso aos limites da matéria, o artista precisa quase sempre de redimensionar o mundo para artificar a realidade que trabalha” (LYRA, 1976, p. 27). O estudo realizado por Pedro Lyra em *Utiludismo* (1976), questiona a arte e sua relação com o cotidiano a partir da leitura de *Magia e técnica, arte e política*, de Walter Benjamin, em crítica ao processo de produção de arte/literatura integrando-se à produção de mercadorias.

É partindo dessa compreensão, formação e atuação crítica que Pedro Lyra organiza o livro *Conceito de Poesia*, no qual fala da poesia como substância, não como linguagem. O *Conceito de Poesia* é uma pequena publicação de 70 páginas da Série Princípios da Editora Ática, em 1986, com 5.000 exemplares e 2ª edição em 1992, mais 5.000. O argumento do livro é parte essencial de sua tese *Dialética da Poesia: da transitividade do ser à transfiguração da consciência*, ainda inédito.

Com esmero de didatismo, no *Conceito de Poesia* encontramos a explicação sobre aquilo que diferencia poema e poesia: “são inúmeras as tentativas de definição, mas nenhuma se apresentou com a universalidade e o rigor necessários à sua afirmação estética, filosófica ou científica” (LYRA, 1986, p. 5). Lyra compreende que:

o poema é, de modo mais ou menos consensual, caracterizado como um texto escrito (primordialmente, mas não exclusivamente) em verso. A poesia, por sua vez, é situada de modo problemático em dois grandes grupos conceituais: ora como uma pura e complexa substância imaterial, anterior ao poeta e independente do poema e da linguagem, e que apenas se concretiza em palavras como conteúdo do poema, mediante a atividade humana; ora como a condição dessa indefinida e absorvente atividade humana, o estado em que o indivíduo se coloca na tentativa de captação, apreensão e resgate dessa substância no espaço abstrato das palavras. Se o poema é um objeto empírico e se a poesia é uma substância imaterial, é que o primeiro tem uma existência concreta e a segunda não. Ou seja, o poema, depois de criado, existe per se, em si mesmo, ao alcance de qualquer leitor, mas a poesia só existe **em outro ser**. (LYRA, 1986, p. 6-7, grifo do autor).

A compreensão de poema como ser que só existe depois de criado é a confirmação de que o poema é objeto resultante da poesia “substância imaterial”. E completa:

se a poesia está no mundo originariamente, antes de estar no poeta ou no poema - e isso pode ser comprovado pela simples constatação popular de que determinados objetos/situações do mundo são "poéticos" – ela tem a sua existência literária decida nesse trânsito do abstrato ao concreto, do mundo para poema, através do poeta, no processo que a conduz do estado de **potência** ao de **objeto**. Então, podemos deduzir que a existência primordial da poesia se vincula à daqueles seres que exercem algum influxo sobre o sujeito que entra em contato com eles e o provocam para uma atitude estética de resposta, consumando o trânsito - da percepção à objetivação - mediante uma forma qualquer de linguagem. (LYRA, 1986, p. 7-8, grifo do autor).

A poesia é anterior ao poema. Dessa inevitável compreensão de *poiésis* formulada anteriormente por Aristóteles, decorre a urgência de teoria, método e crítica que permitam olhar para a poesia enquanto substância, que permitam aproximar *physis* e *poiésis*.

Lyra (1986) nos apresenta 3 (três) categorias fundamentais da existência (Cronicidade, Magnitude, Fisionomia), que encerram toda a transitividade do universo, “aqueles por onde o ser se exterioriza e atinge o homem, provocando-lhe uma reação”, sendo, portanto, “dotados de carga poética, capazes de gerar um poema”. Destaca, assim, em sua tentativa de conceituação, “que a poesia como substância se identifica com os aspectos transitivos do ser (novidade/antiguidade, grandeza/pequenez, beleza/feiura), derivados das categorias fundamentais da existência”:

CATEGORIAS	VALORES	
	POSITIVO	NEGATIVO
CRONICIDADE	novo antigo	novo antigo
MAGNITUDE	grande pequeno	grande pequeno
FISIONOMIA	Belo	feio

Fonte: LYRA, 1986, p. 10

Concluiu no que chama de “Dedução” com: “a máxima concentração de poesia consiste na máxima concentração desses aspectos num mesmo ser; e, em perfeita correspondência, o poema mais significativo é aquele que consegue conferir expressão verbal a toda essa concentração de transitividade – notadamente de novidade, grandeza e beleza” (LYRA, 1986).

As palavras de Lyra (1986) nos levam ao reconhecimento de que o poético, enquanto arte, exige observação condizente à sua complexidade, como arte da palavra, como

palavra de quem observa o mundo e o vê transbordar em poesia, não uma teoria literária que proponha a perspectiva do texto poético como discurso.

Em estudo posterior, Lyra afirma e reafirma seu olhar acerca da Literatura. Em *Literatura e ideologia: ensaios de Sociologia da Arte* (1993), Lyra fala sobre a impossibilidade da arte (da literatura) distanciar-se da realidade. Com a certeza de que o poeta não é ingênuo ao tratar do que lhe é circundante ou daquilo que lhe incomoda:

A ingenuidade repousa na ilusão do não-envolvimento: no contorno do problema central do homem, pela omissão ou pela alienação. Quanto à consciência, apresso-me em desfazer outro possível equívoco: consciência em literatura também não significa necessariamente literatura politizante. (LYRA, 1993, p. 120).

É assim que Pedro Lyra questiona o que disse Guimarães Rosa na famosa entrevista a Curt Meyer-Clason quando disse “Não faça política. Faça literatura”:

Sabendo-se que o escritor foi também embaixador, percebe-se facilmente o mundo de interesses ideológicos identificados com uma concepção de literatura que intenta isolar o político. No entanto, não há como separar política e literatura. Toda obra literária tem um alcance político – sobretudo quando não explora problemas especificamente políticos. Mas ainda hoje, quando o problema central do homem é o problema político da definição da propriedade, com todos os seus derivados. E entendemos esse *hoje* pelo menos a partir da Revolução Francesa – justamente o movimento que consolidou e problematizou o poder político de uma classe apenas proprietária. (LYRA, 1993, p. 121).

Suas palavras são assertivas: “não há como separar política e literatura. Toda obra literária tem um alcance político – sobretudo quando não explora problemas especificamente políticos” (LYRA, 1993, p. 121).

Nos três livros aqui escolhidos, destacamos a clareza nas palavras Lyra ao falar sobre poesia e sobre o compromisso do poeta (do escritor) e da poesia (da literatura) com a realidade. O poeta (o escritor) é o ser que tem lugar especial na observação do mundo: “a qualidade poética nasce com o poema e depende do modo como o poeta encara a si mesmo, em sua relação com as coisas circundantes. E depende também, é claro, do modo como tudo isso é concretizado em palavras” (LYRA, 1986, p. 40).

Reconhecemos na sua produção teórica a consciência do poeta, professor e pesquisador de formação dialética.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Lírica e sociedade*. Lisboa: Edições 70, 2003.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Volume I. Coimbra: Edições Almedina, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum Tradução de Cleonice Mourão et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

_____. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LYRA, Pedro. *Utiludismo: a socialidade da Arte*, 1976.

_____. *Conceito de poesia*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Literatura e ideologia: ensaios de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasílusa: estudo da obra de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto*. Edições UFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Ofício de escritor: dialética da Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

TODOROV, Tzvetan. *Os Géneros do Discurso*, Lisboa: Edições 70, 1978.

DA TRANSITORIEDADE DO AMOR: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *DESAFIO* E *MEMÓRIA CORPORAL*

Fernanda Maria Diniz da SILVA¹

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise comparativa entre os sonetos que compõem o livro *Desafio*, de Pedro Lyra, e os poemas presentes em *Memória Corporal*, de Roberto Pontes, a partir de um estudo da concepção de amor desenvolvida pelos poetas. Vale ressaltar que Pedro Lyra e Roberto Pontes são fundadores do Grupo SIN, agremiação que imprimiu novos rumos às letras brasileiras, tornando-se um importante representante da Geração 60 da Literatura Brasileira. Para a realização desta pesquisa, faremos uso das contribuições de estudiosos como Georges Bataille e Lúcia Castello Branco. Por meio da leitura dos poemas, é possível verificar que a concepção de amor transitório é característica da poética moderna e traduz a fragmentação amorosa abordada pelos dois poetas.

PALAVRAS-CHAVE: Amor; *Desafio*; *Memória Corporal*; Grupo SIN

ABSTRACT: This work aims to analyze the sonnets that compound the book *Desafio*, Pedro Lyra's book, and the poems present in *Memória Corporal*, Roberto Pontes' book, from a study of the conception of love developed by these poets. It is important to highlight that Pedro Lyra and Roberto Pontes are founders of Grupo SIN, group that impressed new courses to the Brazilian literature arts, therefore it became an important representative of 60s generation of Brazilian Literature. In order to conduct this research, it will be used the contributions of theorists such as Georges Bataille and Lúcia Castello Branco. Through the reading of the poems, it is possible to verify that the conception of transitory love is characteristic of the modern poetry and translates the lovely fragmentation discussed by both poets.

KEYWORDS: Love; *Desafio*; *Memória Corporal*; Grupo SIN

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Membro do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC) da UFC. É professora da Rede Estadual de Ensino do Ceará. Atua como Assessora Técnica na Secretaria da Educação do Estado do Ceará – SEDUC/CE. Publicações recentes: LIVROS ORGANIZADOS: *Palavras Docentes*. Curitiba, 2017. *Ana Miranda entre histórias e ficções estudos críticos*. Fortaleza, 2017; *Percursos da Literatura no Ceará*. Fortaleza: 2017. CAPÍTULO DE LIVRO: “A poesia insubmissa de Noémia de Sousa”, In: Marcos Paulo T. Pereira, *ET ALL (Org.) Pós-colonialismo e literatura: questões identitárias nos países africanos de língua oficial portuguesa*. Amapá: 2017.

1. OS AUTORES

1.1. PEDRO LYRA

Pedro Wladimir do Vale **Lyra** nasceu em Fortaleza-Ce, a 28 de janeiro de 1945. Foi professor de Língua Portuguesa (Universidade de Fortaleza –UNIFOR), de Literatura Brasileira (Universidade Federal do Ceará – UFC) e de Teoria da Literatura (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ). Atuou como professor visitante em universidades de Portugal, Alemanha e França e pronunciou conferências nas do Porto, de Bonn e Colônia, de Viterbo e Roma, e de Paris. Foi sócio titular do PEN Club do Brasil, seção do Rio. Com Mestrado em Poética e Doutorado em Letras pela UFRJ, e Pós-Doutorado em Tradução Poética pela Sorbonne, foi professor Titular de Poética da Universidade Estadual do Norte Fluminense, em Campos-RJ.

Tem poemas e ensaios publicados em diversos países da América Latina e da Europa e está presente em várias antologias poéticas, no país e no exterior, entre elas estão: *Modernismo brasileiro und die brasilianische Lyrik der Gegenwart* (Berlim, Druckhaus Galrev, 1997), *Antología de La poesia brasileña* (Barcelona, Laiomento, 2000) e *Antología de poetas de América* (Ottawa, Editorial Poetas Antiimperialistas de Américam 2005)

Sua obra poética é apresentada em várias publicações, tais como: *Sombras* (1967), *Doramor* (1969), *Decisão* (1983), *Musa Lusa* (1988), *Desafio* (2002), *Contágio* (1993), *Errância* (1996), *Visão do Ser* (1998), *Jogo* (1999), *Vision de l'Être* (2000), *Confronto* (2005), *50 poemas escolhidos pelo autor* (2006).

Pedro Lyra faleceu em 23 de outubro de 2017, aos 72 anos, no município de Campos dos Goytacazes, interior do Rio de Janeiro.

1. 2. ROBERTO PONTES

Francisco **Roberto** Silveira de **Pontes** Medeiros, nasceu em Monte Castelo, bairro da cidade de Fortaleza, Estado do Ceará, a 04 de fevereiro de 1944.

É professor aposentado do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. Foi Orientador das Oficinas de Poesia da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. É mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Literatura Portuguesa.

Roberto Pontes é ainda fundador do Grupo Poesia Simplesmente, do Rio de Janeiro, e do Grupo Verso de Boca, do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará.

A obra de Roberto Pontes está referenciada em livros importantes como *Literatura Cearense*, de Sânzio de Azevedo (Fortaleza, ACL, 1976), *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno Picchio (Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1995), *Dicionário Biobibliográfico de Escritores Contemporâneos do Estado do Rio de*

Janeiro, organizado por Eduarda Zandron (Rio de Janeiro: Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, 1997) e *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, organizada por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa (São Paulo: Global, 2002).

Sua obra poética é composta pelas seguintes obras: *Contracanto* (1968), *Lições de Espaço* (1971), *Temporal* (1976), *Memória Corporal* (1982), *Verbo Encarnado* (1996; 2014), *Breve Guitarra Galega* (2002); *Hierba Buena/Erva Boa* (2007), *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2010; 2014), e *Lições de Tempo/ Lecciones de Tiempo* (2012) e *Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012).

2. O GRUPO SIN DE LITERATURA

Roberto Pontes e Pedro Lyra, ao lado de Linhares Filho e Horácio Dídimo, fundaram o Grupo SIN de Literatura que, surgido em 1967, teve como principal diretriz o sincretismo literário e artístico. O movimento teve vida curta, porém muito produtiva. Iniciou-se com a articulação de estudantes, principalmente dos cursos de Direito e de Letras, interessados por Literatura e outras artes.

Os estudantes se reuniam nas casas dos integrantes e na antiga Livraria Universitária (atual Livro Técnico) na Praça do Ferreira, em Fortaleza/Ceará. Foi constituído inicialmente por Horácio Dídimo, Linhares Filho, Rogério Bessa, Pedro Lyra e Roberto Pontes, logo foi ampliado com Barros Pinho, Yêda Estergilda, Leão Júnior, Rogério Franklin, Lêda Maria Souto, Inês Figueiredo e Barroso Gomes.

A primeira apresentação pública dos jovens poetas membros do grupo SIN, ocorreu na aula de encerramento do curso de Letras, na disciplina de Literatura Brasileira, regida pela professora Aglaeda Facó, da Universidade Federal do Ceará - UFC, em 1967. Na ocasião, foram distribuídos e declamados poemas dos participantes que, posteriormente, foram reunidos numa coletânea intitulada *Minisinantologia* (1967) e depois em outro conjunto de poemas publicado com o nome de *Minisinantologia 2* (1968).

As duas primeiras publicações obtiveram sucesso e por isso os participantes decidiram imprimir a *SINantologia*, editada pela Imprensa Universitária da UFC e lançada no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, a 20 de março de 1968.

A poesia do Grupo SIN apresenta elementos do sincretismo poético brasileiro e da Poesia Práxis. Seus representantes demonstraram certa reação à poesia do Grupo Clã, sobretudo no tocante ao formalismo neo-parnasiano da Geração de 45. “Trata-se como se vê, de gente nova e inovadora. Literatura moderna. Turma de vanguarda, com minúsculas nos nomes e ideias doidas nas cabeças incendiadas pelo sentido da poesia revolucionária” (CID *apud* BARROSO; BARBALHO, 1998, p. 34).

O contexto histórico em que surgiu o SIN não propiciava a formação e desenvolvimento de movimentos políticos e culturais. Assim, o grupo precisou se dissolver muito cedo. Naquele período, o Brasil vivia a ditadura militar de 1964 e a censura era exercida

fortemente. A atriz Glauce Rocha e o diretor teatral B. de Paiva encaminharam ao SIN o histórico Manifesto dos Intelectuais Brasileiros Contra a Censura, de 1968, iniciativa de Oscar Niemayer, Antonio Candido, Glauber Rocha, Nelson Werneck Sodré, Chico Buarque e Darcy Ribeiro. Como parte do Grupo optou por não assinar o documento, o SIN acabou se dissolvendo enquanto agremiação. No entanto, seus autores continuaram a produzir obras de grande valor para a Literatura Brasileira.

Percebe-se, pois, que a atuação e a obra dos autores do SIN desde cedo foram importantes para o panorama literário brasileiro. É necessário destacar ainda que a poesia de Pontes e Lyra ultrapassa as idéias do Grupo SIN, adquirindo maior importância no contexto literário nacional, ao ser incluída na Geração de 60, como bem destaca Pedro Lyra em seu livro *Sincretismo – A Poesia da Geração 60 (Introdução e Antologia)*.

3. DA TRANSITORIEDADE DO AMOR

O livro *Desafio*, de Pedro Lyra, obra publicada em 1991, assim como *Memória Corporal*, de Roberto Pontes, apresenta o amor como um objeto de análise em suas diferentes faces e circunstâncias.

O livro é composto por 269 sonetos brancos, que rompem com a organização tradicional do soneto, configurada por dois quartetos e dois tercetos. Os sonetos de Lyra apresentam constantes quebras de versos, o que já prenuncia os percalços amorosos trabalhados ao longo dos versos da obra. A obra se divide em seis partes, a saber:

A primeira parte, “Constatação”, carrega uma reflexão sobre os vários tipos de amor.

Na segunda parte, “Confissão”, o poeta confessa os seus amores por diversas mulheres sem incorrer, contudo, em apelos pornográficos. As mulheres nesta parte representam possibilidades de amor carnal.

A terceira parte intitulada “Clivagem” apresenta um embate entre o poeta e sua musa. É uma das partes mais trabalhadas do livro.

A quarta parte, “Lavragem”, é composta de sonetos dedicados à sua musa Lusa.

A quinta parte, “Cumprimento”, nos traz sonetos que abordam o amor em si mesmo.

Na sexta e última parte, “Confirmação”, dá-se a reafirmação de tudo o que o poeta disse ao longo dos poemas.

Analisemos o soneto XVII da IV parte “Lavragem” do livro *Desafio*:

O que restou daquele amor
aquele
vivo amor que julgávamos eterno
e só durou um sol
o que restou
daquelas investidas contra o tempo
para reter na carne o ser da hora
e parar nesse raptó
o que restou
eu não sei
tu não sabes
mas sentimos
que agora é tudo simplesmente um resto
resto de vida
rôta
sem ao menos
o instinto de vivê-lo
desfibrada
pelo que abre e fecha esta cortina:

- um feixe
de saudades e remorsos
sem nenhuma vontade de esquecer
mas sem nenhum desejo de voltar.

(LYRA, 1991, p. 155)

Já nos primeiros versos, percebe-se uma interrogação indireta acerca do que “restou daquele amor”. O eu-lírico não espera uma resposta para a sua indagação. Afinal ninguém poderia respondê-la, nem mesmo os seus envolvidos. Seu objetivo é, sobretudo, discorrer sobre o caráter transitório do amor. Dessa certeza decorre a necessidade dos amantes de paralisar o tempo, ou seja, “parar neste raptó” um instante de emoção.

No poema, o eu-lírico desabafa que, no final de tudo, o que fica é um resto de vida. No entanto, não se trata de uma vida qualquer. É uma de qualidade “rôta” e “desfibrada”, termos que já carregam em si uma forte conotação de desgaste e melancolia em torno do que sobrou da relação.

Entre o início e o fim do envolvimento, entre o “abre e fecha esta cortina”, eis que surge “um feixe” e com ele a esperança de um novo enlace ou reencontro. Será o reacender de uma chama? Não! Pois o feixe é “de saudade e remorso”.

Desse modo, depois de todas as investidas amorosas, o que ficou foi muita “saudade” do que se teve, mais precisamente do que não se terá mais. Restou também “remorso”

por ter perdido um grande amor. Assim, saudade e o remorso aqui não se relacionam apenas ao objeto de amor, mas ao Amor enquanto sentimento sublime.

Pedro Lyra aborda em seus versos uma concepção de amor finito. Tal caráter efêmero do amor também é visto na última estrofe do “Soneto de Fidelidade”, de Vinícius de Moraes. Nele o poeta expressa o desejo de vivenciar o sentimento amoroso: “Eu possa me dizer do amor (que tive)”, mesmo sabendo que essa emoção não durará para sempre: “Que não seja imortal, posto que é chama”, mas que será imortalizada por meio da intensidade com que se vive: “mas que seja infinito enquanto dure” (MORAES, 2005, p. 40).

Diferente das ideias clássicas que contavam com a eternidade do afeto e, portanto, da relação amorosa, nos poemas de Pedro Lyra, Vinícius de Moraes e de Roberto Pontes, permeia um sentimento moderno, expresso pela ideia de amor abstrato que cede espaço à fragmentação amorosa característica dos tempos modernos.

Pedro Lyra, no livro *Conceito de Poesia*, trabalha com três categorias indispensáveis ao labor poético. São elas: Duração (a partir da novidade), Grandeza e Beleza. Segundo o estudioso, o atributo mais radical do novo é a “unicidade, ou seja, o que torna impossível a reprodução do seu feito” (LYRA, 1986, p. 13). No soneto de Lyra, o caráter de novidade se dá pelo processo de descoberta amorosa em todas as suas instâncias.

Embora seja o tema amoroso bastante comum na tradição poética, a maneira como o poeta (re)organiza som, sentido e forma, e se compromete com o seu tempo e anseios, possibilitam que o tema traga sempre uma novidade. Segundo o poeta e crítico Pedro Lyra, “essas coisas permanecem novas porque mudam, incorporando um atributo novo na passagem do tempo” (LYRA, 1986, p. 17).

A grandeza, outra categoria teórica trabalhada por Lyra, é o aspecto mais afirmativo do ser. Podemos definir a grandeza como atributo de tudo aquilo que ultrapassa os limites da medianidade, identificável a partir dos padrões da práxis cotidiana (LYRA, 1986, p.21). A emoção do eu-lírico é uma marca de grandeza presente nos versos em análise.

A beleza é, por sua vez, o aspecto mais sedutor do ser. Atributo de tudo aquilo que, pela proporção e harmonia de suas formas e através do olho/ouvido ou da imaginação/recordação, produz na sensibilidade uma sensação de prazer (LYRA, 1986, p.30). Nos sonetos de Pedro Lyra, a beleza marca não só o seu objeto de amor, que é a sua musa, mas também o seu próprio sentimento.

Para prosseguirmos a análise do poema, é importante destacar que Ezra Pound, em *ABC da Literatura*, trabalhou com três modos retóricos que caracterizam a linguagem poética. A teoria de Pound, primeiramente apresentada no ensaio “*How to Read*” (1927, in *Literary Essays*, 1954), visa criar uma espécie de semiótica para os registros possíveis da linguagem poética dominada por todas as formas de inspiração.

O primeiro modo retórico trabalhado por Pound é a melopeia, na sua origem grega, *melopoiia* (composição de cantos líricos), A melopeia é, para Pound, a musicalidade do texto literário, em especial do gênero lírico. Nessa modalidade, as “palavras estão impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta seu significado” (POUND, 2006, p. 11). É possível perceber que, em alguns contextos literários, a melopeia do texto lírico, notadamente, por exemplo, no caso dos poemas simbolistas, torna-se mais importante que o sentido do poema em si; significante torna-se mais importante que significado, para usar os termos saussurianos. Tanto em Pedro Lyra quanto em Roberto Pontes, a liberdade formal não compromete o efeito melopéico, uma vez que o arranjo rítmico se faz de forma significante para a construção da relação entre som e sentido do texto.

A fanopeia traduz o poder visual da imagem. Trata-se de um “lance de imagens sobre a imaginação visual” (POUND, 2006, p. 11). A fanopeia é definida por Pound como a imagem gerada na mente dos leitores do texto enquanto o leem. Essa imagem é culturalmente determinada, já que cada leitor forma, em sua mente, um cenário composto por elementos a partir de suas estruturas coesivas e coerentes, bem como dos símbolos presentes na cultura e na mentalidade de sua sociedade. A fanopeia nas duas obras em análise propõe a construção paulatina de um ambiente idílico onde se dá o enlace amoroso e nele também se finda.

A logopeia, terceira modalidade retórica trabalhada por Pound, deriva do grego *logopoeía*, “criação de palavras”, e traduz a capacidade de combinação da forma e do conteúdo das palavras com o objetivo de obter a obra sublimada pela beleza estética. É a matéria intelectual do poema, é o elemento que revela a sintaxe do texto, na lógica da sua organização, em sua carga semântica, nas referências e influências artísticas e culturais que contém. Por meio da logopeia, o poema viaja no tempo e dialoga com a memória da civilização. É assim que tanto em *Desafio* quanto em *Memória Corporal* se nota uma sequência lógica dos fatos amorosos que se processa por meio de um ciclo amoroso que transita do início ao fim dos livros.

Passemos ao estudo do livro *Memória Corporal*, de Roberto Pontes. A obra, publicada em 1982, é composta por quarenta e cinco poemas, cujo protagonista é o próprio Eros. Os poemas de *Memória Corporal* são de cunho erótico, uma vez que neles está presente a necessidade do ser humano de buscar a sua completude por meio do amor. No livro *O que é Erotismo*, Lúcia Castello Branco reforça essa concepção:

Há dois aspectos fundamentais, implícitos no discurso de Aristofanes, que derivam dessa noção do erotismo como impulso em direção à completude. Um deles se refere ao extremo poder atribuído a Eros, que é capaz, ainda que por segundos, de ‘restaurar a antiga perfeição’ e de reproduzir seres andróginos, totais e audaciosos, que ousam desafiar os deuses. O outro aspecto reside na idéia de incompletude e de debilidade

dos seres bipartidos que, desprovidos da força de Eros, tornam-se fracos e úteis àqueles que detêm o poder. Em torno desses dois pólos, a força de Eros e a fragilidade dos seres abandonados por Eros, articulam-se os mecanismos de repressão sexual, que vêm sendo tão sofisticadamente manipulados pelos agentes protetores da ordem social, sobretudo nos regimes autoritários. Não é de se estranhar que, nas sociedades de governo totalitário, a questão do erotismo se coloque como fundamental. Sabemos, desde Platão, do poder desse deus incapturável. Para formar cidadãos frágeis e inseguros, é preciso reparti-los, mutilá-los, transformá-los em metades de metades, sem nenhuma possibilidade de recomposição (BRANCO, 1984, p. 10-11).

Vale ressaltar que o livro *Memória Corporal* foi publicado durante o período da ditadura militar, no Brasil. Este momento político, que vai de 1964 a 1985, caracterizou-se pela falta de democracia, supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão aos que eram contra o regime militar. Desse modo, podemos exemplificar as palavras de Lúcia Castello Branco com os poemas de Roberto Pontes, publicados em 1982. Afinal num período de repressão, como foi o da ditadura militar, tudo o que se quer é liberdade. Nos textos de Roberto Pontes, a busca e o alcance dessa liberdade se concretizam por intermédio da experiência amorosa.

Ao classificarmos os poemas de *Memória Corporal* como eróticos e não como pornográficos, partimos da ideia de que a pornografia reforça a mutilação e a solidão dos seres. Na pornografia, o prazer é exclusivamente sexual, não há referência ao apego afetivo. Trata-se de relações superficiais que abordam indivíduos incompletos e, muitas vezes, explorados. O erotismo, por sua vez, busca a perfeição dos seres. No âmbito do erótico, não se aborda a culpa ou o pecado, pois os indivíduos seguem em busca da perfeição.

Sendo assim, Eros não se manifesta obrigatoriamente por via da sexualidade explícita. Mesmo em contextos repressores, o deus do amor se faz presente de forma sutil, buscando a sublimação dos sentimentos.

Memória Corporal apresenta o trajeto de Eros a partir de um ciclo amoroso organizado basicamente em quatro fases associadas à presença do deus do amor na obra: 1. O nascimento do amor (surgimento de Eros); 2. O desenvolvimento da relação (crescimento de Eros); 3. O fim do enlace amoroso (sofrimento de Eros); 4. O registro do amor (resgate de Eros através da memória poética).

A primeira etapa do ciclo é representada pelos poemas “Cinco Prelúdios” que não trazem títulos, sendo apenas numerados. Neles, o poeta apresenta os personagens da obra: a natureza, o amante e o objeto amado. A junção desses três personagens faz nascer Eros com toda a sua força e latência, introduzindo assim o ciclo amoroso.

A segunda fase do ciclo amoroso refere-se ao aprofundamento do enlace sensual. Desse modo, o erotismo é apresentado com ênfase em todas as suas peculiaridades. Fazem parte desta fase, por exemplo, os poemas “O Pomo”, “Desejas uma coisa só” e “Segredo Inconsulto”.

A terceira fase do ciclo consiste no fim do relacionamento amoroso. No entanto, ao mesmo tempo em que Eros fenece, existe a tentativa de resgatá-lo por meio da memória. Isso fica claro em “Epitáfio”, último poema do livro. Apreciemos o poema, pois a partir dele será abordado o conceito de amor trabalhado pelo poeta ao longo do livro.

Aqui jaz o amor um dia dito
só de beijos e flores viveria.
E não morreu por falta de sustento,
ardor e sonho, pois estes vivem sempre
ao jugo seco da crua existência.
Deixou de haver o sopro simples,
o desejo de ser o conivente,
o comparsa do outro na paixão
que a vida faz ruir devagarinho.
Quem esta morte de bom grado aceita
quer deixar escrito na memória,
na verdade indestrutível de um poema,
o seu perdão, o seu adeus,
o seu soturno desamparo ausente.

(PONTES, 1982, p. 73)

O poema “Epitáfio” é composto por uma única estrofe de quatorze versos heterométricos. Ao adotar a liberdade formal, o poeta sugere que, assim como os amantes, a forma, a imagem, o pensamento e a criatividade também são livres. Além disso, o não-isocronismo e o isossilabismo dos versos reforçam o momento conturbado de emoção vivido pelo eu-lírico.

No primeiro verso, o eu-lírico confirma a morte de Eros e, por conseguinte, revela o caráter efêmero do amor. Ele assinala ainda que o amor não feneceu devido à falta de “ardor” ou de “sonho”, morreu porque já não havia mais cumplicidade entre o casal, ou seja, “Deixou de haver o sopro simples,/ o desejo de ser o conivente”. Contudo o eu-lírico reconhece que é preciso guardar o sentimento na memória e na indestrutibilidade do poema, pois a arte atinge as emoções de tal forma que é capaz de imortalizar as experiências vividas. É desse modo que se alcança a quarta etapa do ciclo, caracterizado pela permanência da experiência amorosa por meio da memória. Sobre o ciclo aqui tratado, vejamos o que nos acrescenta Lúcia Helena, prefaciadora do livro em estudo:

Este ciclo - *fecundação/paixão/morte/resgate* - do amor justifica o título da obra: *Memória Corporal*, além de explicitar o sentido que o poeta atribui ao termo memória. Este é apresentado, no texto de Roberto Pontes, como uma tentativa de se apreender, surpreender e suspender o tempo. Memória como instância que torna possível ao homem resgatar, do círculo inexorável e destrutivo de vida/morte, tanto o sentimento quanto as coisas. Como se a poesia, fazendo-se na cumplicidade com a memória, se tornasse uma “verdade indestrutível” e perpetuasse, para além de Cronos, a viagem de Eros (HELENA *apud* PONTES, 1982, p.11).

Com “Epitáfio”, dá-se a morte do sentimento amoroso, que representa vida em seu sentido mais intenso. Segundo Lúcia Castello Branco, no livro *O que é Erotismo*, “são comuns os impulsos de Eros – esse deus da vida e do movimento – que frequentemente desembocam na morte” (BRANCO, 1984, p. 30).

Ainda sobre a relação Eros e Tanatos que tão bem ilustram “Epitáfio”, Lúcia Castello Branco acrescenta: “[...] se voltarmos nossa atenção para a natureza, verificaremos que todo nascimento, todo impulso de vida (Eros) acarreta o desaparecimento de algo (um ser, uma situação, um sentimento), implica um impulso de morte (Tanatos)” (BRANCO, 1994, p. 30).

Bataille, por sua vez, no livro *O Erotismo*, apresenta um conceito de erotismo baseado nos estudos do fator biológico. Ele observa que, tanto a reprodução sexuada quanto a assexuada dos seres para originar uma nova vida, precisa que uma antiga se desfça. Na reprodução assexuada, os organismos vivos são capazes de se reproduzirem sem a participação de gametas. Esse processo pode ocorrer por divisão celular nos seres unicelulares, quando uma célula deixa de existir, cedendo lugar a duas ou mais células. Dessa forma, há o desaparecimento de um ser para possibilitar o nascimento de outro. Na reprodução sexuada, é preciso que o espermatozoide e o óvulo cedam lugar ao novo ser que surgirá. Assim, percebe-se que a decomposição acaba por originar vida.

Tendo esses dados como ferramenta, é possível afirmar que Georges Bataille e Lúcia Castello Branco entendem erotismo como um impulso resultante de duas forças opostas: a vida e a morte. O que justifica a existência do erotismo, nesse sentido, é o desejo dos seres de continuar mediante a junção com o outro, ou seja, a vontade de vencer a morte. Como vimos anteriormente, nos poemas de *Memória Corporal*, o erotismo é apresentado a partir de um ciclo que se caracteriza pelo nascimento, amadurecimento, morte do amor e resgate do sentimento. Assim, ao mesmo tempo em que se aproxima o fim de um encantamento, também é marcado o início de uma nova etapa de vida.

Outro aspecto importante a ser observado no poema em comento é a memória, que se faz presente até mesmo no título do livro de *Memória Corporal* e surge como uma fonte de resgate das boas emoções. Lúcia Helena, no prefácio da obra, destaca que “no título

se tematiza a palavra se fazendo carne”. Dessa forma, a memória ganha força através da palavra que registra os prazeres carnavais do primeiro ao último poema do livro.

Carlos Felipe Moisés destaca, no livro *Poesia não é difícil* (1996), alguns motivos e temas, dentre os mais correntes em nossa poesia. São eles: 1. Autoconhecimento; 2. Paisagens, Naturezas; 3. Devaneio; 4. Cotidiano; 5. Utilidade ou Beleza; 6. Infância, Memória; 7. Amor; 8. Morte; 9. O Eu e o Outro; 10. A própria Poesia. Em “Epitáfio”, poema de encerramento do ciclo amoroso, o pendor temático se volta para os motivos do Amor e da Morte.

O amor é tema dominante da poesia tradicional. Na concepção clássica, o amor representou a suprema realização afetiva do ser humano, sendo diretamente associada a uma idealização do sentimento no plano espiritual. A partir do século XX, começam a surgir mudanças significativas na concepção de amor, que passa a ter uma conotação erótica, carnal mais próxima do mundo real. “A mulher deixa de ser alvo de adoração platônica, para se transformar, antiteticamente, ou em mito ou em ser de carne e osso” (MOISÉS, 1996, p. 103).

Em *Memória Corporal*, mais especificamente em “Epitáfio”, o amor não aparece como uma entidade abstrata e distante do alcance humano como era para os clássicos. Na obra de Pontes, o sentimento surge como experiência de vida, sujeita às circunstâncias e às necessidades individuais, adquirindo assim um caráter mais transitório.

Além disso, percebe-se que o poeta não apresenta em seus versos certas características da lírica tradicional, como, por exemplo, o excesso de sentimentalismo, pois o transbordamento de seu sentimento se dá de forma contida, concisa e sem exageros.

Um aspecto importante a ser observado no poema é a repetição. Em um poema, nenhuma palavra se repete por acaso. Daí a necessidade de observar os motivos dominantes no último poema de *Memória Corporal*, como forma de ampliar o horizonte de análise. A partir da utilização de palavras pertencentes ao campo semântico do motivo “morte”, é possível verificar a importância do significado dessas expressões para a construção do poema. O título do último poema, como já foi dito, é “Epitáfio”. Já no primeiro verso, aparece a expressão: “Aqui jaz”; no terceiro verso surge: “E não morreu” e o décimo verso expressa: “Quem esta morte de bom grado aceita”. Como se sabe, tradicionalmente o mistério da morte tem o sentido angustiante de desaparecimento, mas também é a introdução aos mundos desconhecidos dos Paraísos. Segundo Chevalier e Cheerbrant, a morte, enquanto símbolo, é o aspecto precível e destrutível da existência. “Ela é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova” (CHEVALIER; CHEEBRANT, 2006, p. 621). No poema de Roberto Pontes, a morte não designa um fim absoluto, uma vez que a “memória” e a “verdade indestrutível de um poema” conseguem perpetuar a essência do sentimento. No último verso do poema, o eu-lírico expressa “o seu soturno desamparo ausente”, o que de certa forma traduz uma nova maneira de viver que já não conta com os gozos da experiência amorosa.

Neste contexto, o amor é personificado e passa a se sujeitar à certeza da morte assim como qualquer ser humano. Por meio desse recurso, o poeta modifica o sentido da lírica tradicional de amor infinito, apontando para um trabalho com a ideia de amor efêmero. Segundo Maria Luiza Ramos, no livro *Fenomenologia da obra literária*, “a estratégia poética tem por único fim a mudança de sentido. O poeta atua sobre a mensagem para modificar a língua” (RAMOS, 1969, p. 73). A partir dessa perspectiva, percebemos que, ao atribuir caráter humano ao amor, o autor inova mudando o sentido esperado e causando surpresa ao leitor.

Carlos Felipe Moisés, em obra já citada, ao tratar da Morte enquanto tema poético, nos apresenta três categorias. Primeiro, a morte como acontecimento, vale dizer a morte de alguém, a morte alheia, tomada como tema pelo poeta; segundo, a morte como hipótese, isto é, as cogitações do poeta a respeito da sua própria morte; terceiro, a morte como acessório, como tema secundário, destinado a reforçar o tratamento do tema principal, quase sempre o amor.

No poema em análise, o eu-lírico nos apresenta uma morte com leveza e sem arrebatamentos. Insere-se na categoria do acontecimento, uma vez que toda a lírica dos versos circunda em torno da ideia da morte do Amor.

No poema, o amor não é um sentimento infinito, mas nem por isso se torna menor, pois a ele estão ligados aspectos importantes da condição humana, tais como: a memória e a arte, uma vez que todo o amor um dia vivido ficará guardado na “memória” e na “verdade indestrutível do poema”. Assim a grandeza da matéria poética é logo notada pela valorização do maior de todos os sentimentos: o amor.

Desse modo, de forma inovadora, Roberto Pontes recria o motivo amoroso, atribuindo-lhe novo sentido tanto humano quanto estético.

Como foi possível notar, Roberto Pontes e Pedro Lyra fazem uso de diversos expedientes artísticos, literários e linguísticos para construir poemas que comunicam de forma clara e convincente o mais intenso de todos os sentimentos: o amor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por tudo o que foi dito, fica claro que a concepção de amor transitório está presente tanto em *Desafio*, principalmente nos sonetos que compõem a IV parte do livro, intitulada “Lavragem”, quanto em *Memória Corporal*, sobretudo no poema “Epitáfio”.

Nos poemas de *Memória Corporal*, a efemeridade do amor é superada, pois através da memória poética e do registro indestrutível da arte, a experiência amorosa vivida pelo eu-lírico é eternizada resgatando-se Eros para superar a mortalidade dos seres e das emoções.

Mentalidade semelhante é compartilhada pelos sonetos de Pedro Lyra, nos quais a transitoriedade do amor é reforçada até o último verso. Em *Desafio*, o registro da vivência amorosa é realizado no plano da emoção por meio da “saudade e do remorso;” mas também no plano da razão, ao recorrer à memória: “sem nenhuma vontade de esquecer”.

Desse modo, percebe-se que a concepção de amor transitório é característica da poética moderna e traduz a fragmentação amorosa, abordada pelos dois poetas, que de certa forma marca as relações na contemporaneidade, mas que nem por isso perde o seu valor ou intensidade.

REFERÊNCIAS

BARROSO, Oswald. BARBALHO, Alexandre. (Org.). *Letras ao sol. Antologia da Literatura Cearense*. 2ª ed. Fortaleza: Editora Fundação Demócrito Rocha, 1998.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo* (Ensaio). São Paulo: Editora Arx, 2004.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é Erotismo*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1984.

CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain (Org.). *Dicionário de Símbolos*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LYRA, Pedro. *Conceito de poesia*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

_____. *Desafio: uma poética do amor*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. *Sincretismo: A poesia da Geração de 60* (Introdução e antologia). Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

MORAES, Vinícius de. *Nova Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PONTES, Roberto. *Memória Corporal*. Rio de Janeiro: Ed. Antares. Fortaleza: Secretaria de Educação e Cultura do Município de Fortaleza, 1982.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos/José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

ENTRE CÓSMICAS FAÍSCAS: UMA LEITURA DO LIVRO *CONFRONTO* – UM DIALOGO COM DEUS, DE PEDRO LYRA

Hermínia LIMA¹

RESUMO: Este artigo² objetiva uma leitura interpretativa do livro *Confronto*, do poeta Pedro Lyra, no intuito de apresentar a concepção teológica do eu-lírico e destacar as inovações temáticas e formais do livro. Esta pesquisa é documental de natureza qualitativa, conforme conceito de Tesch (1990). Para fundamentar a leitura buscou-se respaldo nos oito pensadores citados na folha de epígrafes de *Confronto*. Constatou-se inovações tanto temáticas quanto formais. No plano temático, afirma-se que o desafio de um diálogo com Deus, em forma de embate filosófico e questionamento teológico realizado em versos e com a profundidade deste poema é uma inovação que marca uma postura vanguardista do autor. No que diz respeito ao formal, aponta-se o *versifrase*, como exemplo de inovação poética.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Poesia dialogal; Pedro Lyra.

ABSTRACT: This article presents an interpretative reading of the book *Confronto*, by the poet Pedro Lyra, in order to demonstrate the theological conception of the lyrical self and highlight the thematic and formal innovations it presents. It is documentary of qualitative nature, according to Tesch's concept (1990). For the reading, support was sought from the eight thinkers mentioned in the chapter epigraphs of *Confronto*. Both thematic and formal innovations were found. On the thematic level, we state that the challenge of a dialogue with God, as in a philosophical clash and theological questioning presented in verses and with the depth of this poem, is an innovation that marks the author's avant-garde position. Regarding the formal, the *versifrase* indicates as an example of poetic innovation.

Keywords: Brazilian poetry; Dialogue poetry; Pedro Lyra.

¹ Hermínia Lima é poeta e professora. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. Especialista em Crítica Literária pela Universidade Estadual do Ceará. Mestre em Letras e Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Ceará. É professora assistente da Universidade de Fortaleza – UNIFOR. É pesquisadora do PROTEXTO, grupo de pesquisa do programa de pós-graduação em Linguística da Universidade Federal de Ceará. Publicou o livro *Uma palavra marcada – emoção e consciência na Poética de Pedro Lyra*. Publicou também dois livros de poemas: *Sangria Azul* e *Sendas do Sacrário*.

² Este artigo resulta de texto desenvolvido a partir de outro anteriormente publicado, em versão bem menor, na *Revista da Academia Cearense de Letras*, 2004, pela ocasião do lançamento do livro *Contágio* – Poesia do desejo, em Fortaleza–CE, terra natal do poeta. O referido texto na sua versão original foi o discurso de apresentação do livro *Contágio*, proferido pela autora deste artigo. Disponível em: http://www.academiacearensedeletras.org.br/revista/revistas/2004/ACL_2004_041_Confronto_um_dialogo_com_Deus_de_Pedro_Lyra_Herminia_Lima.pdf.

PARA INÍCIO DE CONVERSA: QUEM FOI PEDRO LYRA?

Antes de iniciarmos a leitura da obra *Confronto*, consideramos necessário que façamos uma apresentação do autor, Pedro Lyra, em função da proximidade da data de falecimento dele. A menção ao autor, nesta seção introdutória, antecedendo a leitura interpretativa da obra, legitima-se, neste artigo, pelo valor de homenagem póstuma ao poeta recém-falecido. Por este motivo, embora este seja um texto acadêmico, regido pela égide da racionalidade, cabe nele, expressar o nosso sentimento de pesar e a emoção que nos toma, ao redigirmos esta apreciação, porque, no momento em que iniciamos a análise do livro *Confronto*, estamos há menos de um mês do falecimento do poeta. Por mais racionais que sejamos, é quase humanamente impossível esquecer ou excluir das nossas mentes esse nefasto acontecimento tão recentemente ocorrido. Apesar do infortúnio, inspiramo-nos na racionalidade da obra em estudo, afastamos a emoção e debruçamo-nos sobre uma das mais densas reflexões da obra de Lyra: o livro *Confronto*. Conforme o exposto, vejamos, a seguir, a produção intelectual do autor, para que se tenha noção mais precisa da abrangência e importância desta obra e da atuação do poeta no universo das Letras, como um dos mais ativos militantes da causa literária no Brasil³.

Pedro Lyra teve vasta experiência jornalística, em grandes jornais do sul do País, como o *Jornal de Letras* e o *Jornal do Brasil*, nos quais, durante anos, exerceu a atividade de crítica literária. Também teve atuação memorável em editoras de renome nacional como a AGIR Editora, a Editora Topbooks, e a Editora Global. Entre os vários prêmios conquistados pelo autor, um merece destaque especial: o *Prêmio Nacional ESSO-Jornal de Letras* que o tornou conhecido da intelectualidade brasileira e lusitana. Também acrescem o currículo do poeta os trabalhos de tradução, em especial, a tradução de *Rubayats*, de Omar Khayyam e de *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso. Vale destacar ainda a significativa fortuna crítica sobre a obra do autor, na qual figuram nomes da alta estirpe literária brasileira como: Antônio Houaiss, Assis Brasil, Carlos Drummond de Andrade, Eduardo Portela, Fausto Cunha, Gilberto Mendonça Teles, Marilena Chauí, Nelson Werneck Sodré, entre outros.

Seu nome, como poeta, figura em muitas obras de referências da Literatura Brasileira, entre as quais, destacamos: *Enciclopédia da literatura brasileira*, de Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa; *História da Literatura Brasileira – Do Descobrimento aos dias de hoje*, de Luciana Stegagno-Picchio e *Apresentação da poesia brasileira*, de Otto Maria Carpeaux. Pedro Lyra teve três livros dedicados aos estudos da sua obra: *Uma palavra marcada – emoção e consciência na poética de Pedro Lyra*, da autora deste artigo, em

³ As informações aqui citadas sobre o conjunto da obra de Pedro Lyra foram colhidas do texto *Elogio póstumo para Pedro Lyra e sua obra*, de autoria de Roberto Pontes, publicado no livreto *Celebração da Vida* (inédito), por ocasião da celebração póstuma em homenagem ao poeta, no sétimo dia da sua morte. Em Fortaleza, novembro de 2017.

1999. *Uma poesia dialógica: nove resenhas da obra de Pedro Lyra*, de Fernando PY, em 2003 e *A construção do poema – crítica genética de oito sonetos de Pedro Lyra*, de autoria de Ingrid Ribeiro mais seis pesquisadoras de crítica genética da UENF, Universidade Estadual do Norte Fluminense, em 2016.

A obra poética de Lyra, composta de treze livros publicados, mais dois inéditos, conta com os seguintes títulos: *Sombras – Poesia da dúvida* / 1967; 2.ed.: 2017; *Doramor – Uma trajetória da paixão* / 1969; *Decisão – Poemas dialéticos* / 1983; 2.ed.: 1985; *Desafio – Uma poética do amor* / 1991; 2.ed.: 2001; 3.ed.: 2002; *Contágio – Poesia do desejo* / 1993 *Errância – Uma alegoria trans-histórica* / 1996; *Jogo – Um delírio erótico-metafísico-econômico* / 1999; *Confronto – Um diálogo com Deus* / 2005; *Argumento – Poemythos globais* / 2006; *Ideações – 30 Sonetos conceptuais* / 2012; *Poderio – Um poema jurídico em 75 Autos* / 2013; *Protesto – Estados de Ser* / 2014; e *Situações – Mini-Anti-Parábolas da Civilização e da Ética* / 2015. Pedro Lyra deixou mais dois livros de poesias prontos, a sair, que, em breve serão publicados pela família do poeta: *Soluções – Um poema economicista em 76 saques* e *Revolta – Poemitos da hora roxa*. Além desses, o poeta, tinha um último livro em elaboração que não chegou a concluir: *Plenidade – Poema-construção*.

Sua obra ensaística conta ainda com onze livros de reflexões teóricas e críticas: *Poesia cearense e realidade atual* / 1975; 2.ed.: 1982 *Utiludismo – A socialidade da arte* / 1976; 2.ed.: 1981 *Literatura e ideologia* / 1979; 2.ed.: 1993 *O real no poético – Textos de jornalismo literário* / 1980 *O dilema ideológico de Camões e Pessoa* / 1985 *Conceito de poesia* / 1986; 2.ed.: 1992 *O real no poético-II – Textos de jornalismo literário* / 1986 *Sincretismo – A poesia da Geração-60* / 1995 *Poema e Letra-de-Música – Um confronto entre duas formas de exploração poética da palavra* / 2010 *Anos 60 – Roteiro da poesia brasileira*, v.11 / 2011. Pedro Lyra publicou ainda duas antologias poéticas, sendo uma em edição bilíngue: *Visão do Ser – Antologia poética com Fortuna crítica* / 1998; *Vision de l'Être – Anthologie poétique*, bilingue / 2000 e *50 Poemas escolhidos pelo Autor* / 2005. É autor de uma série poética de vanguarda intitulada *Poema-Postal*, editada em seis séries, em diferentes locais. A 1ª série: em Fortaleza e no Rio de Janeiro / 1970; a 2ª série: em João Pessoa / 1972; a 3ª série: no Rio de Janeiro / 1980; a 4ª série: em Lisboa, 1986; a 5ª série: em Paris / 1989 e a 6ª série: em Campos- RJ / 2013. Além de todas estas publicações citadas, o autor ainda deixou vasta obra publicada no exterior entre poemas, críticas e reflexões teóricas, em número maior, em Portugal e na Alemanha, além França, Espanha, Itália e Canadá.

A citação destacada a seguir, constituída de fragmentos com considerações sobre a obra de Pedro Lyra, as quais foram proferidas por grandes nomes da crítica literária brasileira e internacional, atesta o alcance e valor da obra deste escritor cearense:

Sua obra vem recebendo um acolhimento amplamente favorável da melhor crítica de nossa literatura, nacional e estrangeira. Luciana Stegagno-Picchio, uma das maiores autoridades européias neste assunto, considerou-o “poeta de sabedoria clássica e de inspiração social e política, mas também poeta do amor”. O poeta e professor Roberto Pontes afirmou que *Decisão* é “um dos melhores livros de poemas já publicados no Brasil”. Antônio Houaiss confessou-se “perplexo” diante de *Desafio*, livro “tão rico de conteúdos e formas”. Pierre Rivas leu *Contágio* como “um canto de amor martirizado, atravessado de amargura e de um epicurismo tranqüilo”. Gilberto Mendonça Teles viu em *Jogo* um poema “bem diferente de tudo que vem sendo feito na atual poesia brasileira, uma crítica verdadeiramente feroz ao mundo globalizado”. Fernando Cristóvão encarou *Confronto* como uma “pequena «selva oscura», como a de Dante a caminho do Paraíso”. Mario Pontes revelou em *Argumento* uma série de “argumentos para discordar” do estado do mundo sob o império unilateral do Neo-liberalismo. Nelly Novaes Coelho realçou-lhe, pelo inédito *Plenidade*, “A preocupação formal somada à sondagem da condição humana”, como um “poeta do épico e do lírico”. Wilson Martins considerou *Errância* como “um poema épico de alta qualidade e tessitura literária, uma meditação sobre o destino”, e a antologia *Visão do Ser* como “um concerto de alta literatura”. E Anne-Marie Quint o apresentou ao público francês como “uma das grandes vozes da poesia brasileira contemporânea”. No prefácio a *Literatura e ideologia*, Eduardo Portella resume: “...o poeta-crítico ou o crítico-poeta – e eis aqui um dos poucos exemplos de que a ordem dos fatores não altera o produto”.⁴

Além da citada produção, ainda importa dizer que Pedro Lyra “foi Professor Visitante em universidades de Portugal (1986, 1990), Alemanha (1987) e França (1989-90, 1993) e pronunciou conferências em diversas instituições de Lisboa e Porto, de Bonn e Colônia, de Viterbo e Roma, e de Grenoble, Clermont-Ferrand, Pau e Paris”.⁵ Encerrando esta apresentação do autor, por fim, lembramos a titulação acadêmica do poeta que era Mestre em Poética (1978), Doutor em Letras (1981), com Pós-Doutorado em Tradução Poética na Sorbonne, onde foi “Chercheur Invité” por dois anos (2004-2005). Até a data do seu

⁴ O fragmento desta citação foi colhido no *blog* do autor.

Disponível em: http://www.almadepoeta.com/poemaspostais_pedro_lyra.htm. Acesso em 23 de novembro, 2017.

⁵ O fragmento destacado entre aspas foi recortado da mesma fonte citada na nota 4.

falecimento, era professor titular de Poética da Universidade Estadual do Norte Fluminense/UENF, Campos/RJ.

A leitura interpretativa que propomos neste artigo será apresentada em cinco momentos. O primeiro, “A poesia dialogal de Pedro Lyra”, apresenta considerações sobre um traço estilístico marcante da poesia em estudo: o tom dialogal. O segundo, “Entre cósmicas faíscas: o conteúdo ideológico”, põe em discussão o conteúdo temático do poema em estudo. O terceiro, “A ousadia formal: o *versifrase*”, tece comentários acerca dos aspectos formais mais marcantes do livro *Confronto*. O quarto, “Para além do Confronto: A Mais Alta Criação Humana”, tem tom conclusivo no que diz respeito ao tema do livro e traz um poema inédito do autor que complementa a reflexão desenvolvida no artigo. Por fim, no quinto e último momento, “Considerações finais”, apresentamos algumas opiniões de leitores-críticos que escreveram sobre *Confronto* e fechamos a reflexão com a nossa observação final relacionando-a à dos demais leitores citados nesta parte conclusiva do artigo.

A POESIA DIALOGAL DE PEDRO LYRA

Pedro Lyra sempre nos surpreendeu. Sempre nos provocou com inovações, ora temáticas, ora formais, ou temáticas e formais ao mesmo tempo. E, desta vez, em *Confronto – Um diálogo com Deus*, não foi diferente.

Convém lembrar que esta não é a primeira vez que a poesia dialogal se faz presente na obra do poeta. Podemos até afirmar que esse recurso já é uma recorrência em sua poética. Para entender melhor o que agora afirmamos, devemos considerar três livros entre os treze de poesia publicados por Lyra. O primeiro grande diálogo poético é, predominantemente, lírico e surgiu nas páginas de *Desafio – Uma poética do amor*, seu 4º livro, reeditado duas vezes e indicado para o vestibular da UFC, Universidade Federal do Ceará, em 2001. Em *Desafio*, o poeta dialoga com a musa e surpreende-nos por colocá-la em posição de superioridade diante de si mesmo, o que não é muito comum, de modo geral, entre os enunciadores de autoria masculina. A respeito de *Desafio*, assim falou Antônio Houaiss (1993): “...seu Desafio não é apenas a arte de poetar o amor (que você consuma com mão e alma de mestre), mas também – e não pouco – a técnica pós-moderna de tentar poetar com elementos mentais e verbais novos...” O segundo diálogo – que também e mais nos surpreende – é o que Lyra oferta-nos em *Errância – Uma alegoria trans-histórica*, obra em cujos versos ele nos revela o insólito encontro de um homem pós-moderno com a múmia de Otze, encontrada na fronteira dos Alpes ítalo-austríacos, onde dormia há 5.320 anos. Nesse encontro, o poeta realiza uma viagem pela História da humanidade, na tentativa de informar à múmia sobre os acontecimentos do mundo durante o tempo em que ela esteve adormecida, enquanto a múmia o informa sobre um passado pré-histórico desconhecido para ele. Sobre *Errância*, Willson Martins (1998) declarou: “poema épico de alta

qualidade e tessitura literária, carregado pelo demônio socrático da fúria poética, inspirado pela meta-realidade realista do nosso tempo”. Tão surpreendente é, também, o diálogo que encontramos nas páginas de *Jogo – Um delírio erótico-metafísico-econômico ou uma aventura em versífrases*, um longo poema que nos transporta a um cassino de Lisboa e revela-nos um personagem inquieto, reflexivo e perplexo em um mundo confuso, arriscado e sedutor, o cassino, local onde o sujeito trava conversa com diversos tipos humanos e oferece ao leitor um emaranhado intrigante. Sobre esse livro, Gilberto Mendonça Telles (2000) afirmou: *Jogo* é “...um poema singular que se desdobra em vários planos (o do desejo, o do real, o do além) e reúne várias vozes (a do jogador, a da musa, a do adversário), bem diferente de tudo que vem sendo feito na atual poesia brasileira”⁶.

Além dos três diálogos poéticos destacados no parágrafo anterior, enfatizamos agora o livro *Confronto*, no qual o poeta coloca-nos diante de um diálogo incomum: um diálogo que se realiza entre o eu-lírico do sujeito que fala no poema, e Deus, como anuncia explicitamente o subtítulo da obra. Entretanto, não se trata de um diálogo que se faz em forma de oração como habitualmente ocorre, numa relação de passividade, na qual o sujeito falante se dirige a um Senhor, entidade sobrenatural, que é sempre um Ser superior, de autoridade e verdades inquestionáveis. No diálogo de *Confronto*, o que temos é uma saudável provocação, uma contraposição teológica e ideológica, um questionamento da criatura diante do criador. Sobre a experiência de dialogar com Deus, de forma poética, sabemos não ser esta uma experiência inaugurada por Pedro Lyra na literatura, antes dele, outros poetas da tradição luso-brasileira, já o fizeram, como exemplos, destacamos: Antero de Quental, Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos, porém, nenhum deles o fez com tantos detalhes e argumentos como Pedro Lyra faz em *Confronto*.

ENTRE CÓSMICAS FAÍSCAS: O CONTEÚDO IDEOLÓGICO

O texto que ora analisamos trata-se de um longo e único poema que ocupa cinquenta e seis páginas do livro *Confronto*. Ele encontra-se subdividido em cinquenta e sete partes, listadas no sumário do livro. Os títulos destas partes estão numerados por algarismos romanos de I a LVII. Nesta obra, o viés da reflexão filosófica, já explorado pelo autor em outros livros anteriores, é retomado de maneira ousada, numa perspectiva existencialista/desconstrucionista já anunciada na folha de créditos que epigrafa o livro. Os nomes que edificam a folha de epígrafes da obra já sugerem o rumo do *Confronto*. O tom de desafio apresentado pelo poema se instala ali, no portal de entrada do livro. São oito nomes que representam bem nobres linhagens da Filosofia, da Literatura, da Psicologia e da Teologia. Por ordem de apresentação: Epicuro, Santo Agostinho, José Camón Aznar, Denis Diderot, Omar Khayyam, Sigmund Freud, Tobias Barreto e José Saramago. Considerando

⁶ Os fragmentos citados neste parágrafo encontram-se na fortuna crítica do autor publicada no livro *Argumento – poematos globais*, 2006.

o que conhecemos sobre o pensamento desses ícones, já se torna fácil perceber que o conteúdo do livro traz a marca da irreverência, da ousadia, do estilo incontido, típico dos que questionam as verdades instituídas. As palavras de Epicuro que inauguram a folha epigráfica é um célebre fragmento do referido filósofo que questiona o poder de Deus diante dos males que afligem a humanidade:

Deus, ou quer impedir os males e não pode, ou pode e não quer, ou não quer nem pode, ou quer e pode. Se quer e não pode, é impotente: o que é impossível em Deus. Se pode e não quer, é invejoso: o que, do mesmo modo, é contrário a Deus. Se nem quer nem pode, é invejoso e impotente: portanto nem sequer é Deus. Se pode e quer, que é a única coisa compatível com Deus, donde provém então existência dos males? Por que razão é que não os impede? (LYRA, 2005, p. 35).

Esta citação, por si só, seria suficiente para anunciar o conteúdo do livro. A indagação que ela contém já prenuncia todos os questionamentos que o eu-lírico irá desenvolver ao longo do poema. O tom do questionamento filosófico de Epicuro parece ter servido de inspiração e modelo para o extenso e minucioso questionamento que será apresentado no livro. A escolha dessa epígrafe é, como toda epígrafe, um aviso ao leitor sobre o que o espera nas páginas do livro. As demais epígrafes, também seguem a mesma linha temática, problematizando diferentes aspectos ligados à teoria criacionista e ao poder divino.

Merecem comentário à parte o título e subtítulo do livro: *Confronto – um diálogo com Deus*. Os dois substantivos que o compõem apontam para a complexidade do tema que será abordado. Eles não são antônimos perfeitos, mas acabam ganhando valor semântico de antonímia, dada a cena fictícia para a qual o leitor é levado. Quando nos deparamos com a palavra “confronto” fica claro o sentido de embate que a obra trará. O título nos anuncia uma situação de conflito, de oposição, de disputa, de acontecimento adverso, de enfrentamento de forças, de antagonismo, de resistência, de encontro face a face. O título prenuncia que haverá confronto, ainda que somente de ideias. O confronto é o questionamento que se estende por todo o poema, do início ao fim. Em seguida, o subtítulo, com a ideia de diálogo, parece amenizar a tensão sugerida pelo substantivo que titula o livro. Assim, o leitor é colocado diante da seguinte sugestão: é um confronto que se realizará por meio de um diálogo. Entretanto, ao ler o poema, constata-se que o diálogo não se realiza de fato. Apenas o eu-lírico fala. Apenas ele se expressa. Há um silêncio, vindo da parte do interlocutor, que não permite a realização plena do diálogo. Não há contato entre as partes, não há colóquio, não ocorre interação. Não ocorre a troca de ideias, não há encontro face a face. Desse modo, ao avançar na leitura do poema, o leitor se deparará com uma fala monologada de um sujeito que expressa sua angústia por não receber respostas para as suas infundáveis indagações. Assim, podemos afirmar que no título, o livro já

carrega a situação complexa, conflituosa, dialética e antagônica que se apresentará ao leitor por todas as suas páginas: um confronto sem embate, um diálogo sem respostas.

Os questionamentos apresentados neste longo poema de *Confronto*, são, na verdade, o resultado de uma discussão filosófica que o poeta já vinha, paulatinamente, desenvolvendo em outros livros, em passagens de outros poemas. Como explica o próprio Pedro Lyra em texto introdutório ao livro *Confronto*, no qual ele declara que, o conteúdo deste livro, retoma fragmentos de quatro livros anteriores: *Decisão* (1983), *Errância* (1996), *Jogo* (1999) e *Desafio* (2001). Essa informação nos indica que a longa reflexão apresentada em *Confronto*, não é fruto de uma decisão impetuosa e momentânea de questionar a existência de Deus. Pelo contrário, os questionamentos sobre o tema, presente nas quatro obras citadas, indicam que o livro *Confronto* é fruto de uma longa, antiga e amadurecida reflexão que há muito tempo o poeta vinha construindo e que, publicou-a na íntegra ou em versão mais completa em *Confronto*.

O poema se agiganta numa longa e infindável indagação composta de muitos breves e densos questionamentos. É o que se percebe logo nas primeiras páginas do livro por meio dos cinquenta e sete indicativos temáticos que constituem o sumário e que nos orientam para os pontos que nortearão o diálogo. São infindáveis perguntas que ficam sem respostas, mas que provocam o leitor a pensar sobre o que o poeta põe em questionamento. Nas partes do poema, o sujeito que fala segue fazendo uma série de indagações, entre elas, destacamos as reflexões sobre o passado, o presente e o futuro da humanidade, sobre a origem do mundo, a criação do homem, o sentido da vida, o poder divino etc. todas estas questões se/nos encaminham para um questionamento maior em torno da indagação sobre a existência ou inexistência de Deus. Essa seqüência de questões é intercalada por apelos, ao todo, quatro, feitos, em tom de desafio, pelo rebelado que se dirige ao Pai ausente. Os quatro apelos são súplicas, nas quais o eu-lírico pede que o Senhor volte à terra. Nessa súplica, ele apela para argumentos que envolvem quase todas as grandes questões ligadas à existência da humanidade. São de imensurável grandeza argumentativa os momentos em que o sujeito questiona sobre o “quando” e o “como” dessa tão prometida volta⁷ do Senhor.

Para exemplificar o questionamento que se desenvolve em toda a extensão do poema, escolhemos destacar, a seguir, fragmentos dos quatro apelos que o eu-lírico faz ao seu interlocutor. O fragmento seguinte é o início do primeiro apelo, XXI) PRIMEIRO APELO:

*Então,
Por que não voltas?*

⁷ A volta mencionada neste momento do texto refere-se à vinda de Deus feito homem à terra. E remete à vinda de Cristo que, segundo a Bíblia cristã, teria vindo ao mundo para salvar a humanidade. Considerando esta primeira vinda de Deus feito homem, na pessoa do filho, o eu-lírico suplica pela volta do possível salvador dos homens.

*Receio de sofrer tudo de novo?
 Não quisesses gastar os teus poderes, poderias
 Escolher uns seguranças infalíveis e um colete invulnerável
 (qualquer multinacional do sacrilégio ofereceria um patrocínio),*

*Decidiste baixar acaso num certo ponto dos Tópicos.
 Podias optar pela forma feminina:
 Seria (s) mais bem tratada. Ainda
 estupramos meninas pelos bosques da inocência.
 Torturamos heroínas pelos antros dos arbítrios, porém
 (embora ainda atiremos umas dezenas de pedras)
 Já não lançamos donzelas às fogueiras da intolerância.
 Nem jamais as cravamos numa cruz... (LYRA, 2005, p.97-8)*

Como constatar-se, pela leitura do fragmento destacado, o sujeito começa questionando a coragem de Deus para voltar à Terra: “receio de sofrer tudo de novo?”. É notório o tom de ironia que o eu-lírico adota para dirigir-se ao ser sobrenatural com quem fala, insinuando que, caso Deus não queira gastar os seus poderes, poderá escolher ter segurança particular ou usar colete de proteção. Em seguida, mantém o tom jocoso quando sugere que Deus retorne em forma feminina, mas, ao mesmo tempo, faz advertências que dão ao poema um tom de reflexão social, pela menção feita a fatos como estupros e torturas cometidos contra mulheres. Ao mesmo tempo que sugere ser bom assumir a forma feminina, adverte sobre às ameaças sofridas pelas mulheres do seu tempo. O fragmento ganha também valor histórico quando o sujeito, ao falar de estupro e violências contra a mulher, rememora, cenas históricas passadas, como a queima de mulheres em fogueiras ou a crucificação. E, recorrendo à intertextualidade bíblica⁸, afirma que, embora já não crucifiquemos, nem queimemos na fogueira, “ainda atiramos umas dezenas de pedras”. Essas afirmações ganham valor de crítica e denúncia social, por meios das quais o eu-lírico afirma a existência de uma evolução em relação ao trato com as mulheres, mas, ao mesmo tempo, o atraso em que ainda nos encontramos no que concerne ao respeito por elas. Leiamos, a seguir, um fragmento do segundo apelo, XXXI) SEGUNDO APELO:

*Então, por que não voltas?
 Nem que seja somente para liquidar esta massa, tão degenerada,
 ou pra recomeçar sob outra forma, ainda impressentida.
 Se não soubermos o que fazer
 com uma segunda chance, saberíamos
 ao menos o que evitar da primeira.*

⁸ A intertextualidade bíblica ocorre por meio do verso: “(embora ainda atiremos umas dezenas de pedras) que nos remete ao Evangelho de João, Jo 8: 1-11, a passagem bíblica na qual Jesus teria salvado uma mulher de apedrejamento público.

*O Estádio, por padrão.
Com tanto poder nas mãos, por que o não usas?
Os terráqueos – com bem menos- usam muito mais,
e com que fúria!*

*E quedamos como Tu: sem esperança.
Com que brutal diferença:
Não a tens porque a dispensas,
Já que o futuro (especialmente o futuro) também está em teus domínios;
não a temos porque faliu,
duplicando o suplício da falta e o suplício da perda.
Nós, tão sem chance;
e Tu, sem precisão.
Pai não faz isso com filho, aqui embaixo.*

*Volta.
Se não admitires (ou não suportares) a forma feminina,
poderias criar outra, incontingente.*

*E surdir;
abrupto, em pessoa.*

*Não como simples réplica da Segunda, em redução – foi um estrago,
mas como a Primeira, em plenitude – seria a definição.*

(LYRA, 2005,

p.123-4)

No segundo apelo, mantém-se o tom de crítica social quando o eu-lírico refere-se à “massa degenerada” e ao poder do Estado. Ao falar da falta de esperança diante dos rumos tomados pela humanidade o texto adquire uma aura de lamento. Ao mesmo tempo em que o sujeito lamenta a falta de chance de melhorar a humanidade, critica e repreende o seu Senhor: “Nós, tão sem chance;/ e Tu, sem precisão./ Pai não faz isso com filho, aqui embaixo.” O eu-lírico segue com o apelo, sugerindo que Deus volte em forma humana, como pessoa, não mais na forma feminina: “Volta./ Se não admitires (ou não suportares) a forma feminina,/ poderias criar outra, incontingente.” Conserva-se também, neste segundo apelo, o tom irônico, principalmente no comentário entre parênteses que sugere não ser suportável para Deus, voltar em forma feminina. Vejamos um fragmento do terceiro apelo, XXXIV) TERCEIRO APELO:

*Tanta contradição pode ainda ser solúvel?
Ou serias a síntese perfeita, sem necessidade de expressão?*

*Ou é porque estou fitando o céu com olhos terrenos
e é preciso olhos celestes?
Receberemos uns, ao chegar lá, se chegarmos/
Ou já piscam em nossa alma, e só os abriremos
Quando fecharmos os do corpo, tão míopes?
Ou a visão será tão certa que bastará a certeza?
e nem precisaremos de olhos?*

*Já é hora: vem!
Agora que o momento é propício:
não porque forçamos o limite do insuportável,
não porque mereçamos mais que falecidos e nascituros,
mas porque há cem exatas gerações que Te esperamos
- tão distante ainda da milésima –
Filhos do filho do filho do filho do filho do filho...
de um Pai que nem Se toca.
Estamos quase desistindo – e esta é a última praia.
Atingimos
a era do terror,
sem alvo e sem volta:
em breve (confinados em cavernas) estaremos
Comprando ar
ou respirando veneno. (LYRA, 2005, p.130-31)*

Observa-se que, no terceiro apelo há uma gradação crescente não só no quase desespero do sujeito que interpela o Pai, mas também no tom irônico já percebido nos apelos anteriores. O terceiro apelo inicia-se retomando uma descrição feita pelo eu-lírico no fragmento⁹ intitulado: “Um dia-vida”, que antecede este terceiro apelo, no qual o enunciador narra um possível encontro com o Criador, por meio de um sonho. Neste encontro onírico, o Senhor, haveria prometido: “eu te salvarei a tua Casa e o teu Amor”. Após constatar que só lhe restou a casa, vazia e sem amor, o sujeito que fala no poema, inicia o terceiro fragmento retomando essa contradição entre o prometido e o não obtido. É como se repreendesse Deus por essa insatisfação. Ironicamente, sugere não estar vendo direito os fatos por não possuir olhos celestes, mas apenas olhos terrenos. Indaga se, quando chegarmos ao céu, lá, receberemos olhos especiais, acrescentando, com mais uma indagação marcada por ironia:

⁹ O fragmento ao qual nos referimos aqui é a parte XXXIII do poema, intitulada, “Um dia-vida”. (*Contágio*. 20015, p. 128/29/30). Nesta parte do poema, o eu-lírico confessa a sua descrença no divino e narra ter sonhado com Deus. Relata que, após o ocorrido, acordou acreditando e cheio de esperança “como quem crê que basta crer”, mas, a não realização das promessas anunciadas no sonho, o fazem voltar à situação anterior de espera sem esperança, descrença e desencanto.

“Ou a visão será tão certa que bastará a certeza/ e nem precisaremos de olhos?” . E segue o enunciador do poema insistindo na ideia da vinda do seu Senhor: “Já é hora: vem!”. E esse apelo se desenvolve, mais uma vez, mencionando as mazelas da vida humana na terra, falando de falecidos e nascituros, os dois extremos da existência humana. Recorrendo a uma expressão coloquial, também carregada de ironia, enfatiza a espera longa por esse retorno do Pai e, na sequência, “acusa” ser o Senhor “um Pai que nem Se toca.” A fala do eu-lírico revela ainda o desespero de um indivíduo que não suporta mais esperar pela volta do pai e confessa: “estamos quase desistindo”. E avisa, desesperado, que “Atingimos a era do terror”, anunciando o que espera a humanidade nos próximos tempos: “em breve (confinados em cavernas) estaremos/ comprando ar/ ou respirando veneno.” Para concluir a exemplificação dos quatro apelos, leiamos ainda um trecho do quarto, o último, XXXVIII) ÚLTIMO APELO E SUAS RAZÕES:

*Então volta, mas agora,
agora, antes que seque a utilidade do voltar.
Seja na forma feminina,
na de nuvem, de pássaro, de flor,
na de qualquer alegórico ser, mas volta;
como Primeira ou Última Pessoa, já que és o Alfa e o Ômega, mas volta.*

*E fala claro.
Fala o que nos faltou falar na primeira tentativa.
Não por parábolas:
por estampidos.
Pode ser que assim Te escutem,
Te entendam.
E admitam,
se couber admissão.*

*Por isso volta;
por este enorme acúmulo de apelos, volta;
pelo acúmulo maior de frustrações, volta;
por toda esta inversão de expectativas e valores, volta;
pela funda descrença de que voltes, volta.
É o último apelo, pois já rolam as sombras do silêncio:
a vida está tão sem graça,
o mundo tão poluído, o homem tão aviltado
que só tu podes evitar a precipitação da hecatombe.
ou Satanás ocupará o grande trono
e acabará consumando essa globalização aí*

– o primeiro totalitarismo verdadeiramente total:
 ele já encravou Reis, Presidentes, Chanceleres, Tesoureiros
 e Xerifes em países-patrão;
 e alguns diletos filhos em empresas e bancos,
 sucursais mais fecundas do teu reino.
 E espalhou muitos ministros pela Terra,
 solidários e diligentes.
 Tu,
 apenas um,
 que desertou. (LYRA, 2005, p. 141-2)

O quarto apelo, por ser o último, retoma os outros três anteriores, como se constata na primeira estrofe do fragmento destacado. O apelo prossegue e o sujeito repreende o Senhor pela forma não muito clara por meio da qual ele havia falado aos seus no passado, segundo relatos bíblicos, por parábolas. O eu-lírico pede que o Senhor fale de maneira mais clara: “e fala claro./ Fala o que nos faltou falares na primeira tentativa./ Não por parábolas: por estampidos.” Ao solicitar que o Senhor fale “por estampidos” e não por parábolas, percebemos aí um tom de crítica que repreende o Senhor pela fala simbólica constituída pela utilização de parábolas. O texto ainda nos autoriza inferir que o eu-lírico, a seu modo, dita ordem ao Senhor sobre o modo de falar. Os versos desta passagem equivalem à seguinte ordem: fale alto, fale claro. Fale direto, sem recorrer a situações e/ou linguagem metafóricas. Fale alto, claro e objetivamente. Em seguida, mais uma vez, o sujeito menciona os aspectos negativos da vida humana: “já rolam as sombras do silêncio:/ a vida está tão sem graça,/ o mundo tão poluído,/ o homem tão aviltado...”. Após esse lamento, o trecho deste quarto apelo, toma um novo rumo com a introdução de um personagem no cenário do diálogo, que até esta parte do poema, envolvia apenas o Pai e o “filho”. Esse novo personagem é Satanás. Numa mistura genial de conteúdo sobrenatural com conteúdo político atual, o eu-lírico faz uma crítica política, na qual compara o poder de Satanás com o poder divino. Mostrando que os “filhos” daquele já são muitos, muitos e poderosos, enquanto o Pai, enviou-nos apenas um filho e que, este filho, foi desertado pelo próprio Pai: “Tu,/ apenas um,/ que desertou.” Em contrapartida, Satanás já “espalhou muitos filhos” e “fundou fecundas sucursais” pelo reino de Deus. Parece que o sujeito apela para a ameaça da vinda de Satã, como último argumento para influenciar decisivamente na vinda do Pai. Merece destaque a associação estabelecida entre o nome de Satanás e de cargos políticos de diferentes lugares do mundo: “ele já encravou Reis, Presidentes, Chanceleres, Tesoureiros e Xerifes em países-patrão.” A criação do neologismo, “países-patrão” sugere os nomes dos países que dominam o mundo economicamente e que, portanto, são “patrões” dos demais países a eles subjugados.

Acreditamos que os destaques feitos por meio dos quatro fragmentos pertencentes aos quatro apelos presentes no poema exemplificam bem, não só o conteúdo temático do

mesmo, mas também a linguagem utilizada e a postura do sujeito que fala conduzindo o “diálogo”.

UMA OUSADIA FORMAL: O VERSIFRASE

Não é só o conteúdo de *Confronto* que nos surpreende. O poema pode ser uma surpresa aos olhos do leitor habituado à simétrica cadência e aspecto bem-comportado dos poemas mais tradicionais. Escrito em *versifrases*¹⁰, frases poéticas, esse longo poema se desenvolve em dicção predominantemente denotativa que se adéqua perfeitamente ao propósito provocativo, questionador e dialogal do conteúdo apresentado. A descontração da forma, de aparência dialogal, conduz, com leveza e profundidade, o leitor ao âmago de uma densa questão filosófica. Afirmamos que o autor escolheu bem a forma irregular dos *versifrases* para expressar o conteúdo questionador e reflexivo deste poema. Ousamos também afirmar que, provavelmente, a densidade filosófica de *Confronto* (2005) não se enquadraria bem em versos melódicos, rimados e metrificados. A instabilidade da forma dos *versifrases* parece receber e bem acomodar a intensa sequência de indagações que o poema apresenta. A irregularidade da forma, entra em harmonia com o estado inquieto do eu-lírico e o conteúdo vai surgindo de modo irregular, ora numa frase curta, ou curtíssima, de uma só palavra, ora em frases medianas, ora em frases longas. Parece que a forma se desdobra para acompanhar a instabilidade inquieta das indagações.

Ao mencionarmos o *versifrase*, essa marca formal estilística de Pedro Lyra, convém lembrarmos, a título de ilustração e de informação histórica sobre a obra do poeta, que *Confronto* (2005) não é o primeiro livro no qual o poeta utiliza essa inovação formal, os *versifrases*. Desde o seu quarto livro, *Desafio* (1991), ele utilizou, de modo muito ousado, essa experimentação formal que alterou a aparência original do soneto clássico petrarquiano, sem, no entanto, destruir-lhe a métrica. Para que melhor se entenda o que ora se explica, vejamos, a seguir, duas imagens que representam, em forma de figuras, a versão original do soneto clássico, figura 1, e, na figura 2, a versão contemporânea do soneto, já conhecida como soneto lyriano¹¹, composto de *versifrases*:

¹⁰ *Versifrases*: neologismo criado pelo próprio autor para definir suas frases poéticas. Desde o livro *Desafio* – uma poética do amor. 1991.

¹¹ O termo soneto Lyriano encontra-se registrado em BENEVENUTE, Clesiane Bindaco; CAMPOS, Eleonora; RIBEIRO, Ingrid. 2016.

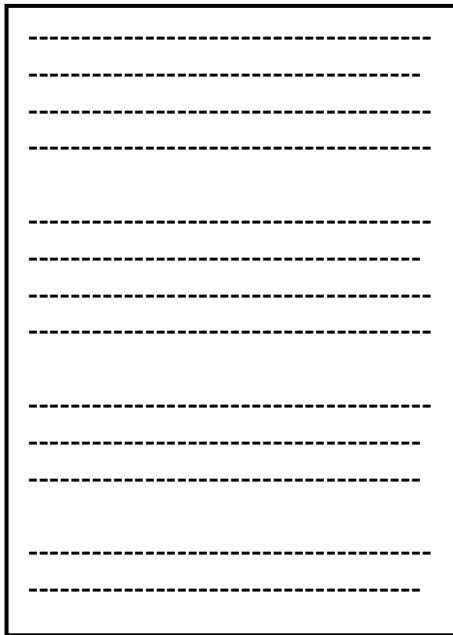


Figura 1: imagem do soneto clássico petrarquiano
 Fonte: elaborada pela autora.

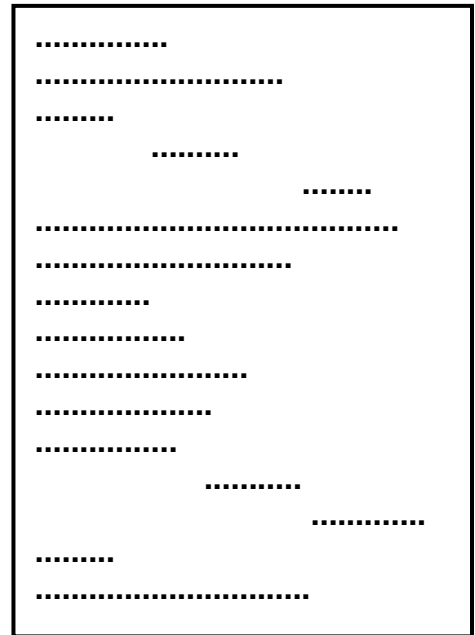


Figura 2: imagem do soneto lyriano.
 Fonte: elaborada pela autora.

Para que melhor se entenda esta alteração formal feita por Lyra na estrutura original do soneto clássico, vejamos a seguir, apenas com o fito de observar a estrutura, duas grafias de um mesmo soneto, a primeira, figura 3, no formato do soneto lyriano, a segunda, figura 4, o mesmo soneto grafado na versão tradicional clássica. Por meio dessas imagens observa-se que a métrica original foi mantida, embora a aparência do soneto tenha sido alterada. Os dois quartetos e tercetos foram “desmembrados”, os versos se fragmentam em obediência à ênfase que será dada ao conteúdo. Entretanto, a estrutura clássica original, aparentemente perdida, permanece no poema, embora “camuflada” pela fragmentação dos versos. Vejamos o que agora se afirmou neste parágrafo, observando as duas imagens seguintes:

SONETO DO AMOR TRAÍDO

Não há traição:
 quem ama não trai nunca
 Seu amor não tá só no que defronta
 mas n'alma, com que olha
 e o que vê sempre
 é o seu próprio ser, multiplicado.
 E não se trai a si.

Quando
 (por curvas)
 alguém larga um alguém por outro alguém,
 Isso já estava morto
 e martelava
 por hábito
 por vício
 por capricho
 ou por receio de encarar o novo
 que tanto cresce
 enquanto o já provado
 apenas nos reprisa.
 Se é traição
 quem trai faz um favor:
 derrete o nó.

E segue a natureza, porque aquilo
 não era mais amor:
 – era insistência.

Figura 3: Soneto do amor traído
 Fonte: Desafio, 1991, p. 38.

SONETO DO AMOR TRAÍDO

Não há traição: quem ama não trai nunca
 Seu amor não tá só no que defronta
 mas n'alma, com que olha e o que vê sempre
 é o seu próprio ser, multiplicado.

E não se trai a si. Quando (por curvas)
 alguém larga um alguém por outro alguém,
 Isso já estava morto e martelava
 por hábito por vício por capricho

ou por receio de encarar o novo
 que tanto cresce enquanto o já provado
 apenas nos reprisa. Se é traição

quem trai faz um favor: derrete o nó.
 E segue a natureza, porque aquilo
 não era mais amor: – era insistência.

Figura 4: Soneto do amor traído
 Fonte: Desafio, 1991, p. 38.

As imagens nos mostram que, apesar da aparência fragmentada do soneto na figura 3, observamos que, se os versos que o compõem forem reorganizados de forma simétrica, os fragmentos reagrupados irão compor o mesmo soneto na forma clássica, como nos mostra a figura 4. É esse experimento formal que Lyra realizou em mais de duzentos sonetos no livro *Desafio*.

No caso da forma do poema de *Confronto* (2005), o poeta realmente afasta-se da forma clássica e dá liberdade à ousada variação formal iniciada em *Desafio* (1991), sendo que, em *Confronto* (2005) a liberdade concedida aos versos é ainda maior e o poeta ousa mesclar, em um mesmo poema, *versifraes* e formas fixas como as redondilhas, os decassílabos e alexandrinos, como se pode constatar nos fragmentos do poema citados neste artigo.

Em *Confronto* o poeta, abandona a métrica simétrica e oferta-nos uma estrutura mais ousada ainda quando liberta os versos e os apresenta de forma irregular ao sabor da carga semântica do conteúdo. Citamos o exemplo contido nas quatro imagens para mostrar que o poeta é profundo conhecedor da forma fixa clássica do soneto, e que a exercitou, demoradamente, nos sonetos que compõem o livro *Desafio*. Em um exercício muito mais complexo, porque, ao mesmo tempo que se utilizou da forma clássica, aparentemente, só aparentemente, ele a “desconstruiu”, expressando um árduo e inédito experimentalismo formal.

Os versos brancos e a liberdade métrica não comprometem a poeticidade do texto, pelo contrário, o poema surpreende pelo inusitado, pelas muitas e novas possibilidades sintáticas e semânticas que expressam um questionamento racional numa forma lírica, tanto gestada com emoção quanto provocadora de emoção. A irregularidade dos versos, alternando o breve e o longo, os alexandrinos, os decassílabos e as redondilhas, materializam o conflito e a instabilidade do polêmico conteúdo, sem, contudo, apresentar descuido formal. Em vez disso, em todos os segmentos que compõem o poema, percebemos a consciência e a intenção do cuidado com a textualidade poética. As quebras nos *versifrases* não ocorrem por acaso, como já dissemos, elas têm um valor ligado à semântica do conteúdo que está sendo desenvolvido no poema. A recorrência de determinadas estruturas, como o paralelismo, a sequência de antíteses, a ironia, as sugestões rítmicas e outras, ajudam-nos a entender melhor o sentido e a perceber uma lógica formal interna na organização dos *versifrases*.

Outro traço formal muito recorrente na poesia de Lyra é a presença dos parênteses que são utilizados com diferentes intenções, ora contendo explicação, ora apresentando uma reflexão paralela, ora aprofundando um questionando. São muitas as passagens do livro, como também em outros livros anteriores, nas quais o poeta recorre a este recurso. Eis, a seguir, um fragmento que exemplifica o uso dos parênteses como elemento estruturante e construtor de sentido do texto, no XX) NOVAS MISSÕES:

*Basta-Te repetir
o que garante que fizeste
(o que até hoje nos espanta
e que até hoje não se entende):
multiplicar de novo os pães e os peixes
(para todos os mundos, não apenas pro primeiro);
transformar em vinho (não a água,
que anda escassa e suja, mas) as lágrimas;
expulsa os novos vendilhões dos novos templos
(milagres a granel, com hora e preços fixos,
ou votos no painel, com posto e verbas certos);
deter de novo o mar
(agora que as ondas são de lama, e oficiais);
varrer as mentes e os corações
(e certas contas bancárias);
curar a nova lepra... (LYRA, 2005, p. 97-8)*

PARA ALÉM DO CONFRONTO: A MAIS ALTA CRIAÇÃO HUMANA

O confronto apresentado por Lyra na obra em estudo, parece já ter gerado desdobramentos reflexivos que se estendem para além dos limites da extensão do poema. A primeira destas extensões que mencionamos agora, se inicia, no próprio prefácio do livro. A relação entre o poema e o texto que o prefacia é bem complexa. Embora não seja de confronto é de grande antagonismo. O poeta surpreende-nos pela ousadia do contraste que se percebe entre a intenção e

o conteúdo questionadores do texto frente à belíssima carta-prefácio¹² que o antecede, escrita pela Prof^a Vera Vouga, Prof^a de Teoria Literária da Universidade do Porto, católica fervorosa e praticante. Diante de tal contraste, pensamos: por que, logo a ela, Lyra submeteu a primeira leitura do seu texto? É um detalhe digno de análise. Parece que o poeta quis materializar o confronto de ideias sobre o divino logo na abertura do livro. Seria muito cômodo para o autor ter dado os originais deste livro para um intelectual ateu prefaciá-lo, mas não, ele buscou uma professora que é referência pela excelência profissional no mundo das Letras e católica praticante. Podemos ver nesta atitude mais uma ousadia do autor que não pode passar desapercibida ou ser desvencilhada do conteúdo do livro.

Inspirada no poema de Pedro, lançamos agora outras questões a partir das tantas levantadas por ele. Qual o significado da grande indagação que o poeta nos apresenta? Qual o sentido desse longo questionamento? Por que ele escreveu este livro? Estaria ele em busca da Grande Luz ou desencantado pela descrença em relação a ela? Estaria ele querendo afirmar ou negar a existência de Deus? Ousamos aqui responder, com uma certa segurança pautada no conhecimento que temos do autor, da ocasião de lançamento da obra e de outras circunstâncias relacionadas ao tema: nem uma intenção, nem outra. Nem negação, nem confirmação. O poeta não questionou com o intuito de oferecer respostas precisas e definitivas. Assim como a Machado de Assis não importou provar a inocência ou a culpa de Capitu¹³, interessando mais e, acima de tudo, provocar questionamento sobre um tema polêmico, o que fez com maestria. A atitude de Pedro nessa obra é a expressão de um gesto filosófico que implica em profunda reflexão. Também Lyra, como Machado, não confirma, nem nega, apenas questiona e o faz com uma consistência surpreendente, daí o valor filosófico da obra. Não há uma resposta, mas muitas questões que se apresentam. É o que se lê nas palavras finais do texto, quando, pela voz do eu-lírico, fala um “filósofo”. E assim, o poema se conclui com as seguintes palavras dirigidas ao Senhor, em LVII) A DÚBIA RESPOSTA:

*Isto
não é uma blasfêmia*

*E
não usei teu nome em vão,
mas sim em transe
ou mesmo em agonia.*

*É apenas
uma indagação.*

¹² Carta-prefácio de Vera Vouga. (DESAFIO, 2005, p. 13-24).

¹³ Capitu, famoso personagem da literatura brasileira, protagonista da obra *Dom Casmurro*, em cuja trama, o autor, Machado de Assis, provoca um intenso e ambíguo questionamento em torno da possibilidade de ter ou não havido prática de adultério. A grandeza da obra reside no fato do autor conseguir criar essa ambiguidade com tanta consistência argumentativa que o leitor chega ao final da trama sem saber se realmente houve ou não o adultério. É por meio dessa densa ambiguidade argumentativa que comparamos as obras *Dom Casmurro* (1995) e *Confronto* (2005), o conflito ideológico se instaura nas duas obras com igual intensidade.

*Uma longa e sofrida indagação.
Um longo e sofrido desejo de dispensar a indagação,
que jamais Te fizeram nestes termos
nem neste estado.*

Ou, simplesmente, poesia.

*Pura poesia – exceto num ou noutra ideologema.
O que tanto incomodava os estilistas.*

*Sabias – há 55 anos – que o haveria de escrever:
se não o impediste, autorizaste.
Ou, entre cósmicas faíscas, forneceste?*

Não.

*Ante o golpe do ponto final,
é quase uma capitulação.*

*E não de um indivíduo desenganado,
mas de toda uma espécie desiludida.*

*Ou
(em concentração de Vida, universal e redentora) um pedido,
um incrédulo pedido de clemência.*

– A quem? (LYRA, 2005, p.191-2)

Vimos, portanto, que, depois de extenso questionamento, o poeta conclui o texto abrindo novamente o diálogo com mais uma indagação, talvez, a maior, mais profunda e mais sugestiva delas! E com ela deixa ao leitor o direito e a provocação para a continuidade do colóquio que poderá estender-se para sempre. Entretanto, não podemos deixar de comentar a referida frase final do poema, na qual o eu-lírico, em estado de angústia, indaga “a quem?” deverá dirigir-se para alcançar as respostas que tanto precisa. Pela nossa leitura, o último verso do poema parece-nos sugerir que não há ou não existe quem possa responder ao sujeito que fala no texto. Nessa frase final, fica-nos a ideia de que, para o eu-lírico, o seu interlocutor não existe, já que ele, nesta última frase, expressa o equivalente a “a quem vou me dirigir, a quem vou perguntar, se tu não me respondes?”. Para nós, a partir da semântica do último verso, fica-nos a sugestão de que, provavelmente, não responde, porque não existe. Para encerrarmos esta leitura interpretativa do *Confronto*, retomamos aqui um outro fragmento em que o eu-lírico confessa a sua descrença, essa confissão, corrobora o que afirmamos há pouco sobre a possível descrença do sujeito sugerida no verso final. Observe-se, em especial, o que ele confessa no segundo verso do fragmento, a primeira frase que está entre parênteses, na qual ele se confessa descrente, em XXXIII) UM DIA VIDA:

*A mim
 (na mais plena solidão – a dos descrentes
 no mais receptivo dos silêncios – o do interpelante
 a mim, que poderia
 ouvir-Te em luz e responder-Te em calma,
 sem a baixeza do servilismo,
 sem o interesse da permuta) a mim
 nunca disseste uma palavra – uma
 nem que fosse a da sentença – o não
 Deve ser falta de crédito
 - nunca dobrei os joelhos;
 pode ser porque não careça
 - a poesia é um outro céu. (LYRA, 2005, p.129)*

Como já comentamos e agora constatamos, neste fragmento, o sujeito confessa a sua descrença no divino e mostra-se insubmisso diante de Deus. Ao afirmar: “nunca dobrei os joelhos”, com estas palavras ele declara sua não submissão, ou não aceitação da divindade. Vale ainda enfatizar, o valor metalinguístico do último verso destacado no fragmento citado: “- a poesia é um outro céu”. Esse *versifrase* nos permite inferir que, o eu-lírico declara, indiretamente, que sua religião é a poesia, seu credo é a poesia, seu céu é a poesia, por este motivo, não sente necessidade de cultivar outro céu ou uma divindade celestial. Esta ideia é reforçada pelo verso anterior: “pode ser porque não careça”, no qual fica claramente sugerido o seguinte conteúdo: já tenho meu céu, a poesia. Já tenho a minha crença, a poesia. Portanto, não careço de outro céu, não preciso de outra crença. Minha “divindade” é concreta, é literária, é feita de ideias e palavras, e não abstrata e sobrenatural. Meu céu é matéria escrita e não substância imaterial.

Retomando o que foi dito no início desta seção: “o confronto apresentado por Lyra na obra em estudo, parece já ter gerado desdobramentos reflexivos que se estendem para além dos limites da extensão do poema”, queremos ainda deixar registrado nesta leitura, um poema inédito de Lyra, lançado nas redes sociais¹⁴ e enviado a amigos e leitores, no qual ele retoma a discussão filosófica posta em questão no livro *Confronto*. Parece que este poema responde à última indagação feita no livro. Leiamos:

*Qual a mais alta criação humana?
 “Claro que é a Ciência!”
 – clama o Técnico:
 “Poliu o Cosmos e engendrou as mídias”.
 E o Pensador:
 “Não: é a Filosofia!
 Foi ela que aclarou o nosso Ser”.
 “É a Moeda!”
 – rebate o Negocista:*

¹⁴ O referido poema foi postado no *facebook* e enviado, como mensagem, para a autora deste artigo, em fevereiro de 2016. Pode ser que o poeta o tenha publicado em outra fonte da qual não temos conhecimento.

“Permitiu-nos as trocas e a fortuna”.
 Um Poeta canta:
 “É a Arte:
 ela funde e recria
 e transcende o Ser e a Vida”.
 (Nenhum corrupto se atreveu:
 (“O Estado!”)
 “É a Linguagem!”
 – mostra uma Criança:
 “Sem ela, nem podiam perguntar”.
 E finalmente irrompe o mais convicto:
 “Evidente que é Deus!”
 – brada o Profeta. (LYRA, 2016. Texto inédito)

Pela leitura do poema fica clara a sugestão da tese de que, Deus não criou o homem, mas, ao contrário, foi criado por ele. Se observarmos atentamente o primeiro verso do poema que é uma pergunta, “Qual a mais alta criação humana?” Com ela, o eu-lírico indaga sobre qual é a mais alta criação já realizada pelo homem. Em seguida, temos sete opções de respostas: a ciência, a filosofia, a moeda, a arte, o Estado, a linguagem e Deus. O eu-lírico encerra a reflexão propagando a resposta do “mais convicto”, reforçada pela palavra “evidente”, assim, retomando a pergunta inicial, o profeta nos diz: é evidente que a mais alta invenção humana é Deus. Seguindo este raciocínio, a leitura do texto nos autoriza a afirmar que, segundo o eu-lírico e pela boca do profeta, a maior, entre todas as grandes invenções humanas, é Deus. Consolida-se aqui, neste momento do texto, uma ousada inversão na tese máxima do criacionismo: Deus criou o homem. Contradizendo a Teoria Criacionista o texto promove uma valorização da tese humanista que põe o humano em posição de superioridade diante do divino.

Essa reflexão torna-se muito interessante se pensarmos nas diversas divindades cultuadas em diferentes culturas. Essa reflexão provocada pelo poema leva-nos a várias indagações: Qual cultura está correta no culto ao seu Deus (es)? Qual o deus verdadeiro, da mitologia cristã? Da nórdica? Da mulçumana? Da persa? Os deuses do Olimpo grego? Ou do candomblé? Ou de outra mitologia qualquer entre tantas existentes ao longo da história da humanidade? Ou será que todas essas divindades foram criadas pelo homem, como sugere o poema, de acordo com as suas necessidades e traços culturais? São muitas e infundáveis as indagações e imensuráveis as possibilidades de respostas. Ainda que não se chegue a um consenso em torno da questão posta, podemos afirmar que só pelo valor reflexivo e questionador, o poema já cumpriu o seu papel. Provocar reflexão, tirar a mente humana da “zona de conforto” e questionar verdades instituídas que, muitas vezes, são-nos impostas pela religião, pela família, pela cultura, já faz com que o texto cumpra o seu papel como peça literária de grande valia que provoca questionamento trazendo a reflexão filosófica para o espaço da poesia. Ainda vale destacar na leitura deste poema, outro traço recorrente da obra *Confronto*: o questionamento filosófico que se mescla à crítica político-social. Entre as sete mais altas invenções humanas citadas no poema, uma delas foi só sugerida, mas não pronunciada: o Estado. Ficando clara a sugestão do gesto de acovardamento do personagem corrupto que representa a classe política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, consideramos ser importante citarmos aqui a opinião de alguns escritores-leitores-críticos que também se pronunciaram sobre este *Confronto* e emitiram suas considerações acerca desta ousadia do poeta cearense que criou, em versos, um sujeito-lírico que invocou e provocou Deus para um diálogo.

Começemos pelas palavras da profa. Vera Lúcia Vouga que, em sua carta-prefácio¹⁵ afirmou que o poeta deveria esquecer a tradição lógica-discursiva e se deixar entrever pela harmonia do cosmos, além de sugerir também o abandono do espartilho das interpretações canônicas prudentes e abrir-se para a sagrada e profunda sintonia com Deus. Diante das palavras da Professora, nós indagamos: como sugerir que o poeta abandone a tradição lógico-discursiva numa reflexão filosófica tão racional quanto esta que ele realiza no poema em estudo? Parece-nos muito contraditório e infundado este argumento da Professora. Como indicar o afastamento do poeta das interpretações canônicas prudentes e sugerir harmonia sagrada e profunda com Deus e com o cosmos diante da densidade racional do questionamento apresentado pelo poeta? Isso não nos parece uma atitude guiada pela lógica própria da investigação filosófica – intenção maior do poeta - mas apenas uma atitude nada científica movida pela fé. Sugestão que se sustenta na nuvem flutuante e etérea e sobrenatural da crença religiosa.

Sigamos com esta reflexão, destacando o que comentou sobre a obra o professor e poeta, Horácio Dídimo, em discurso de apresentação¹⁶ do livro *Confronto*, na ocasião do seu lançamento em Fortaleza. No seu texto, o prof. Dídimo afirma que *Confronto* ainda não é um diálogo, porque não houve resposta. Para ele o poema está no limiar do diálogo. Após esta consideração, Dídimo sugere que Pedro Lyra deve ter paciência para escutar a resposta de Deus. Pergunta-se: será que, ao escrever tão longo texto dedicado a uma tentativa de diálogo com o divino, o poeta já não estaria expressando essa paciência que, além de expressão de paciência é um desejo intenso que data de longo tempo? E por que o Pai não responde a este “filho” que o interpelou com tanta insistência? Já não houve uma grande paciência para construir este confronto? Em parte, concordamos com Dídimo, na verdade, não houve diálogo, mas apenas um monólogo que ficou - ou ficará? – para sempre sem resposta.

Importa ainda destacar aqui, as palavras do também professor e poeta Roberto Pontes, que, em seu texto, *Elogio póstumo para Pedro Lyra e sua obra*¹⁷, retoma o texto do poeta Horácio Dídimo citado no parágrafo anterior e afirma - dirigindo-se a Pedro Lyra - que “o amor do Pai supremo é maior e, com certeza, te perdoou a audácia de rebelde na hora do passamento”. Pelas palavras de Pontes, fica claro que ele considera o livro *Confronto* uma afronta a Deus e, conseqüentemente, o poeta Pedro Lyra um rebelde que desobedeceu ao Pai. Entre tantas perguntas que nos aparecem, uma é mais curiosa: como pode Pontes “ter certeza” do perdão de Deus? Em que argumento seguro se fundamenta tal afirmação? Há como comprová-la ou Pontes a emitiu motivado apenas pela fé religiosa – que não nos assegura a veracidade deste perdão - e pelo amor fraterno que dedica ao poeta amigo falecido? Ainda importa destacar que Pontes, em

¹⁵ A carta é prefácio de *Confronto*, (2005, p. 22/23)

¹⁶ Discurso publicado na Revista da Academia Cearense de Letras. 2014.

¹⁷ Ver dados deste texto na nota de número 3.

seu texto, afirma ter Pedro Pyra “brigado” com Deus. Ao nosso ver, não houve briga, houve questionamento, tentativa de diálogo. “Diálogo” aqui admitido apenas em sentido metafórico, como recurso poético e linguístico para desenvolvimento dos questionamentos expostos pelo poeta. Pontes afirma que o poeta teria “brigado” com Deus, é para nós uma afirmação também infundada. Em primeiro lugar, porque não se briga com uma entidade sobrenatural, muito menos quando o sujeito que fala não acredita na existência dela, lembremos que ele se confessou descrente no próprio poema em estudo. Em segundo lugar, porque, em consonância com o “diálogo” de Pedro, não houve “briga” com a entidade divina, mas sim embate ideológico com um conceito que lhe foi imposto e que ele, o poeta, põe em questionamento de forma erudita, ponderada e educada. Portanto, não houve briga, houve provocação ideológica.

Ainda merecem destaque as palavras do professor e crítico português Alberto da Costa e Silva que considerou o livro *Confronto* um perigo! O professor assim comenta sobre o livro: “Há quem goste de viver perigosamente. Há quem goste de escrever perigosamente. No caso de Pedro Lyra, em quem vida e escrita de certa forma se confundem, ele sempre preferiu escrever correndo todo tipo de perigo.”¹⁸. Diante das palavras de Costa e Silva, surgem novas indagações: A qual perigo ele se refere? Ao fato de ter o poeta interpelado o Pai? Isso é perigoso? Por quê? Haveria uma condenação por tal ato? Que condenação seria essa? Seria o perigo da condenação eterna? Seria a condenação de vagar no inferno que tantos acreditam existir e ser o local de punição dos incrédulos? Se de fato existe esse perigo, se o “filho” rebelado vai ser punido, penalizado pelo seu erro, onde fica então a certeza que Pontes afirma ter sobre o perdão do Pai? Parece que aqui se instala uma contradição entre as afirmações de Pontes e Costa e Silva em torno da rebeldia de Pedro Lyra.

Como expusemos algumas opiniões de outros leitores, finalizamos esta análise, registrando nestas considerações finais, também a nossa opinião acerca das ideias postas no *Confronto* provocado por Pedro Lyra. Para nós, o poeta foi, acima de tudo, verdadeiro, corajosamente verdadeiro, verdadeiro e ético, e, historicamente, heroico, ao construir, desenvolver e publicar um questionamento filosófico de tanta envergadura e que poucos ousam enfrentar. Ainda cabe-nos acrescentar: nós devíamos ao poeta esta análise, não só porque concordamos com o posicionamento do eu-lírico, mas, também, pela qualidade técnica e conteudística da obra que merece uma voz crítica que a proclame pelo seu valor literário-filosófico-social e humano.

Após as nossas considerações de leitores, torna-se válido, incluirmos também, nesta seção conclusiva, palavras do próprio Pedro Lyra, em “*Um post no Orkut*”¹⁹, dedicatória que o poeta escreveu às suas blogueirinha²⁰, nas primeiras páginas de *Confronto*. Ao ofertar a leitura do livro às suas leitoras virtuais, o poeta diz: “E que este Confronto, questionando um outro magno problema da nossa espécie (na verdade o maior), sirva para todos – no grave instante de ingresso na vida adulta – como um contraponto ao “nosso” *Desafio*.²¹” As palavras do poeta são claras e

¹⁸ Comentário contido na fortuna crítica do poeta em *Argumento – Poemytos globais*, 2006, p. 198.

¹⁹ Texto apresentado pelo poeta nas primeiras páginas de *Confronto*, 2005. p. 25 a 27.

²⁰ Blogueirinhas: termo empregado, carinhosamente, pelo próprio poeta para referir-se às suas leitoras na *internet*.

²¹ *Desafio* (1991): livro de poemas do autor cuja temática é o amor. Esse livro foi amplamente comentado na *internet* pelas leitoras do poeta, por ocasião da inclusão da referida obra nos exames do vestibular da UFC, Universidade Federal do Ceará, nos anos de 2001 a 2003.

objetivas: o que ele considera o magno e maior problema da nossa espécie? Que problema é esse questionado em *Confronto*? As palavras de Pedro Lyra não permitem outra interpretação, o poeta declara que considera o seu livro traz um questionamento sobre aquilo que ele considera um dos graves problemas da humanidade: a definição da existência ou inexistência de Deus.

Por fim, uma última consideração não sobre poema em si, mas sobre o livro. Não poderíamos deixar de comentar mais uma surpresa que a obra nos oferta: em suas “orelhas” e contracapa, a inusitada ausência de nomes consagrados da crítica literária, como os muitos citados neste artigo, que é preenchida pela presença de quarenta e seis fragmentos colhidos em textos virtuais sobre o livro *Desafio*. Parece-nos este um caso inédito na poesia brasileira: um poeta abdicar das palavras acadêmicas de leitores especializados e credenciados por títulos e experiência e abrir espaço para o leitor comum. Não seria esse o sonho de muitos outros poetas? Quantos poetas da contemporaneidade ou do passado já foram lidos e comentados em *e-mails*, *MSN*, *sites*, *blogs*, *chats*, *fotologs*, *homepages*, *orkuts* ou outros meios na *Internet*? Entendemos esta intenção do poeta como a alegre e tranquila satisfação daquele que teve a consciência de não mais precisar da crítica especializada para ser reconhecido literariamente. E assim, Pedro Lyra pode se dar ao prazer e ao luxo de, mais uma vez, transgredir o esperado padrão das contracapas de livros, dispensando vozes de grandes escritores para dar espaço aos seus muitos e amados leitores comuns, com este gesto, o poeta confirma sua existência para além do círculo dos especialistas e iniciados no mundo da crítica literária.

Concluída esta análise, confirmando as inovações de forma e conteúdo que anunciamos no resumo deste artigo. No conteúdo, pela inusitada temática de profunda densidade filosófica e, na forma, pela irreverência dos *versifrases* que, em tom dialógico, somam-se a formas de métrica fixa, como o decassílabo, a redondilha etc. fazendo desta obra um exemplo de poesia contemporânea de alta qualidade. E assim, encerrando este comentário sobre a obra, nós os conclamamos: leiam o *Confronto* de Pedro Lyra! Só a vossa leitura poderá lhes dar a dimensão exata da grandeza da obra que ora analisamos.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ed. Ática, 1995. (Série Bom Livro).

BENEVENUTE, Clesiane Bindaco; CAMPOS, Eleonora; RIBEIRO, Ingrid. (Org.). *A construção do poema: crítica genética de 8 sonetos de Pedro Lyra*. Campos dos Goytacazes, RJ: Brasil Multicultural, 2016. 320 p.

BLOG ALMA DE POETA. *Pedro Lyra*. Disponível em: <http://www.almadepoeta.com/poemaspostais_pedro_lyra.htm>. Acesso em: 23 nov. 2017.

LIMA, Hermínia. *Confronto - Um Diálogo com Deus*, de Pedro Lyra. *Revista da Academia Cearense de Letras*, 2004, Disponível em: <http://www.academiacearensedeletas.org.br/revista/revistas/2004/ACL_2004_041_Confronto_um_dialogo_com_Deus_de_Pedro_Lyra_Herminia_Lima.pdf>. Acesso em:

LYRA, Pedro. *Argumento* – Poemythos globais. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2006.

_____. *Confronto* – um diálogo com Deus. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2005.

_____. *Desafio* – uma poética do amor. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

PONTES, Roberto. Elogio póstumo para Pedro Lyra e sua obra. In: *Celebração da Vida (inédito)*. Fortaleza, 2017.

TESCH, R. *Qualitative research: analysis types and software tools*. New York: The falmer Press, 1990.

PEDRO LYRA E OS SONETOS DE AMOR

Hildeberto BARBOSA FILHO¹

RESUMO: Artigo que aborda a poesia de Pedro Lyra, sobretudo sua competência no redimensionamento do soneto sem abandonar a melhor tradição lírica europeia e luso-brasileira. Aponta também as virtualidades inventivas, composicionais, além da maturidade ideológica e humana do autor que vêm expressas principalmente nos livros *Decisão* e *Desafio – Uma poética do amor*. Ressalta igualmente a incorporação da linguagem de vanguarda presente em sua experiência com o *Poema postal*. Situa desse modo, a obra de Pedro Lyra no contexto da poesia brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Tradição lírica; Soneto; Poética participante.

RESUMEN: Artículo que aborda la poesía de Pedro Lyra, sobre todo su competencia en el redimensionamiento del soneto sin abandonar la mejor tradición lírica europea y luso-brasileña. Señala también las virtualidades ingeniosas, composiciones, además de la madurez ideológica y humana del autor que vienen expresadas principalmente en los libros *Decisión* y *Desafío: Una poética del amor*. Resalta igualmente la incorporación del lenguaje de vanguardia presente en su experiencia con el *Poemas Postal*. Situa de ese modo, la obra de Pedro Lyra en el contexto de la poesía brasileña contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Poesía; Tradición Lírica; Soneto; Poética Participante

Em uma das suas dez famosas cartas a Franz Kappus, Rainer Maria Rilke, poeta theco do começo do século XX, aconselha-o a evitar a temática do amor, considerada por ele (o autor de *Elegias de Duíno*) bastante difícil, sobretudo para os principiantes. A conselhos como este, todavia, faz ouvido de mercador, o poeta cearense Pedro Lyra, com *Desafio: uma poética do amor* (Rio de Janeiro: tempo Brasileiro, 1991).

Diferentemente de *Poema postal* (1970), que radicaliza a pesquisa de vanguarda em torno da sintaxe icônico-poética, e de *Decisão* (1983), que se constitui na base discursiva de uma poesia participante, referencial, denotativa, os sonetos de Pedro Lyra procuram recuperar, inventivamente, as raízes do lirismo português, com apoio sobremodo numa palavra de alto poder conotativo e de surpreendentes efeitos metafóricos, sem contar, particularmente, com a adoção ousadamente renovada do soneto e dos preceitos da forma fixa.

¹ HBF é poeta e crítico literário paraibano. Professor titular aposentado da UFPB. Mestre e Doutor em Literatura Brasileira. Membro da APL – Academia Paraibana de Letras e autor de inúmeras obras no campo da crítica, da poesia e do ensaio.

A motivação central, ou melhor, a única motivação, é o amor e seus derivados; o amor em suas múltiplas formas, ambivalências, oscilações, sinuosidades. Neste sentido, o lirismo de Pedro Lyra tende a dar continuidade a uma tradição em que ecoam as vozes de um Sá de Miranda, um Camões, um Francisco Manuel de Melo, um Filinto Elísio, um Bocage, um Antero de Quental, um Camilo Pessanha, uma Florbela Espanca, e, entre os brasileiros, um Olavo Bilac, um Cruz e Souza, um Vinícius de Moraes, um Carlos Drummond de Andrade, um Lêdo Ivo e um Dante Milano, entre outros.

Naturalmente, no poeta cearense, com uma especificidade que permeia, unitariamente, toda a estrutura do livro/poema, *Desafio*, ou seja, o uso sistemático de procedimentos como a fragmentação, o desmantelamento, a desconvenção do soneto, sem que, no entanto, resulte destruída ou pulverizada a sua forma básica ou sua matriz essencial. Diria mesmo que a inquietação implícita na origem do processo inventivo deste poeta, haja vista as linguagens plurais de seus trabalhos anteriores, ainda permanece movendo-o, principalmente agora, no âmbito dos chamados “códigos técnico-literários”, pois, do modo esfacelado do soneto, como que extraímos metro, ritmo, cadência, acentuação extremamente variados.

Há nos sonetos de Pedro Lyra toda uma exploração espacial da palavra sem que se perca, contudo, a lógica do discurso, a maneira quase silogística de formular o dizer. Penso que *Desafio*, em que pese a rotatividade temática de um mesmo motivo, sintetiza, em certo sentido, as técnicas de construção que presidem a visualidade da poesia de vanguarda e a discursividade de uma poética política, referencial, participante, ambas orientadoras de seus primeiros projetos poéticos. Transmuta-se a temática, porém, o esforço de reinvenção dos códigos literários me revela o poeta em outros espaços. Ora, nos espaços líricos, mas ainda o mesmo poeta.

Se Pedro Lyra recupera o lirismo e explicita toda uma poética do sentimento amoroso, o faz com o amparo de uma racionalidade, de uma consciência compositiva, de um sentido de construção que definem muito bem, por exemplo, a lírica de um Edgar Allan Poe e de um Charles Baudelaire. Isto é, o poeta cearense vem precisamente desta tradição. Uma tradição para a qual a poesia não se esgota só no sentimento, à maneira dos românticos, mas alcança o pensamento, elaborando-se verbalmente pela técnica e pelo artesanato. Não fosse assim, não conceberíamos passagens como estas, de “Soneto de confissão – XV”:

Eu sou um que trocou o egoísmo de amar
Pelo egoísmo maior de não amar
 Suspense
Entre receios de entrega e receios de perda.

E hoje busca em vão, no silêncio dos ecos,
As palavras de vida
 Que só disse nas metáforas
Os gestos de carinho

Que só fez em intenção.

Outro traço que responde pelo lirismo intelectual, ou pela razão sensível, de *Desafio*, reside na sua estrutura dialógica. A sequência de sonetos, perfazendo um total de 180, tece internamente um intertexto onde a voz do eu poético se multiplica numa acústica onde vibram sons e significações alheios advindos do texto lírico de poetas, como Camões, Fernando Pessoa, Drummond e Manuel Bandeira, entre outros, clássicos, românticos e modernos. A “Folha de Créditos”, logo na abertura do volume, indica as possibilidades polifônicas e ideativas que atravessam as camadas expressivas da poesia de Pedro Lyra.

Mas todo este investimento nos níveis linguísticos e estruturais, responsável pelo redimensionamento do soneto, não teria sentido se a ele não correspondesse também um redimensionamento da temática amorosa. E é aqui, pelo menos para mim, onde se encontra o ponto nevrálgico desta poética. O jogo da forma, o lúdico das dissonâncias vérsicas, o tecido das imagens se põem em perfeita sintonia (forma/fundo – fundo/forma – isomorfia) com o jogo do amor, com o lúdico que se entranha no alicerce de sua natureza, com o poliedro das imagens que distende os seus caminhos: do amor se realizando, nascendo. Mas também do amor enciumado, perdido, distante, traumatizado, impossível, exclusivo, frustrado. Enfim, de como é e de como poderá ser o amor, apreendido, a propósito, em “Soneto do amor final”, página 54, como:

Síntese

Somatório

Transcendência

dos outros todos, nele concentrados
e nele em ânsia e fúria revividos
num agora total

sem nada em torno:

é só combustão – um fim de estrada
que mais que as coisas, finda sua memória
largando-o sem motivo

deslocado

das emoções, dos olhos ou das mãos.

A vida se resume e esgota nele:

Voragem e agonia

Flama e cinza

Deixa um resto a cumprir sem mais viver.

É o melhor de todos, porque é todos.

O último, portanto iniludível.

Depois

A queda

Um susto
Um raio.
Nada.

É este o poeta que das plagas lusitanas retira a permanência iluminada deste canto. Um canto novo, lírico, amoroso... Um canto que, enraizado numa poética de tradição sentimental, não cai, contudo, no lugar comum, na afetação, no estereótipo da lágrima ou do soluço, vícios tão comuns na história da poesia brasileira.

POESIA BRASILEIRA DO GRUPO SIN, A DA GERAÇÃO 60 (1968-2018) E O SINCRETISMO

Para Nelly Novaes Coelho, quem primeiro falou em Geração 60.

Roberto PONTES¹

RESUMO: Este artigo² trata da ação crítica e ensística de Pedro Lyra ao definir em 1995 o conceito científico de geração, caracterizando-a e periodizando-a no concernente à poesia da Geração 60 brasileira, intuída e delineada a partir do Grupo SIN de Literatura do Ceará (1967-2017/1968-2018). O artigo mostra como na antologia *SINCRETISMO – A poesia da Geração 60*, Lyra aplicou o conceito de sincretismo estético à literatura brasileira, proporcionando assim uma reformulação historiográfica do processo literário do nosso país.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Geração 60; Grupo SIN de Literatura; Sincretismo.

RESUMEN: Este artículo trata de la acción crítica y ensayística de Pedro Lyra al definir en 1995 el concepto científico de generación, caracterizándola y periodizándola en el concerniente a la poesía de la Generación 60 brasileña, entendida y delineada a partir del Grupo SIN de Literatura de Ceará, (1967-2017/1968-2018). El artículo muestra como en la antología *SINCRETISMO - La poesía de la Generación 60*, Lyra aplicó el concepto de sincretismo estético a la literatura brasileña, proporcionando así una reformulación historiográfica del proceso literario de nuestro país.

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña; Generación 60; Grupo SIN de Literatura; Sincretismo.

O sintagma-título acima alude à antologia *SINCRETISMO: A poesia da Geração 60* (1995) preparada pelo poeta, crítico, ensaísta, teórico e professor de Poética da

¹ **ROBERTO PONTES** nasceu em Fortaleza. É poeta, crítico, ensaísta, tradutor. Professor de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Ceará. Mestre em Literatura Brasileira, Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É líder do Grupo de Pesquisa Estudos de Residualidade Literária e Cultural, do Diretório de Grupos do CNPq. Tem dez livros de poemas publicados e dois de ensaio. É detentor do Prêmio Nacional PEN Clube do Brasil 2014, concedido ao livro *O Jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*.

² O presente artigo foi publicado inicialmente sob o título “Sincretismo, a poesia da Geração 60 e a de Orides Fontela” na *Revista das Comunidades de Língua Portuguesa* (São Paulo: nº 10/11, 1997). A parte referente a Orides Fontela foi suprimida para esta edição, dando-se um acréscimo de muitas páginas, de modo que da primeira versão restou menos de dez por cento do texto de início. Há ainda uma publicação “on-line” da primeira escrita deste artigo, com notórias incorreções, na *Revista dos Encontros Literários Moreira Campos*. Departamento de Literatura da UFC, Ano 1. N. 2 - Agosto-Novembro de 2008. Disponível em:

encontrosliterarios.ufc.br/revista/20080811_arquivos/pontes_r_sin.pdf

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pedro Lyra, mas volta sua vista para o Grupo SIN de Literatura que, no Ceará-Brasil, inicia as atividades a 24 de novembro de 1967 e integra a já consagrada, tanto na crítica quanto na historiografia literárias, a Geração 60, sequência natural das gerações de 1922, 1930 e 1945, estas últimas pacificamente aceitas e estudadas a partir de um esforço heurístico bem sucedido de Afrânio Coutinho (COUTINHO: 1960, p. 36) e Eduardo Portella (PORTELLA: 1963, p. 38).

Pois bem, quem primeiro dedicou-se a ler, analisar e publicar estudos sobre a Geração 60 brasileira foi Nelly Novaes Coelho, que num ensaio pioneiro escreveu:

Chamamos de ‘geração de 60’ aos poetas das mais variadas tendências que se revelaram ou afirmaram na década que acaba de findar [o livro de Nelly é de 1971] e que apresentam como denominador comum, a *intensa pesquisa* no sentido do *reajustamento da linguagem* às solicitações dos novos tempos; e o impulso dinâmico de *integração do homem e da poesia* no *processo histórico* em desenvolvimento. Incluímos, sob o rótulo ‘geração 60’, as várias manifestações da poesia experimental (= grupo paulista da POESIA-CONCRETA; grupo mineiro de TENDÊNCIA e o movimento PRAXIS) e certas vozes significativas que se firmaram independentemente de pertencerem ou não a determinados grupos: Mário Faustino, (vitimado num acidente aéreo); Afonso Ávila; Ferreira Gullar; Ida Laura; Hilda Hilst; Renata Pallotini; Stella Carr; Mário Chamie; Walmir Ayala; Marly de Oliveira; Lupe Cotrim Garraude (falecida); Lindolf Bell (idem); Affonso Romano de Sant’Anna; César Leal; Álvaro Pacheco. (Obviamente haverá muitos outros por este imenso Brasil, que desconhecemos e portanto deixamos de assinalar no momento. Outros há que talvez venham a se firmar na linha que apontamos, mas cuja obra – em geral um só livro – é insuficiente para uma avaliação correta. (COELHO, 1971, p. 170).

Interessante é notar haver Nelly escrito 188 páginas sobre Carlos Nejar, mas na relação dada não incluiu o nome do poeta gaúcho ora integrante da Academia Brasileira de Letras.

Depois de Nelly, já em 1995, vem a público a antologia antes referida organizada por Pedro Lyra, coletânea de 628 páginas com mostra mais completa da Geração 60, precedida de uma “Introdução” com 143 páginas escritas pelo organizador, nas quais define, mapeia, classifica e analisa o perfil geracional dos autores selecionados.

Partindo dos estudos pioneiros sobre *geração*, os de Ortega y Gasset, Julián Marias, Karl Mannheim, e ainda de outro mais recente assinado por Claudine AttiasDonfut, Pedro Lyra aperfeiçoa e amplia a teoria da “dinâmica das gerações” concebida pelos dois primeiros filósofos citados, desenvolvendo critérios básicos que a norteiam, precedendo assim os poemas coligidos.

O texto teórico introdutório não só confere solidez científica ao emprego da “dinâmica das gerações”, como propõe igualmente uma nova metodologia para periodizar a história da poesia brasileira – e por conseqüência, de toda a literatura do nosso país. Fixa a *representação mental* da Geração 60 e define os segmentos dominantes na *mentalidade* desta, a saber: 1) a **tradição discursiva**; 2) o **semiotismo vanguardista**; 3) a **variante alternativa**, indo muito além do estudo de Nelly Novaes Coelho.

Na mencionada “Introdução” Pedro Lyra faz ver o superficialismo, daí a má vontade e, até mesmo o preconceito com que sempre se falou de *geração* no Brasil. Inventaria o caos terminológico no qual está envolto o termo, empregado sem rigor conceitual por poetas, jornalistas, professores de literatura, críticos, historiadores e mesmo por leigos na matéria.

Às páginas 25-26, o autor nos dá seu conceito de *geração*:

Partindo-se do conceito etimológico da palavra, a questão geracional deve começar a ser enfocada pelo fator genealógico. Sob esse prisma, geração é um conceito que compreende um conjunto finito de indivíduos agrupáveis por uma mesma faixa etária, determinada pelo tempo necessário à sua reprodução. Portanto, toda geração abriga, num mesmo tempo-espaco histórico, um grande número de pessoas, dos mais variados tipos e regiões, níveis e posições, que só precisam ter em comum o nascimento num mesmo arco temporal. Uma pessoa da minha faixa etária pode não pertencer ao meu grupo, à minha profissão, à minha classe; à minha forma de pensamento ou linha de conduta; pode não partilhar dos meus ideais, mas – ou na minha cidade ou no extremo Oriente – pertencerá à minha geração, principalmente em face das condições planetárias da vida humana em nosso tempo. Não teremos, é óbvio, uma existência compartilhada, mas viveremos num mesmo tempo histórico, apesar dos desencontros de nossas sociedades. (LYRA, 1995, pp. 25-6)

A seguir, considera o fato biológico da reprodução humana, o qual em média ocorre por volta dos vinte anos, como base definitiva das cinco etapas vitais escalonadas biológica e existencialmente, se não, vejamos: **adolescência** – até em torno dos 20

anos; **juventude** – daí em volta dos 40; **maturidade** – de então até cerca dos 60; **velhice** – destes aos 80; **senectude** – dos 80 até a morte.

Esta série será desdobrada noutra, a nos permitir entender como as gerações, no cumprimento de suas etapas vitais vão ganhando experiência, assumindo papéis e funções próprias de cada faixa etária, ou seja, desenvolvendo “sucessivos estágios existenciais dos indivíduos na geração e das gerações na história”. Os estágios são os seguintes: **Nascimento**: período dentro do qual nascem todos os seus integrantes; **estrela**: período posterior à faixa de nascimento, dentro do qual seus integrantes entram na cena histórica; **vigência**: período após a faixa de estrela, dentro do qual a geração define a sua fisionomia; **confirmação**: período após a faixa de vigência, do qual a geração ainda dispõe para o cumprimento da sua tarefa; **retirada**: período após a faixa de confirmação, no qual as gerações começam a desaparecer.

Aprofundando mais ainda a construção teórica e partindo das cinco gerações biológicas, Pedro Lyra faz corresponder a estas, *cinco gerações literárias* coexistentes em qualquer tempo histórico, a saber: a) **Emergente**: dos que ainda realizam o aprendizado, descobrindo a própria vocação – *na faixa de nascimento*; b) **Nova**: dos que começaram a entrar em cena, introduzindo novidades de tema, forma, linguagem – *na faixa de estrela*; c) **Dominante**: dos que se encontram no centro da referência literária do momento – *em plena faixa de vigência*; d) **Clássica**: dos que estão rematando a sua obra, já se incorporando à história – *na faixa da confirmação*; e) **Canônica**: dos que já encerraram a tarefa e cumprem o saldo de vida que lhes cabe – *na faixa da retirada*.

A próxima tarefa do ensaísta é determinar o espaço da Geração 60 na poesia brasileira. Tomando o conceito orteguiano de *geração decisiva*, firma a geração inicial da nossa poesia moderna em 1922, do mesmo modo que Afrânio Coutinho e Eduardo Portella, dizendo: “Na história da poesia brasileira, ninguém discorda: esta é a chamada ‘Geração de 22’, pela radical transformação de nossa cultura. A sua faixa de estrela situa-se na década de 20” (LYRA: 1995, pp. 77-8). Faz então prova do que afirma com nomes, datas e obras. No prosseguimento da escala, diz o ensaísta: “a seguinte será a chamada ‘Geração de 45’, estabelecida 20 anos para a frente, portanto com faixa de nascimento entre 1915-35, de estrela entre 1935-55, de vigência entre 1955-75, de confirmação entre 1975-95, retirada a partir daí” (IDEM).

Pedro Lyra continua seu raciocínio, agora dizendo respeito à Geração 60, designada pioneiramente no trabalho de Nelly Novaes Coelho, como já referido. E quanto à fixação da baliza da Geração 60, deduz:

Se essa escala é correta – e todos os fatos a comprovam – a Geração 60 se definirá dentro dos seguintes parâmetros históricos: “1) Faixa geracional de nascimento: 1935-55; 2) De estrela: 1955-75; 3) De vigência: 1975-95; 4) De confirmação: 1995-2015; 5) De retirada: 2015... (LYRA: 1995, p. 79).

Portanto, escudado na melhor tradição teórica geracional, na produção poética brasileira que espelha determinada *liguagem/mentalidade*, e numa reflexão sócio-histórica efetivada sobre a realidade nacional, Lyra desenvolve uma proposta de reescrita da história da poesia nacional mais recente.

Oferece instrumentos valiosos para uma nova periodização, um conceito preciso e uma terminologia bem definida, além de um *referencial da mentalidade* dominante na Geração 60, sem perder de vista as ligações estruturais da representação mental com as formações sociais, tal como entende Lucien Goldmann.

Assim, arranca o processo histórico da poesia nacional – e por que não admitir, da nossa literatura? – que parecia haver estagnado na Geração de 45, a que pertence João Cabral de Melo Neto, e na ficção de Clarice Lispector e João Guimarães Rosa.

A reescrita da história da poesia brasileira pode, e mais deve do que pode, seguir o caminho indicado por Pedro Lyra, mas sem cair nos velhos vícios historiográficos. E a mesma via é válida para a revisão de toda a história da literatura brasileira.

Mas, valerá a pena uma abordagem geracional de nossa poesia? E a Geração 60, terá importância do ponto de vista histórico? E do estético?

Ora, as duas primeiras indagações estão respondidas afirmativamente no próprio estudo introdutório anteposto à seleta. Quanto à terceira, tomemos apenas um exemplo, o de Orides Fontela, a atestar o nível geral da antologia (PONTES: 1997, p. 197-202). Autora precocemente desaparecida, que primava pela essencialidade verbal, deslumbrou a exigência crítica de Antonio Candido, fato suficiente para indicar o grau de excelência poética contido nas páginas da antologia em causa.

Do ponto de vista estético, o pouco aqui escrito sobre o último livro dessa autora precocemente desaparecida, que primava pela essencialidade verbal e deslumbrou a exigência crítica de Antonio Candido, talvez seja suficiente para dar idéia da excelência poética contida em *SINCRETISMO: A Poesia da Geração 60*.

Após isto, a seguir, consideremos a nominata dos incluídos pelo organizador na coletânea mencionada: 1. Mário Faustino; 2. Lupe Cotrim Garraude; 3. Lélia Coelho Frota; 4. Marly de Oliveira; 5. Fernando Mendes Vianna; 6. Nauro Machado; 7. Cláudio Murilo; 8. Carlos Nejar; 9. Carlos Felipe Moisés; 10. Fernando Py; 11. Lindolf Bell; 12. Astrid Cabral; 13. Rubens R. Torres Filho; 14. Ivan Junqueira; 15. Myriam Fraga; 16. Mauro Gama; 17. João Manuel Simões; 18. João de Jesus Paes Loureiro; 19. Neide Archanjo; 20. Cláudio Willer; 21. Affonso Romano de Sant'Anna; 22. Antônio Brasileiro; 23. Sérgio de Castro Pinto; 24. Gabriel Nascente; 25. Armindo Trevisan; 26. Horácio Dídimo; 27. Linhares Filho; 28. Ildásio Tavares; 29. Marcus Accioly; 30. Orides Fontela; 31. Olga Savary; 32. Adão Ventura; 33. Terêza Tenório; 34. Anderson Braga Horta; 35. Elizabeth Veiga; 36. Brasigóis Felício; 37. Reynaldo Valinho Alvarez; 38. Ruy Espinheira Filho; 39. Elizabeth Hazim; 40. Carlos

Augusto Corrêa; 41. Adélia Prado; 42. Oswald Barroso; 43. Adriano Espínola; 44. Carlos Lima. Estes são os quarenta e quatro nomes, dos quarenta e cinco integrantes de *SINCRETISMO: A Poesia da Geração 60*, contemplando autores de quase todos estados brasileiros. O nome que deixei de incluir, naturalmente, foi o meu, por uma razão ética. E penso ter sido injusta a auoexclusão de Pedro Lyra, só pelo fato de haver sido o organizador e apresentador do volume. Afinal é ele um poeta, teórico, ensaísta e crítico reconhecido como de alta envergadura por todos os seus leitores e até mesmo por oponentes gratuitos.

Pode alguém pensar diferente – e é até salutar que assim seja –, mas não há como negar serem os nomes referidos os melhores de hoje no segmento da poesia discursiva do país. É preciso deixar bem claro que a nossa poesia não estacionou em Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar e Manoel de Barros.

Na produção coletiva surgida simultaneamente na maior parte dos estados do Brasil, realizada sem que os autores necessariamente tivessem de sair de suas cidades para buscar os holofotes de outros centros, é notória a consciência de todos os processos poéticos anteriores e posteriores à Semana de Arte de 1922, enriquecendo, sobremaneira, aquela poesia por aqui praticada, a despeito de outra a correr paralela, dada ao luxo de trocar o compromisso com a humanidade e a técnica do verso pela linguagem tatibitate e a inversão de valores, com flagrante prevalência da performance sobre a obra e até de uma pretensiosa abolição total do verso.

Refiro-me especificamente à ação nefasta desenvolvida pelo grupo paulista do chamado *poema concreto*; à prática semiótica de outro intitulado *poema processo*; àquela também dos que ficaram conhecidos por *marginais*, e ainda à daqueles que confundem poesia com *ação performática*.

Estes grupos propuseram a substituição da palavra, do verso, da sintaxe escrita, do estrato sonoro e verbal do poema por sucedâneos estranhos à própria natureza deste, pela imagem verbivocovisual e o movimento, e quando trabalharam com a palavra deram ao público produtos irrisórios.

A Geração 60 brasileira do Ceará figura ao lado dos melhores poetas de expressão nacional e surge concomitantemente com os representantes da mesma geração em Recife e João Pessoa.

Na capital pernambucana os autores se intitularam da “Geração 65”, mas pelo arcabouço taxionômico e analítico de Pedro Lyra, enquadram-se como luva no escopo da Geração 60. Em 1995, mesmo ano da publicação da coletânea de Pedro Lyra, foi editado o livro *Treze Poetas: da Geração 65: 30 anos*, em cujas páginas figuram os poetas Alberto da Cunha Melo, Almir Castro Barros, Ângelo Monteiro, Jaci Bezerra, Janice Japiassú, José Mário Rodrigues, Lucila Nogueira, Luiz Carlos Duarte, Maria de

Lourdes Hortas, Marco Pólo Guimarães, Marcus Accioly, Severino Filgueiras e Terêza Tenório.

Essa coletânea conta ainda com a participação especial de César Leal, de bem mais idade que os demais, cearense, mas radicado há décadas em Pernambuco, responsável pelo lançamento da maior parte dos autores compendiados. Vale lembrar figurarem Marcus Accioly e Terêza Tenório na antologia organizada por Pedro Lyra, mas lá poderiam estar outros pares como Lucila Nogueira, altíssima voz poética brasileira, ou Alberto da Cunha Lima, de igual cepa, ambos já falecidos.

Em 1979, organizada por Sérgio de Castro Pinto, hábil poeta e crítico também incluído em *SINCRETISMO – A Poesia da Geração 60* é publicada a *Antologia Poética do Grupo Sanhauá*, reunindo trabalhos de Marcos dos Anjos, Marcos Tavares, Marcus Vinícius e Sérgio de Castro Pinto. A estes, como ressalta Hildeberto Barbosa Filho em *Sanhauá: Uma ponte para a modernidade* se associa, “en passant”, Anco Márcio. Estes nomes constituem a Geração 60 da Paraíba.

Nas páginas do livro de Hildeberto lemos:

Foram de crise os anos 60. Crise no plano econômico, político e cultural. O Brasil passava por intensas modificações. O calor desenvolvimentista do governo Kubitschek pôs em ebulição a sanha do capitalismo monopolista, aumentando, assim, a dependência de nossa economia em relação a dos países desenvolvidos, especialmente, os Estados Unidos. Por outro lado, intensificava-se a crise do Populismo, na medida em que suas promessas políticas paulatinamente tornavam-se inviáveis à satisfação das expectativas populares que, a seu turno, eram cada vez mais crescentes. O debate cultural era amplo e plurifacetário, dado o espaço que se criou para a real participação das massas. E, se na órbita política esta inclinação democrática da sociedade brasileira se viu, de repente, tolhida pela brutalidade do golpe de 64, o mesmo não aconteceu no plano cultural. Como se sabe, somente por ocasião do segundo golpe, o de 68, fecha-se o cerco sobre a criatividade de artistas e intelectuais de todo o país. Daí, a razão pela qual se estendeu a discussão, nos meios intelectuais, por mais quatro anos. Como a palavra poética reagiu a tudo isto? (FILHO, 1989, p. 35).

Esta pergunta de Hildeberto, poeta sensível e crítico arguto paraibano, a fazer falta nas páginas organizadas por Pedro Lyra, teve resposta já na perspectiva do processo histórico vivido pelo Grupo SIN de Literatura no Ceará.

Surge este agrupamento em Fortaleza, nos conturbados dias de 1967 e 1968, e encerra suas atividades neste último ano.

A propósito, vale transcrever aqui as palavras de Adriano Espínola constantes da apresentação intitulada “Uma Geração entre o SIN e o Não”, escrita para o “Número comemorativo dos 25 anos de fundação do Grupo SIN” da *Revista de Letras* do Departamento de Letras da Universidade Federal do Ceará:

Apesar de sua existência brevíssima – de apenas um ano, exatamente durante o famigerado 1968 – o grupo só teve tempo de publicar uma *Sinantologia* (Fortaleza: SINedições/Imprensa Universitária UFC, 1998), mas parece que – por terem vivido um momento de tão grande ebulição política e cultural – as baterias ficaram carregadas até hoje. Daí o volume da produção. É bom que se diga, entretanto, que o SIN logo se dissolveu devido, por um lado, às discordâncias ideológicas de seus membros e, por outro, à repressão e perseguição que se seguiram após a ditadura militar editar o sinistro AI-5. A partir daí, como se sabe, todo e qualquer agrupamento político, cultural ou literário tornou-se suspeito em potencial. Perigoso. O alvo dos militares era acabar com a cultura do País, silenciar os incômodos intelectuais, artistas e críticos do regime. Amordaçar a palavra, sufocar a criatividade, baixar o cacete na moçada mais rebelde e subversiva (ESPÍNOLA, 1990-93, p.10).

Na verdade o Grupo SIN publicou a *miniSINantologia* a 24 de novembro de 1967, a *miniSINantologia 2* em 13 de maio de 1968 (ambas tiradas em mimeógrafo), a *SINantologia* lançada em maio de 1968 (impressa tipograficamente na Imprensa Universitária da UFC), e cinco livros com o sintete SINedições, todos, hoje títulos raros. Portanto o Grupo durou a rigor, apenas sete meses, pois o documento de título “Denúncia/Comunicado”, declarando a cisão, foi publicado a 10 de maio de 1968.

Este acidente de percurso não invalida a importância histórica do Grupo SIN, tendo em vista a curta duração da Semana de Arte de 1922 no Brasil, que em apenas sete dias alterou profundamente a feição da arte, da literatura e da cultura do país. E por que não considerar também o pouco tempo que durou o Grupo de Orpheu em Portugal nos idos de 1915, concretizado em apenas duas publicações da revista homônima e de um terceiro número que ficou preparado, somente lançado quando todos que faziam a revista já haviam desaparecido?

Ora, o quadro geral realmente assim se esboçou, porém o estopim da ruptura, e a causa da brevidade do Grupo logo após haver rompido o SIN a casca do ovo, veio da solicitação de Oscar Niemeyer, Antonio Candido, Alceu de Amoroso Lima, Antônio Houaiss, Glauber Rocha, Nelson Werneck Sodré, Antonio Callado, Chico Buarque de Holanda e Darcy Ribeiro, encaminhada ao SIN por intermédio da atriz Glauce Rocha e

do diretor teatral B. de Paiva, pedindo a subscrição do histórico *Manifesto dos Intelectuais Brasileiros contra a Censura*, o primeiro de uma série.

Levado ao grupo o pedido dos ilustres nomes citados, parte dos integrantes do SIN se dispôs a assiná-lo e outra se negou a endossar o texto de repúdio às arbitrariedades cometidas contra dramaturgos, editores, escritores, compositores populares e os artistas em geral. O documento defendia a livre expressão de pensamento e manifestação artística, condenando a intervenção do regime ditatorial na produção e veiculação das artes. Foi este o real motivo causador do impasse que abortou as atividades do Grupo SIN de Literatura no Ceará.

Entretanto, como ressaltou o apresentador recém-citado da *Revista de Letras* noutra parte de seu texto, os integrantes do SIN continuaram a se frequentar e relacionar cordialmente, espantando hoje os interessados em literatura que tomam conhecimento da vasta produção dada a público, por cada participante, sem falar da qualidade acrescida ao processo literário local e ao brasileiro. Nestes cinquenta anos o SIN publicou mais de 150 livros entre os de poesia, crítica, ensaio, teoria, conto. Realmente é uma produção notória para um número de dez integrantes, dos quais a produção efetiva se deve a seis deles.

No capítulo das leituras críticas das obras dos companheiros de SIN, tivemos oportunidade de apreciar criticamente a poesia de Horácio Dídimo, Pedro Lyra, Leão Júnior e Barros Pinho. Não conseguimos ainda abordar a obra dos demais parceiros de geração, fato a esta altura indesculpável. Entretanto, já lemos tudo o que escreveram e sabemos da importância da poesia de Rogério Bessa, Linhares Filho e Inez Figueredo.

Infelizmente, Barroso Gomes foi vitimado muito cedo num desastre automobilístico (1985). Lêda Maria passou a dedicar-se mais ao colunismo informativo na imprensa cearense, estando sua poesia publicada esparsamente em jornais, revistas e antologias, o que lhe dificulta a leitura e apreciação crítica. Rogério Franklin de Lima radicou-se no Rio de Janeiro convertendo-se em próspero empreendedor imobiliário e não consta haver mais publicado. Sânzio de Azevedo, por sua vez, presente nas páginas da *miniSINantologia 2* e da revista alusiva aos 25 anos do Grupo SIN, não se considera presentemente um de seus integrantes.

Neste passo, faz-se necessário acrescentar ter o núcleo original do Grupo SIN mantido em torno de si outros escritores hoje muito bem situados no panorama da literatura cearense, sendo este o caso de Carlos Alberto Bessa, cuja produção poética está reunida no livro *Poética Efêmera: Poemas Reunidos* (Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2006), em que a técnica epigramática e a experimentação vanguardista formal são as tônicas. A este autor, com 16 anos de idade em 1968, acresçamos o de Marly Vasconcelos, cuja estreia se dá com *Água Insono* (Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1973). Prosseguindo em seu percurso lírico esta autora nos deu *Cãtygua Proençal* (Fortaleza: Nação Cariri Editora, 1985), *Sala de Retratos* (Fortaleza: Coleção

Alagadiço Novo, 1998) e *Azul-Cobalto* (Recife: Edições Bagaço, 2001). A poesia de Marly é da melhor extração e não pode passar despercebida. Além desses livros publicou ela ainda um romance, *Coração de Areia* (1989), Prêmio Graciliano Ramos da União Brasileira de Escritores, seção do Rio de Janeiro e *Solitário bandolim* (2014). Eduardo Fontes, do mesmo modo, mantinha relações de amizade e vínculos literários com o Grupo SIN, sendo ele autor de *O Alpinista* e de pelo menos uma vintena de livros de poemas e crônicas, pois é jornalista militante. Yêda Estergilda, poeta, letrista e autora de *Mais um livro de poemas* (Fortaleza: ed. autoral, 1970) e *Grãos* (São Paulo: Massao Ohno, 1984) mantinha igualmente interlocução com o SIN, mas não consta de nenhuma das três publicações coletivas que marcaram o surgimento do SIN. Belchior, o renomado integrante do grupo de compositores, músicos e cantores conhecido como “Pessoal do Ceará”, também ensaiou ingressar no Grupo SIN, mas logo veio a dedicar-se mais à música e à pintura do que à literatura. Petrucio Maia também comparecia às reuniões do SIN, mas sendo o brilhante compositor que era priorizou a música e faleceu precocemente.

E por falar em pintura, as artes do pincel, como no Modernismo de 1922, estiveram associadas à literatura. Um bom número de desenhistas, pintores e artistas gráficos formou ao lado do Grupo SIN, a exemplo de Amaral; Normanda; Alberto Capelo, arquiteto, desenhista e ilustrador; Sérgio Lima, pintor, desenhista, ilustrador, ganhador do Prêmio Salão Petrobras, geometrista abstrato cuja pintura também valoriza o ecológico; José Tarcísio, pintor, fotógrafo, detentor do Prêmio Bienal de São Paulo e do Prêmio Aquisição Itamaraty, introdutor da pintura em bastidores de bordar; Alberon, pintor abstracionista de pinceladas inquietantes e capista da Imprensa Universitária; Descartes Gadelha, nome ímpar da pintura realista brasileira de denúncia, também desenhista; Ana e Paulo Brandão, arquitetos e ilustradores, o casal das irrepreensíveis ilustrações eróticas das páginas de *Memória corporal*; Hermínio Cstelo Branco, pintor, chargista, caricaturista, o Mino dos quadrinhos, que Ziraldo não conseguiu seduzir, mesmo ao prometer-lhe a vitrine do Rio de Janeiro; Tarcísio Garcia, dono de finíssimo traço e retratista exímio; Audifax, o artista dos murais e painéis onde pulsa a alma do povo; Caetano, arquiteto e capista; Fausto Nilo e Ricardo Bezerra, arquitetos e compositores do Pessoal do Ceará, todos, nomes de peso nas artes visuais, realizaram capas, ilustrações e programações gráficas para os livros editados pela Geração 60 no Ceará.

Estas breves considerações mostram a amplitude do relacionamento intelectual e a interação artística do Grupo SIN de Literatura no nascedouro e no desempenho que teve posteriormente.

Mas cabe agora indagar: – Qual o perfil do Grupo SIN? O nome que lhe foi dado provém de *sincretismo*, palavra derivada do étimo grego *synkretismos*, que, consoante lição de Caldas Aulete, vem a ser: “Sistema filosófico que consiste em combinar as opiniões e os princípios de diversas escolas. // Mistura de opiniões combinadas para formar um sistema misto; ecletismo” (AULETE: 1980, p.3376).

Os integrantes do grupo ora examinado usaram o prefixo SIN, em maiúsculas mesmo, para causar impacto paronomásico com a palavra homógrafa existente no idioma inglês, ou com o advérbio vernáculo *sim*, indicativo de afirmação, aprovação, consentimento. E era ainda um sutil anagrama subversor do sentido da sigla do órgão de inteligência política da ditadura, SNI, ou Serviço Nacional de Informação.

Mas não podemos esquecer que *sincretismo*, para os do Grupo SIN, passou a significar semanticamente reunião de várias posições estéticas, de variados procedimentos criativos, múltiplos estilos, de diversificadas posições políticas e ideológicas e variegada assimilação das técnicas poéticas anteriores, tudo isso, reunido no trabalho de cada escritor surgido, de fato, para as literaturas cearense e brasileira entre os anos de 1967 e 1968. Esse modo sincrético de ser é residual, pois, nessa perspectiva as obras são construídas a partir dos resíduos estéticos recolhidos pelos autores ao longo de um processo a envolver mentalidade, hibridação cultural, cristalização e endoculturação, produzindo uma unidade na diversidade.

E esta postura, comum aos integrantes da geração literária brasileira de 60, e naturalmente aos do SIN, os converte em habilidosos construtores do poema, em igualdade de condições com os melhores de todos os tempos.

Os gêneros cultivados pelos integrantes do SIN vão além da poesia. Também foram preocupação dos autores do SIN a crítica, o ensaio, o teatro, o conto e a crônica. E se a poesia deu substância à lírica cearense, até então somente bem contruída por Juvenal Galeno, José Albano, Mário da Silveira, Jäder de Carvalho, Padre Antônio Tomás, Antônio Girão Barroso, Aluisio Medeiros, José Alcides Pinto e Francisco Carvalho, a crítica e o ensaio saíram do impressionismo em que vegetavam, ganhando fundamentação teórica e foro de atividade científica, pois vasta produção de artigos, resenhas, prefácios, introduções, comunicações, monografias, ensaios, críticas e estabelecimentos de textos, com base numa formação teórica universitária, está por inventariar, sendo esta ótima sugestão para os estudantes de pós-graduação e pesquisadores literários.

Também há livros de contos, romances e crônicas a serem lidos e examinados criticamente. Até teorias foram concebidas pelos integrantes do Grupo SIN: a *Teoria da Latência Sensual* desenvolvida por Linhares Filho; a *Teoria do Poema* e a sistematização da *Teoria Geracional* levada a cabo por Pedro Lyra; e mais a *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, a *Teoria da Poesia Insubmissa* e a da *Literatura Afrobrasilusa* sistematizadas por Roberto Pontes.

Balanco final. A poesia no Ceará foi consolidada pelo Grupo SIN, mercê da consciência operacional dos meios de construção do poema, como até então não havia ocorrido – à parte as exceções referidas linhas antes. Hoje há nomes de expressão nacional e internacional entre os integrantes do Grupo SIN, os quais já tiveram textos traduzidos para os seguintes idiomas: francês, inglês, esperanto, espanhol, galego, italiano, alemão e russo.

Já foram lançados mais de 150 livros, se computados todos os gêneros e as publicações dos autores que quase foram SIN. Acresça-se a tanto terem sido os integrantes do SIN laureados com importantes prêmios literários locais, nacionais e distinguidos com inúmeros reconhecimentos institucionais da área literária.

Dentre a premiação obtida podemos enumerar o “Prêmio Universidade Federal do Ceará de Poesia” concedido a Horácio Dídimo em 1966 pelo livro *Tempo de chuva*; a Pedro Lyra em 1968 pelo livro *Sombras*; e a Roberto Pontes em 1970 pelo livro *Lições de espaço: teletipos, módulos e quânticas*. O prêmio deixou de existir a partir de então.

Muito importante e cobiçado à época foi o “Prêmio Nacional ESSO-JORNAL DE LETRAS”, ganho em 1968 por Pedro Lyra com o ensaio *Quem tem medo de Augusto dos Anjos?* Em seguida, 1970, o vencedor deste prêmio foi Roberto Pontes com o ensaio *Vanguarda brasileira: introdução e tese*. Aquela premiação abriu as portas da literatura brasileira para ambos os vencedores porque contava com grande divulgação na mídia escrita, falada e vista. Era julgado e entregue por membros, quase todos, da Academia Brasileira de Letras e repercutia entre o público em geral e no meio universitário. Para ter ideia da importância do prêmio, basta informar que com ele, no Brasil, também foram contemplados a crítica, ensaísta e professora universitária Lucia Helena e o jornalista e biógrafo Rui Castro, e na Colômbia, Gabriel García Marquez, ganhador do “Prêmio Nobel de Literatura”, como todos sabem.

Outros relevantes prêmios nacionais foram alcançados por integrantes do Grupo SIN. Barros Pinho foi agraciado com o “Prêmio Instituto Nacional do Livro-INL” em 1973. O conto seu que logrou premiação em 1973 foi publicado na *Antologia dos novíssimos contistas do Brasil*, organizada por Moacir C. Lopes. Pedro Lyra recebeu o “Prêmio de Ensaio da Associação Paulista de Críticos de Arte” em 1987, pelos dois volumes de seu livro *O real no poético*. Inez Figueredo obteve o Prêmio União Brasileira de Escritores-UBE em 1997. Rogério Bessa mereceu em 2010 o “Prêmio Academia Brasileira de Letras”, atribuído ao *Atlas Linguístico do Ceará* (em dois volumes), por ele coordenado. Roberto Pontes foi distinguido com o “Prêmio Nacional PEN Clube do Brasil, em 2014, por seu livro *O Jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*”. É interessante frisar que na galeria dos ganhadores do Prêmio PEN Clube estão Carlos Drummond de Andrade, Antonio Candido, Guimarães Rosa e Ferreira Gullar, para dar ideia da qualidade deste prêmio e exemplificar com apenas quatro de uma significativa lista de nomes.

De muita importância são ainda aqueles conferidos a saber: a Linhares Filho, o Prêmio Estado do Ceará de Poesia (1993) ao livro *Frutos da noite de trégua*, e o Prêmio Estado do Ceará de Ensaio (1997) ao livro *O poético como humanização em Miguel Torga*; e o atribuído a Inez Figueredo: Prêmio Secretaria de Cultura do Ceará de Contos (1993).

Há também a considerar a escolha de Linhares Filho para “Príncipe dos Poetas Cearenses”, em 2016, reconhecimento entre pares equivalente a prêmio.

A grande maioria dos membros do SIN participa de órgãos colegiados de natureza literária (academias de letras, sindicatos de escritores, PEN Clube do Brasil, União Brasileira de Escritores-UBE, Mesa Diretiva da Junta Mundial da Poesia em Defesa da Humanidade e similares).

Não pode ficar de fora deste balanço o registro de constarem nomes da Geração 60, inclusive, do Grupo SIN, na *História da Literatura Brasileira: Do Descobrimento aos dias de hoje*, da conceituada autora e professora italiana Luciana Stegagno Picchio, publicada no Brasil, em Portugal, Espanha, França e Itália. Também na *História da Literatura Brasileira: Da Carta de Caminha aos contemporâneos*. E sublinhamos as ocorrências porque este é um reconhecimento de magna importância tanto para a Geração 60 quanto para o Grupo SIN e referências de difíceis de um escritor conquistar.

A notória historiadora italiana da literatura brasileira menciona e informa sobre os seguintes autores: Mário Faustino, Affonso Romano de Sant’Anna, Fernando Mendes Vianna, Nauro Machado, Cláudio Murilo, Carlos Nejar, Fernando Py, Ivan Junqueira, Armino Trevisan, Carlos Felipe Moisés, Ruy Espinheira Filho, Marcus Accioly, Cláudio Willer, Rubens Rodrigues Torres Filho, Pedro Lyra e Roberto Pontes, todos da Geração e os dois últimos do Grupo SIN.

Tão importante quanto este é o registro dos nomes dos autores do Grupo SIN na obra de referência *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, guia indispensável para informação sobre os escritores do Brasil.

O Grupo SIN também conseguiu ultrapassar a barreira do sistema editorial brasileiro ao conseguir editar-se em âmbito nacional. Basta alinhar algumas das publicadoras para termos idéia da superação do provincianismo conseguida: Sette Letras (RJ), Antares (RJ), ToopBooks (RJ), Massao Ohno (SP), Vozes (Petrópolis), Imago (RJ), Tempo Brasileiro (RJ), Philobiblion (RJ), Edições UFC (CE), Cátedra (RJ), Galo Branco (RJ), Global Editora (SP), Oficina do Autor (RJ), Ática (SP), Limiar (Porto), Editora Recor (RJ), Scortecci (SP). Ibis Libris (RJ).

Quanto à recepção da crítica brasileira e estrangeira sobre a qualidade das obras dos integrantes do Grupo SIN, basta ler o que a respeito disseram Lucia Helena (RJ), Antonio Houaiss (RJ), Fábio Lucas (SP), Eduardo Portella (RJ), Moacyr Félix de Sousa (RJ), Pedro Nava (MG), William Craveiro Torres (MA), Anazildo Vasconcelos (RJ), Hildeberto Barbosa Filho (PB), Nelly, Novaes Coelho (SP), Vera Vouga (Lisboa), Cleonice Berardinelli (RJ), Foster Merlin H. (EUA), Pierre Rivas (França), Jacinto do Prado Coelho (Portugal), Maria do Amparo Tavares Maleval (RJ), Rodrigo Marques (CE), Arnaldo Saraiva (Portugal), Dimas Macedo (CE), Norma Pérez Martín (Argentina), Batista de Lima (CE), Pedro Lyra (RJ), Sânzio de Azevedo (CE), Hildeberto Barbosa Filho (PB), Elizabeth Dias Martins (CE), Clemente Padín (Uruguai), Paulo

Mosônio (CE), Wilson Martins (SP), Anne-Marie Quint (França), Carlos d'Alge (CE), Charles Perrone (EUA), Hermínia Lima (CE), Catherine Dumas (França), Pedro Pires Bessa (MG), Alexei Bueno (RJ), Luciana Stegagno Picchio (Itália), Assis Brasil (RJ), Luiz F. Papi (MG), Jaacqueline Penjon (França), Carlos Drummond de Andrade (MG), Gilberto Mendonça Teles (RJ), F. S. Nascimento (CE), Angel Zuazo (Cuba), Roberto Pontes (CE), Alamir Aquino (Londrina), José Hélder de Souza (Brasília), José Alcides Pinto (CE), Reynaldo Valinho Alvarez (RJ), Fernando Py (Petrópolis), e muitos outros nomes impossíveis de declinar agora na totalidade. São suficientes os autores enumerados para dar idéia de como a recepção da literatura do Grupo SIN ultrapassou as fronteiras da província e se compôs na Geração 60 brasileira.

Por fim, cabe registrar a edição do *Roteiro da poesia brasileira: Anos 60* pela Editora Global, de São Paulo, em 2011, ainda organizada por Pedro Lyra. Ali figuram cinco integrantes do SIN: Barros Pinho, Horácio Dídimo, Linhares Filho, Pedro Lyra e Roberto Pontes.

Cumprir informar que esta coletânea faz parte de uma série de 15 volumes referentes a todos os períodos literários brasileiros, sendo o século XX coberto por recolhas de cada década. Portanto, a editora se propôs realizar um mapeamento amplo e igualmente rigoroso. Não se pode omitir o seguinte detalhe: o *Roteiro* mapeia a poesia brasileira desde José de Anchieta, de 1563 até o ano 2000, mas tem apenas 15 cearenses nele incluídos, 5 dos quais do SIN, portanto um terço destes.

O presente retrospecto indica haver o Grupo SIN de Literatura superado os limites de produção e de circulação provincianos, pois conseguiu inserir nomes de realce no sistema literário nacional. Como se sabe, o conceito de sistema literário, conforme Jacques Dubois em *L'institutions de la littérature*, compreende um conjunto significativo de textos inventivos, de leitores, de críticos, de professores, de prêmios, de editoras, de fortuna crítica, antologias, distinções e outros requisitos da produção, circulação e funcionamento das entidades relativos a valores e objetos considerados literários. A revisão dos 50 anos do Grupo SIN agora comemorados, demonstra claramente que ele conquistou seu lugar no sistema literário de que faz parte, cobrindo a sobejo os índices de canonização fixados por Dubois para se ter o reconhecimento definitivo da importância tanto de escritores quanto de grupos constituintes do sistema literário de um país, no caso, o do Brasil.

Pois bem, com o sentimento de havermos contribuído enormemente para uma mudança de rumo nas literaturas cearense e brasileira, reafirmamos, nestes 50 anos de Grupo SIN, digo isso em particular, mas posso assegurar pelos demais companheiros, que continuaremos, até o último suspiro, a trabalhar, a editar, a produzir arte, a fim de que as literaturas do nosso Estado e do Brasil possam ter sangue estético em suas veias; porque sabemos não haver lugar para o retrocesso; porque cremos no poder da diversidade na unidade; porque temos certeza de ser a literatura um instrumento de construção do mundo; porque no *sincretismo* a própria essência da cultura fraterna

se torna capaz de soldar a solidariedade entre os povos de Língua Portuguesa e todos os demais da Terra!

E Pedro Lyra, que não pôde comparecer a este SINquentenário, sequestrado e vitimado pela Parca incumbida de cortar o nosso fio da vida, sabia disso e conseguiu pela força teórica, crítica e ensaística colocar a Geração 60, o Grupo SIN de Literatura e o caráter sincrético destes no lugar que bem merecem na literatura brasileira.

E o fez instigado e interlocucionado pelo seu núcleo de amizade geracional mais próximo, que ele próprio indicou no “Agradecimento” deixado *in limine* numa página da antologia: “A Moacyr Félix, Marly de Oliveira, Roberto Pontes, Fernando Py, Ildásio Tavares, Marcus Accioly, Affonso Romano de Sant’Anna – pela leitura prévia dos originais e suas críticas”, deixando assim entrever a necessária chama da convivência geracional orteguiana. Afinal, fique claro que a Geração 60 brasileira nasceu e foi definida a partir do *sincretismo* esposado em 1967 pelo Grupo SIN de Literatura no Ceará.

Parabéns a vocês, leitores de agora! Parabéns a vocês, companheiros do Grupo SIN!

Parabéns, em especial a Pedro Lyra, *in memoriam*, de quem disse um dia Eduardo Portella ser “um poeta-crítico” ou “um crítico-poeta”, reconhecendo-lhe por antecipação as virtudes intelectuais.

REFERÊNCIAS

- AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. *Carlos Nejar e a Geração 60*. São Paulo: Saraiva, 1971.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1960.
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, Galante J. (Orgs.) *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo: Global Editora, 2002.
- DUBOIS, Jacques. *L’institutions de la littérature*. Bruxelas: Nathan/Labor, 1978.
- ESPÍNOLA, Adriano. “Uma geração entre o SIM e o NÃO”. In *Revista de Letras*, v. 15, nº 1/8, jan/1990-dez 1993. p. 9-18.
- FILHO, Hildeberto Barbosa. *Sanhauá: Uma ponte para a modernidade*. João Pessoa: Edições FUNESC, 1988.
- LOPES, Moacir C. (Org.). *Antologia dos novíssimos contistas do Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1973.
- LYRA, Pedro (Org.). *SINCRETISMO: A poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

- LYRA, Pedro (Org.). *Roteiro da poesia brasileira: Anos 60*. São Paulo: Editora Global, 2011.
- NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira: Da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira: Do Descobrimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1997; 2ª ed. 2004.
- PINTO, Sérgio de Castro (Org.). *Antologia do Grupo Sanhauá*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1979.
- PONTES, Roberto. “Sincretismo, a poesia da Geração 60 e a de Orides Fontela”. In *Revista das Comunidades de Língua Portuguesa*. São Paulo: nº 10/11, 1997.
- PORTELLA, Eduardo. *Literatura e realidade nacional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
- REVISTA DE LETRAS, v. 15, nº 1/8, jan/1990-dez 1993.
- TENÓRIO, Terêza; BEZERRA, Jaci (Orgs.). *Treze poetas da Geração 65: 30 anos*. Recife: FUNDARPE/Secretaria de Turismo, 1995.

TRÊS POEMAS DE PEDRO LYRA do LIVRO INÉDITO SE e Mais um**I**

Vivemos? Talvez:

- não sabemos se vivemos,
porém sentimos que vivemos.

(A nossa Carne prova isso
melhor que a nossa Razão.)

Sim: vivemos.

Apenas não sabemos os seus “quês”...

E talvez seja menos triste que os não saibamos:

se os soubéssemos. Quereríamos
saber também o “quê dos quês”
e saber por que os sabíamos
e com que
e por que o queríamos saber
e pra que
e assim iriam surgindo novos “quês”
sem sabermos de que
nem por que
nem pra que
até que nos perderíamos nesse labirinto
de três entradas
como um moderno homem da caverna.

Baste-nos o que nos diz
o desengano da velhice:
- a Vida foi a Morte que se demorou um
pouco.

II

Fecha esse livro!
Nunca saberemos nada da vida.

(E se o soubéssemos, ela
seria mais Vida,
seria menos Vida?)

Eis o que nos grita a nossa compreensão:
a Vida não nos foi outorgada para ser com-
preendida:
- a Vida nos foi imposta para ser cumprida.

III

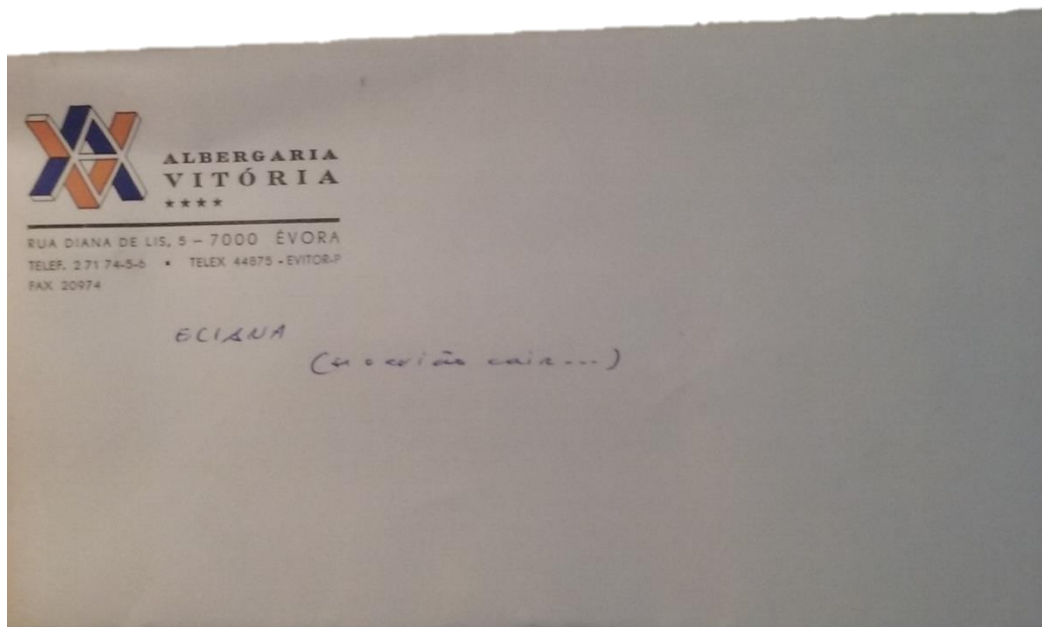
... E será sempre assim:
- a Vida não pode ser como o homem a de-
seja,
porque, se a Vida pudesse ser como o homem deseja,
a Vida seria apenas uma Realidade.
(E todos nós sentimos que o que a torna
viável
é o Sonho...)

NOTA

Estes três poemas abrem o livro SE, deixado inédito por Pedro Lyra e recolhido numa prateleira de seu birô. O volume é encadernado por artesão, tem capa dura vermelha, e seus textos foram cuidadosamente impressos em máquina datilográfica. Os poemas mais antigos datam de 1963, mas há os de 1964, 1965 e 1966. É portanto um livro anterior a *Sombras*, seu livro de estreia, que é de 1968. A coletânea inédita não tem prefácio, apresentação, nem qualquer indicativo dessa espécie. Estes originais estão em meu poder por decisão de Wladimir do Vale Lyra, filho do autor, para que eu avalie criticamente a pertinência de uma futura publicação.

RP

CARTA DE PEDRO LYRA



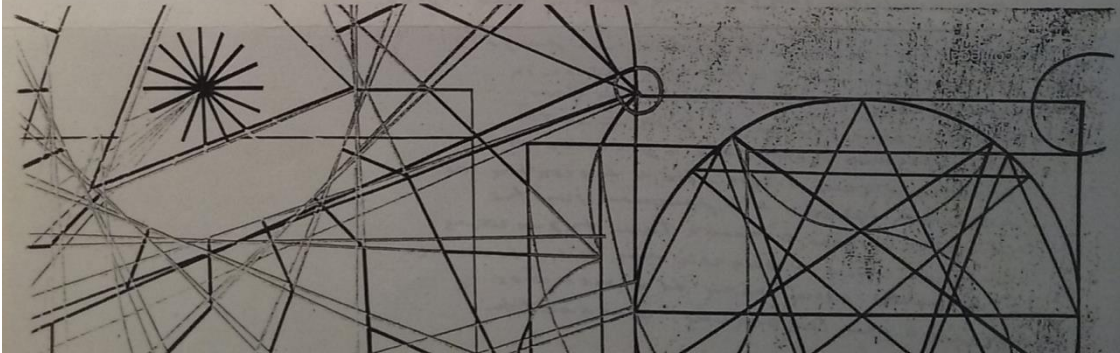
Essa liberdade foi incompleta.
 A que se quis o melhor na liberdade?
 O homem foi livre sempre, para tantas
 compensações de um lado como de outro.
 Compromissos: eis o verdadeiro espírito. A prova certa milha.
 Se querê-lo também pudéssemos.
 É sobre o corpo, e é sobre a parte
 moventes do livre, tal se o não houver.
 Poder, parte. De fato, também ali
 o homem era vítima de liberdade.
 Na transparência do fim há um passo
 que ali jamais pôde - e ali pagou.
 Ela se tornou fábula de boas
 quando ele o tolerou. Ou seja: nunca.

Na arte por natureza, com o homem
 esse melhor sempre, em uma unidade plural,
 o convívio e fio de assar.
 O homem nunca o teve. É, no entanto
 por ignorar-se a arte, e a arte não
 não o que há de mais dentro de si.
 Não o que há de mais dentro de si.
 Portanto, quer o que se e permanece.
 Portanto, quer o que se e permanece.
 Portanto, quer o que se e permanece. situa
 Não está o que o homem tem de querê-lo.
 Não está o que o homem tem de querê-lo.
 É a própria natureza de querer-se
 nunca o que o homem tem de querer-se.

O corpo inteiro é uma unidade de forças
 (de sens, não de forças de fortunas)
 e suas interações - corpo e espírito
 em toda que a compõe: cactus e pedras,
 pedras e bens, úteis e alternantes,
 e não se descompõe nem se descompõe.
 Se - com parte não está disposto
 que vortem em amor para si mesmos.
 Ou preso - e o espírito super a liberdade,
 no livre - e a parreira de super o alito.
 De não por expressão, em confissão, / Não com o espírito e o corpo
 que se abraça por todos, não de longos. situa
 É o espírito a solitário.
 É o espírito a solitário. | em tempo
| inteiro
 É o espírito a solitário. | em tempo
| inteiro

SOMENTOS DE CONSTATAÇÃO
 Lisboa, novembro de 2000

Não o corpo - o espírito é o problema,
 então seja o corpo o seu objeto.
 Mas procedo que dele (a expectativa
 e sua redução pela ciência)
 o corpo, tem se feito o que é o corpo:
 fábrica de momentos e de línguas.
 Mais transparente, o espírito também:
 e sua energia é o elemento a fricção.
 Porém, se é o corpo quem se anula,
 não é bem ele quem se estropeia, quando
 se enuncia a ausência de instantes:
 ele emerge a luz, em duas sujos. | emerge
 ou formosa a chama que o sustenta,
 quem se estropeia nos corpos é o espírito. | Paris, 18-11-2000



INTERSECÇÕES DA CULTURA E DA LITERATURA BRASILEIRAS COM A MÚSICA PORTUGUESA: UM COMENTÁRIO HISTÓRICO A PARTIR DA GÊNESE DO FADO

Thiago Sogayar BECHARA¹
Christopher Damien AURETTA²

RESUMO: O presente ensaio pretende revisitar bibliograficamente e gênese colonial do Fado para, a seguir, evidenciar pontualmente a relação que a fadista Amália Rodrigues seguiu aprofundando entre o gênero musical português e a Literatura Brasileira. Lançar-se-á mão, destarte, da análise literária de um *corpus* de poemas brasileiros musicados para o Fado e interpretados pela principal representante do gênero, escritos nomeadamente por Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Lupicínio Rodrigues.

¹ **Thiago Sogayar Bechara** (1987-) é brasileiro da capital de São Paulo, jornalista e escritor. Possui doze livros publicados, dentre gêneros como poesia, biografia, contos, crônicas e dramaturgia. Especializado em Jornalismo Cultural pela Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP (São Paulo), é mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e doutorando em Estudos Românicos pela mesma instituição. Tem experiências como músico, apresentador e entrevistador; integrou o grupo de pesquisas e estudos dramaturgicos fundado pela consagrada atriz brasileira Regina Duarte, a seu convite; pela *Passages de Paris*, já publicou o artigo “Tragicidade e heranças clássicas no drama estático *O marinheiro*, de Fernando Pessoa” (nº 13, 2016: 465-481), com chancela de seu então orientador de Mestrado, Christopher Damien Aurretta; e possui, dentre suas obras mais destacadas, os títulos *Imara Reis: van filosofia* (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010), *Luiz Carlos Paraná: o boêmio do leite* (Independente, 2012), *O vestido de laise: contos e prosas poéticas* (São Paulo: Ed. Patuá, 2016) e a antologia dramaturgica *A moldura*, seguido de *Sônia: um ato por Tolstói* (São Paulo: Ed. Giostri, 2017) e *As xícaras*, seguido de *Macacos falantes* (Rio de Janeiro: Ed. Autografia, 2017). Este ensaio constitui-se como embrião de sua tese de Doutorado; é de sua inteira autoria, contando com orientação e chancela do Professor Doutor Christopher Damien Aurretta. Seu site é: www.thiagobechara.com.br e seu e-mail: thiagobechara@uol.com.br

² **Christopher Damien Aurretta** (1955-) doutorou-se pela Universidade da Califórnia, Santa Bárbara, EUA. Leciona na Universidade Nova de Lisboa onde organiza seminários em *Pensamento Contemporâneo* e na área de *Ciência e Literatura*, focando, sobretudo, exemplos da representação estética da modernidade técnico-científica. Tem publicado e participado em colóquios debruçando-se sobre a obra de António Gedeão, Fernando Pessoa, Jorge de Sena, Machado de Assis, Primo Levi e Roald Hoffmann, bem como sobre questões relacionadas com a bioarte. Tem traduzido e publicado em inglês poesias de Fernando Pessoa e António Gedeão. Publicações recentes incluem *Dez Anos in Portugal, Ensaios, Prosa, Poesia; Álvaro de Campos: Autobiografia de uma Odisseia Moderna*; “Fernando Pessoa’s Mnemosyne Project: Myth, Heteronomy, and the Modern Genealogy of Meaning” (Universidade Católica Editora); *António Gedeão, Poemas/Poems*, dentre inúmeros outros títulos. É autor de cinco volumes de poesia, dos quais três se encontram reunidos e publicados num volume intitulado *A Small Atlas of Earth, In Recollection of Legacies and Patterns of Growth*. Orientou Thiago Sogayar Bechara em sua tese de Mestrado ao lado da Professora Doutora Anabela Mendes, e assina com o atual doutorando, também para *Passages de Paris*, o artigo “Tragicidade e heranças clássicas no drama estático *O marinheiro*, de Fernando Pessoa” (nº 13, 2016) . Seu e-mail é: cda@fct.unl.pt

ABSTRACT: With research based on the extant bibliography, both the colonial genesis of Fado and the close relationship between, on the one hand, the Fado singer Amália Rodrigues (1920-1999) – as the key representative of this Portuguese musical tradition – and Brazilian literature on the other are explored by way of specific examples. A literary analysis of a select corpus of Brazilian poetry authored by Cecília Meireles, Vinicius de Moraes and Lupicínio Rodrigues – subsequently given musical expression within the Fado tradition and sung by its greatest interpreter – ensues.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura Brasileira; Fado; Amália Rodrigues; Música Portuguesa; Tragicidade.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Fado; Amália Rodrigues; Portuguese Music; Tragicity.

INTRODUÇÃO

Eis que aqui me incumbo da prazerosa tarefa de apadrinhar este ensaio, chancelando novamente o escritor brasileiro Thiago Sogayar Bechara, Mestre em Estudos de Teatro que orientei ao lado da Professora Doutora Anabela Mendes, e que agora concorre ao título de Doutor em Estudos Românicos, pela mesma Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Mais uma vez da sua inteira autoria, como aquando da sua estreia francesa no décimo terceiro número da revista *Passages de Paris* (2016), este artigo revela não apenas a sistemática e orgânica necessidade que o autor nutre pela reflexão, na busca dos “sentidos” que a sua experiência lusitana possa trazer de contributo teórico à essência identitária do seu Brasil, mas, de igual modo, o propõe de forma absolutamente coerente com o percurso pessoal e acadêmico que vem trilhando; com a sua trajetória de poeta, contista, biógrafo, dramaturgo, bem como com a linha de pesquisa iniciada em sua dissertação de Mestrado.

Assim, se nela perscruta com afinco as marcas trágicas e/ou classicizantes da obra teatral *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, neste seu novo projeto de pesquisa voltará nova e incansavelmente seu olhar para a Grécia Clássica, ainda que, dessa vez, em busca de iluminar, por meio das transformações que o trágico sofreu desde o mundo antigo até a modernidade, um fazer cultural e artístico que, nesse caso, aparece pelo enfoque da intersecção que Brasil e Portugal possuem no que compete às origens coloniais do Fado. Posteriormente, a investigação empreender-se-á no modo como o género, surgido no Brasil, mas essencial e indiscutivelmente português, continuou, pelas mãos de fadistas como Amália Rodrigues, recebendo diretas influências brasileiras, aberto que é às conformações interculturais e ao diálogo constante – movimento de abertura este que, afinal, foi precisamente o que o propiciou desde sempre, como canção híbrido e fruto de migrações que é.

Destarte, o ensaio em que ora o leitor está prestes a mergulhar representa um primeiro produto a partir do início de uma investigação cujo cerne seguirá sendo perseguido, sem entretanto constiuir, por assim dizer, matéria parcelada ou inconclusa. Sustentando-se de modo independente, este interessante texto funciona tanto como tijolo, quando tomada por referência a construção do objetivo final do curso, quanto por obra acabada

e sustentável, justificada por si própria e sem interdependências para que seu processo de consumação reflexiva ocorra de modo pleno. Apresentará, para tanto, um preâmbulo teórico que não trará propriamente novidades à já conhecida gênese colonial do Fado, mas que cumpre seu necessário papel de revisitar uma bibliografia não apenas ignorada em grande medida por portugueses e brasileiros, mas que aqui funda as bases históricas que virão a consubstanciar-se de modo mais consequente num segundo momento do artigo, aquando da análise literária de alguns poemas brasileiros musicados para Fado.

Vale por fim realçar que, neste processo de análise crítica, uma vez devidamente contextualizado por tal preâmbulo, o autor não se priva de já introduzir algumas das correlações que aprofundará melhor na sua tese final de Doutorado. Refiro-me às marcas trágicas e clássicas do mundo grego antigo localizáveis nos poemas brasileiros cantados por Amália Rodrigues, marcas essas que funcionam como indício do modo como o conceito de tragicidade viria a transformar-se ao longo dos séculos até permear toda uma compreensão de mundo entranhada no Ocidente contemporâneo, e que se revela de modo particular em Portugal, conforme Thiago Sogayar Bechara pretende demonstrar, na ontologia própria do Fado.

Diante do fascinado amor que Thiago nutre por Pessoa, por Amália, pelo Fado, enfim, pela Lisboa que ele escolheu para viver, coloco-me mais uma vez na tarefa de endossar academicamente a pertinência das suas escolhas e o empenho na execução da sua demanda. Afinal, se a Memória é um dos temas basilares do pensamento desse autor brasileiro cuja voz se patenteia já em vários gêneros literários, a reflexão sobre os meios pelos quais a História é registada enseja uma cada vez mais bem-vinda busca de ressignificar os critérios pelos quais esse mutável trabalho se deu e se dá ao longo dos séculos. Deixo-vos agora, ao sabor das palavras de Thiago Sogayar Bechara, em cujo barco tantos fados e alegrias vêm e vão.

UM PREÂMBULO TEÓRICO

*Terra morrendo de fome,
pedras secas, folhas bravas,
ai, quem te pôs esse nome,
Soledad... Soledad...
sabia o que são palavras.*

(Trecho da canção “Soledad”,
de Cecília Meireles e Alain Oulman)

Pensar a cultura de um país, sobretudo quando a partir de uma análise comparada com outra realidade histórico-cultural, implica, como todo trabalho de construção de um discurso analítico-mnemônico, não se perder de vista o caráter de *impermanência* que todo olhar historiográfico possui. Isto é dizer que toda fixação de um processo cultural por meio de uma construção narrativa requer, tanto por parte das vozes que a compõem,

quanto dos seus receptores, a consciência da carga de subjetividade e interesse psico-social e ideológico que cada discurso carrega íntima e inevitavelmente, no intuito de conferir significados aos fatos ou mesmo recriando, com isso, e em casos extremos, os próprios fatos.

O sociólogo e antropólogo brasileiro Renato Ortiz, em *A moderna tradição brasileira*, a tal respeito, escreveu: “sabemos que a memória se atualiza sempre a partir de um ponto do presente” (ORTIZ, 1994: 78) e que, portanto, noutras palavras, a memória “constrói o «real», muito mais do que o resgata” (SEIXAS, 2004: 51). A partir desta ideia central, pode-se refletir que o presente e suas demandas socialmente estruturadas é que determinam *quais* memórias serão evocadas no futuro para a validação da condição do momento em que foram construídas – e, tão importante quanto (ou mais): *como* isso será feito.

Claro está que meu intuito ao iniciar com tais assertivas abstratas e conceituais este artigo não pretende pôr em causa a validade histórica dos documentos a partir dos quais se atesta com maior ou menor ênfase um fenômeno humano de ordem cultural e, no caso deste ensaio, mais particularmente de natureza artística. Pretendo, entretanto, chamar a atenção desde o início para a importância de se compreender esta e qualquer outra proposta narrativa de ordem interpretativa como parte de um processo eternamente em ressignificação. Daí que as leituras aqui tecidas não sejam tomadas como exemplares, absolutas, nem tampouco definitivas, senão como possíveis modelos de análise, no intuito de um aprofundamento do entendimento da relação intercultural Portugal-Brasil, por meio das referências aqui propostas como *corpus* de análise, quais sejam: o Fado, como representante musical, a partir de um breve estudo de sua gênese e da análise de um conjunto de poemas brasileiros musicados para Fado ou mesmo canções brasileiras já existentes e cantadas pela principal representante do gênero que foi e segue sendo Amália Rodrigues (1920-1999).

Tal relação, longe de ser inédita, revela-se sempre renovada pelo fato de ambos os países constituírem naturalmente organismos vivos e em movimento, sobretudo no que respeita à versatilidade e pluralidade de suas músicas e literaturas. E ousar dizer que este revitalizado intuito de compreensão dialética seja cada vez mais necessário de ser perscrutado e levado a cabo com atenção nos tempos atuais, pelo grau de hipercomplexidade da cultura contemporânea, sob a égide de várias justificativas que vão das searas da política e da economia até as da psicologia social, da filosofia e das artes de modo *lato*, tendo em vista os caminhos históricos tomados tanto de um lado quanto de outro do Atlântico – este oceano que nos une e separa, como veremos que frisou Vinícius de Moraes em seu Fado “Saudades do Brasil em Portugal”, para Amália.

O momento pessoal e histórico a partir do qual se relembram fatos subjetivos e sociais e/ou interpretam discursos mnemônicos, além dos documentos que igualmente funcionem como base para a construção da chamada História “oficial”; este momento *presente* em que se processam tais dados é determinante na *atribuição de sentido* desses dados a serem chamados em causa, do passado, para uma análise atual e, por certo, com

vista também a, com isso, melhor poderemos compreender as substâncias de que se compõe esse “atual”, com os olhos postos no futuro (ORTIZ, 1994: 78).

Feito este preâmbulo de natureza teórica, passemos à exposição do tema central deste artigo, evidenciando mais do que a óbvia interlocução cultural entre Brasil e Portugal, por razões históricas, mas aprofundando-se em uma *especificidade* dessa troca dialética a partir de dois dos pontos mais fortes das culturas de ambos os países, suas efervescências musicais e literárias, reconhecidamente poderosas por tantos países do mundo de modo inequívoco e, claro, mutuamente entre ambas as nações aqui tomadas por modelo. O desejo primordial deste ensaio, portanto, é servir sua humilde reflexão como tributo prestado ao uníssono dessas culturas tão distantes e tão intimamente ligadas, tendo como eixos de análise a música e a literatura.

Daí que o artigo se assente sobre um pilar duplo que compõe um jogo de retroalimentação. Pretende-se sondar alguns exemplos de como e quando a cultura e, mais pontualmente, a Literatura Brasileira influenciou e/ou deixou marcas no Fado - desde sua já há muito comprovada origem colonial como dança afro-brasileira até, por outro lado, a recriação estética que a cantora Amália Rodrigues (1920-1999) propôs ao gênero, frequentemente incluindo em seu repertório “fadístico” temas compostos por poetas e letristas brasileiros (e aqui chamaremos em causa pontualmente Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Lupicínio Rodrigues, embora haja outros).³

Naturalmente que, considerando a natureza híbrida que compõe tanto a alma portuguesa quanto a brasileira; tanto a gênese colonial do Fado quanto o espírito tributário à multiplicidade dessa pátria, refletido claramente na obra de poetas como o multifacetado

³ Na gênese desse trabalho, além desses três autores, estava incluído ainda o brasileiro de origem negra João da Cruz e Sousa (1861-1898), referenciado pelo biógrafo de Amália Rodrigues, o célebre investigador Vítor Pavão dos Santos (SANTOS, 2014: 767-768), como autor de dois poemas por ela cantados, “Saudades sem fim”, com música de Homem Cristo, e “Rouxinol”, com assinatura melódica de Alberto Fialho Janes. Entretanto, o processo de investigação levantou a possibilidade de uma dúvida acerca de a autoria dessas letras ser, de fato, do célebre poeta nascido na atual Florianópolis, sul do Brasil. Para além do desencontro de informações, no que se refere à autoria de “Rouxinol” (cuja letra aparece no disco “Fado português” creditada ao mesmo Alberto Janes, autor da melodia, e da total ausência de registros em áudio disponíveis em disco e em ambiente virtual de “Saudades sem fim”, onde a informação do livro de Pavão dos Santos pudesse ser de algum modo confirmada, há uma patente discrepância estilística entre ambos os poemas aqui creditados a Cruz e Sousa e o *corpus* mais reconhecido de sua obra poética, o que acusaria, no mínimo, uma fase ainda imatura de produção do poeta, e isso, entretanto, não nos parece aqui plausível. Primeiro, pela drástica mudança de registro, que em nada prenuncia o grande literato que o Brasil veio conhecer; segundo, pela rigidez do critério de escolha de Amália Rodrigues, que, no caso de desejar cantar Cruz e Souza, teria-o feito, ao que tudo indica, a partir de poemas mais maduros e elaborados do vate. Em não encontrando as letras referenciadas como sendo de Cruz e Souza na obra poética do autor a que tive acesso; em não tendo havido também a possibilidade de esgotar essa pesquisa, a ponto de podermos afirmar categoricamente ter ocorrido algum equívoco por parte do insuspeito e absolutamente credenciado Vítor Pavão dos Santos; e em sendo, ao fim e ao cabo, tal discussão, infrutífera dentro dos parâmetros metodológicos e de espaço aqui propostos, optei por excluir “Saudades sem fim” e “Rouxinol” de minha análise, sem, contudo, deixar de informar o leitor sobre as razões pelas quais o fiz; e sem privá-lo, também, de conhecer os referidos textos, os quais constam, para tal efeito, registrados ao final deste trabalho, em anexo.

Fernando Pessoa (1888-1935), constituiria grande lacuna conceitual deste ensaio, ainda que breve, a ausência de menção à importância das músicas e literaturas *árabe* (mais especificamente a moura) e *cabo-verdiana* na cultura portuguesa e, por natural herança colonial e intersecção com raízes comuns, também brasileira, como parece óbvio, sobretudo no caso pontual da cabo-verdiana, levadas em conta as rotas da escravidão e o *Lundum*, como veremos.

Dá que não pretendamos ignorar as componentes islâmica e crioula deste amálgama cultural, ainda que suas alusões tenham forçosamente de ser feitas de modo mais panorâmico por razões de opção/enfoque metodológico que nada têm que ver com a importância destes dois elementos – os quais integrariam certamente a discussão de modo igualmente central, num momento de maior possibilidade de aprofundamento.

1 BREVES APONTAMENTOS PARA ORIGENS COLONIAIS DO FADO (SÉC. XVIII E XIX)

*O fado nasceu um dia
quando o vento mal bulia
e o céu o mar prolongava.
Na amurada dum veleiro,
no peito dum marinheiro
que estando triste cantava.*

(Trecho da canção “Fado português”
de José Régio e Alain Oulman)

Conquanto não se deva perder nunca de vista a riqueza com que a gênese do Fado se coloca (certamente que de modo menos impreciso, como por vezes se proclama, que *pulverizado*), é notória – e, por isso, válido é o realce – a escassez de fontes históricas realmente dignas de crédito e/ou de esforços de historiadores e musicólogos em busca de, quem sabe, desvendar o paradeiro de quaisquer fontes que ainda haja por serem descobertas. É com base na obra de Rui Vieira Nery, um dos poucos investigadores portugueses a quem não se poderá, de todo, acusar de poupar esforços nesse sentido, e na opinião do qual dificilmente haverá documentação inédita que permita que a discussão avance (e evidentemente sem ignorarmos a hipercomplexidade que o movimento compósito de construção do Fado possui), que se pode iniciar esta seção do ensaio contrapondo os primeiros – e indiscutivelmente belos - versos do célebre poeta José Régio, convocados em epígrafe acima, antes de se buscar uma justificativa embasada para esta afirmação, que apenas dá início à discussão.⁴

⁴ Discussão esta historicamente conhecida mas, nem por isso, devidamente aprofundada e atualizada em sua reflexão como mereceria ser a história da canção nacional, hoje proclamada patrimônio imaterial da humanidade, dando ensejo a que ainda na década de 2010 pouco se divulgue ou dissemine a versão historiográfica que seja, de fato, consistente e amparada em documentação nos fenômenos culturais que apresenta ou, ainda que fosse esse o caso, nas inferências que faz, com a exceção de Rui Vieira Nery e de mais alguns poucos. Dá a prevalência de inúmeros testemunhos pessoais equivocados que demonstram

Sobre a “explicação” que nos fornece Régio – ainda que sem preocupações de precisão histórica e, claro, levada em conta a dimensão mítica do poema – o Fado não nasceu “um dia”, nem muito menos “quando o vento mal bulia” numa tristeza marinheira ao estuário do Tejo. Do ponto de vista poético, tomo a liberdade de prestar testemunho pessoal do quanto aprecio soberbamente a “palavra” do poeta.⁵ Todavia, de um ponto de vista historiográfico, nada poderia ser mais equivocado sobre as origens do Fado, já que não houve uma única condição meteorológica que funcionasse ou pudesse sequer funcionar como metáfora lírica para o surgimento de uma nova canção. Houve muitas. E mesmo que se pudesse eleger uma única dentre todas elas como sendo a mais representativa do momento crucial de seu nascimento, forçoso é dizer que este local não seria o bairro de Alfama ou da Mouraria, nem sequer Lisboa – não obstante *seja legitimamente lisboeta* o Fado no qual esta nascente manifestação musical se transformaria em algumas décadas - na mesma lógica com que, conquanto nascida na cidade portuguesa de Marco de Canaveses (cabeça do concelho pertencente ao distrito do Porto), a cantora Carmen Miranda (1909-1955) reconheceu-se sempre como legitimamente brasileira.

Afinal, como escreveu o grande polígrafo modernista brasileiro Mário de Andrade (1893-1945) no seu artigo “Origens do Fado”, de 1930,

O que realiza, justifica e define uma criação nacional folclórica é a sua adaptação pelo povo. **O Fado é uma das formas musicais portuguesas, qualquer que seja a origem dele**, porque entre portugueses se integralizou como expressão de nacionalidade, e se definitivamente como forma nacional permanente. Por isso também, muito mais que pelo seu registro de nascença, é que a Modinha é brasileira. (ANDRADE, 1976: 95. Negrito meu).

Entretanto, estas são apenas considerações marginais. Não só o Fado não “nasceu” com este sentido determinado de tempo e espaço, como foi, antes, *sendo constituído* pelo resultado de um agrupamento de confluências musicais e *poéticas*. Terá, segundo documentos históricos, não propriamente nascido no Brasil, como por vezes se formula parcialmente, mas lá começado a se constituir (NERY, 2012: 31-32) como resultante da fusão da Modinha portuguesa do século XVIII⁶ com as canções da África, nomeadamente o *Lundum* e a Morna cabo-verdiana, sendo em terras brasileiras batizado, já que é lá que pela primeira vez a palavra *fado* é encontrada em documentos

ignorar efetivamente o que se terá passado no que diz respeito ao modo como o Fado se formou, mesmo por parte de grandes nomes do Fado, sejam intérpretes ou instrumentistas.

⁵ Talvez seja mesmo de se crer que a versão “mítica” revele-se a que mais sirva ao sentir profundo da alma lusitana, e isso não é de somenos. Entretanto, em termos investigativos e musicológicos, terá também sua relevância a indispensável compreensão exata do processo historiográfico que gera o dito sentimento mítico.

⁶ Que voltaria no século seguinte popularizada para a corte, com o brasileiro Domingos Caldas Barbosa, como será adiante discutido. Cf: Sawaya (2011: 113) e Tinhorão (2004).

como sinônimo de gênero musical - na altura, não só cantado como também dançado, por negros, no princípio do século XIX.

Mais simples ou mais complexos, compostos no Reino ou na colônia, improvisados por populares ou escritos por compositores profissionais, cantados nos teatros ou nos salões, **o Lundum e a Modinha tornam-se entre o último terço do século XVIII e o primeiro do XIX num fortíssimo traço da ligação cultural entre a Metrópole e a América portuguesa**, através deste espaço de fusão por excelência que são o porto de Lisboa e, por extensão, toda a sociedade de uma capital em processo de expansão e de diversificação, que cada vez mais emite, por sua vez, os modelos de práticas culturais e artísticas para as elites urbanas de todo o País. O círculo acaba assim por se fechar, na medida em que, afinal de contas, a rota atlântica funciona como um veículo de comunicação e de trocas em ambos os sentidos, com as elites do Brasil a procurarem imitar a cada momento aquilo que consideram a última moda da capital, **mas com Lisboa a deixar-se penetrar constantemente, por sua vez, pela sedução das canções e danças brasileiras, as quais acabam por se incorporar nos próprios modelos por ela emitidos.** (NERY, 2012: 51. Negritos meus).

Destarte, em não sendo o Brasil o ponto único de nascimento do Fado, é, entretanto, a cultura onde a maior parte das diversas músicas pulverizadas que lhe são matriz encontrou um primeiro porto “seguro” onde se aglutinar, como uma primeira nova forma mais sólida e sob a égide de um nome que, como veremos *não existiu* em Portugal até a altura aproximada do retorno da corte de D. João VI em 1821.

“Este Fado dançado no Brasil colonial está longe ainda de ser o Fado português, **apesar de constituir inequivocamente o núcleo duro da sua origem.**” (NERY, 2012: 38. Negrito meu).

Como se vê, afirmar isto não significa, de nenhuma maneira, induzir a leitura de que o Fado seja espiritualmente brasileiro, posto que, em representando o primeiro ponto de aglutinação desta fusão da Modinha portuguesa com a Morna cabo-verdiana (a qual deriva também, em grande medida, do mesmo *Lundum* africano), o Brasil não foi, entretanto, o único.

Em prefácio escrito pelo mesmo e fundamental nome da cultura brasileira moderna Mário de Andrade, dessa vez para seu livro *Modinha imperiais* (1980), prólogo este datado de 11 de abril de 1930 (mesmo ano de seu artigo sobre as origens do Fado), encontra-se o seguinte testemunho que em muito interessa-nos acerca das origens, dessa vez, da Modinha:

Os documentos musicais e textos mais antigos se referindo a ela, já designam peças de salão, e todos concordam em dar à Modinha uma origem erudita, ou pelo menos semi-cultura burguesa. Melo Morais Filho a fixa como “descendente em linha reta da melodia italiana”⁷ (“Serenatas e Saraus” vl. III,

⁷ “A influência da ópera italiana e a formação erudita dos musicistas em Portugal estão inseridas desde o século XVII em seus ambientes musicais, tornando-se mais sensível na segunda metade do século XVIII,

p. XI), a sra. Wodehouse também, e Friedenthal reconhece em algumas delas aparência extrema com Mozart. [...] As Modinhas portuguesas mais antigas que conheço, tais como a do Vidigal (**tão popularmente portuguesa já, profetizando o Fado nos compassos iniciais**), publicada nos “Sketches of Portuguese Life” [...] já se afastam claramente das nossas [...] O que parece é que os nossos modinheiros coloniais e imperiais, ao invés de se desnacionalisarem na erudição e na imitação, iam buscar na melódica europeia os elementos em que ela comprazia com a sensibilidade nacional nascente. Se percebe que são obras de gente do Brasil, muito embora tal sensação chegue vaga [...]. Por outro lado os escribas antigos, se referindo a formas populares, citam o landum, o samba, o cateretê, a chiba, a fofa etc. etc. por Brasil e Portugal, mas a Modinha de que falam é sempre a de salão, de forma e fundo eruditos, vivendo nas côrtes e na burguesia. **Que eu saiba, só no séc. XIX a Modinha é referida na boca do povo do Brasil. Ora dar-se-á o caso absolutamente raríssimo duma forma erudita ter passado a popular? O contrário é sempre o que se dá. [...] Pois com a Modinha parece que o fenómeno se deu [...]**.⁸ (ANDRADE, 1980: 06-08. Negritos meus).

O Fado dançado “do Brasil” veio a ser, posteriormente, apenas mais uma das correntes que, em regresso a Portugal nos princípios da década de 1820, tornou a miscigenar-se com diversas outras heranças culturais do mundo lusitano (destaque para os lamentos mouros, cuja cultura permaneceu e permanece ainda enraizada das mais diversas e até imperceptíveis maneiras, de tão introjetadas), ainda que, já agora, após tal regresso, o gênero não tenha mais se desvencilhado, de um modo ou de outro, do nome adquirido no Brasil, mesmo após sofrer o processo de hibridação com essas novas tendências culturais e gêneros musicais em que começou designando as figuras do ambiente em que a música vicejou (“mulher do fado”, por exemplo, para designar prostitutas).

A partir deste momento crucial de “desembarque” do Fado em Lisboa, teve ainda longa continuidade o complexo percurso, não compartimentado e ininterrupto de interpenetração, retroalimentação e *ressignificação* deste “primeiro Fado” (bem como da palavra à música associada), então estilizado com as escalas e os melismas da música árabe, nomeadamente a de Magrebe, isto é, a dos países de cultura islâmica do norte da África, os muçulmanos da Mauritânia que invadiram a Península Ibérica no século VIII, conhecidos distintamente dos demais árabes como mouros ou sarracenos, e que

portanto não há dúvidas que a estética operística atravessou o Atlântico através da colonização portuguesa no Brasil e diretamente influenciou a Modinha.” (ALMEIDA: 2014: 09).

⁸ Um possível comentário acerca do fenômeno pode ser esclarecedor, a partir do trecho que segue: “A modinha foi um gênero que se espalhou por diversas classes sociais e é sabido que **modinhas e lundus circulavam entre os meios eruditos e populares**. Teve fortes influências eruditas – uma vez que pode ser entendida como a tentativa de apropriação do canto lírico encontrado nas árias de ópera – **mas nunca se sujeitou a regras muito rígidas**. Foi famosa nos salões, cantada nas casas, nos saraus, na sala de câmara do rei, enfim, um gênero com muitas possibilidades esteticamente válidas e que refletiriam as habilidades de seus intérpretes. Há de se pensar que uma mesma modinha cantada pela filha de um burguês, ou por uma mulata poderá ser muito mais simples na realização quando comparada, por exemplo, com o cantar de um *castrato*, que geralmente se apresentava para a corte e exibia seus dotes através do uso de sua extensão vocal e ornamentação.” (ALMEIDA, 2014: 11. Negritos meus).

deixaram, de 711 a 1147, em Lisboa, sua cultura arraigada de modo impregnado, a ponto de virem a influenciar aspectos de uma manifestação musical aparecida ali somente 500 anos depois aproximadamente (SARAIVA, 1978: 33-34).

“E em língua árabe Lisboa continuaria a ser cantada por Ibn Ghālib, al-Zuhrī e al-Idrīsī e ainda o poeta Ibn Sara⁹ que escrevera «olhai o rio em seu manto:/ que noiva o tingiu de açafraão?»», imaginando de certo o casamento do Tejo e Lisboa.” (SILVA, 2014: 09).

Embora a título de curiosidade, observemos que a citação acima refere precisamente a permanência deste diálogo cultural entre a cultura islâmica e a ibérica, mesmo séculos depois da expulsão dos mouros, cuja força alcançaria não apenas os inícios do século XIX, como também os nossos tempos.¹⁰

Ainda acerca da importância da cultura moura em Portugal, é do historiador e professor José Hermano Saraiva outro exemplo ligado à seara da linguística que aqui interessamos particularmente, por ter relação direta com a poética e com as manifestações artístico-culturais em que o islamismo¹¹ fez-se presente e atingiu, inevitavelmente, o amálgama musical recebido das colônias:

uma palavra nova adopta-se para exprimir uma realidade nova, e portanto **a importação vocabular pode-nos dar uma ideia aproximada de quanto os Árabes trouxeram de novo à Península**. Os seus vocábulos¹² são especialmente numerosos para designar vegetais, e em especial produtos hortícolas [...]. São também muitos os termos relacionados com o aproveitamento da água para as regas [...]. Vieram igualmente do árabe [...] termos ligados às ciências. Esta importação vocabular sugere uma certa renovação da economia e da técnica, que tinha decaído muito desde a época romana. (SARAIVA, 1978: 34. Negrito meu).

Há imensas teorias e versões de que outras músicas teriam engrossado esse caldo, como a celta, a judaica e as cantigas do mundo trovadoresco da Idade Média, também influenciadas pelo islamismo (além do já mencionado *Lundum* e da *Fofa*, que teriam contribuído na criação daquele primeiro Fado dançado no Brasil, na intersecção daquela cultura com as danças africanas, sobretudo as de Angola), o que entretanto não teremos ocasião de analisar neste ensaio, ainda que não pareçam de todo irrelevantes.

⁹ Sobre o poeta Ibn Sara, Cf: http://www.poemasyrelatos.com/biografias_escritores/s/santanini.php (Acessado em 21/11/2017).

¹⁰ Cf: Bourdon (2010: 16-17) sobre a conquista árabe e a reconquista cristã.

¹¹ “Quando o Islão, assumindo-se como **depositário das civilizações Mediterrânicas greco-romana**, persa e hindu, faz na Península Ibérica a síntese de todas as civilizações mediterrânicas (TORRES, Entrevista, 2006), **põe ao dispor dos povos peninsulares esse fabuloso legado civilizacional tão variado e complexo**.” (RAPOSO, 2009: 11-12: *Apud*: Entrevista realizada pelo autor com Cláudio Torres, 2006. Negritos meus).

¹² Dos inúmeros exemplos vocabulares derivados do árabe elencados por Saraiva, estão: *alfazema, alface, laranja, limão, açafraão, azeite, alverca, chafariz, arropa, quintal, rima, resma, álcool, algarismo, almanaque, alfarrábio, álgebra, zero, elixir, xarope*, dentre imensos outros. (SARAIVA, 1978: 34).

Levando em conta um processo de formação cultural e o nascimento de uma nova música popular, com a força de uma cantiga como o Fado, que estaria prestes a encarnar a identidade sonora de uma nação, faz-se *mister* não se perder de vista que este processo esteve sempre, como é óbvio, submetido a movimentos seculares de conformação e, por isso, imperscrutáveis na sua completude. E ainda mais quando se trata da música nacional de um país cuja identidade é – para complexificar ainda mais a análise – essencialmente híbrida e miscigenada.

Sob tal ponto de vista, estranho seria que a canção nacional deste país resultasse límpida no que se referisse a uma fonte única de sua derivação, isto é, que possuísse uma gênese facilmente determinável. Não obstante o espaço deste artigo, como dito, não permita maiores digressões, de alguma valia seria instaurar aqui a reflexão *a posteriori* acerca de pormenores que se revelem enriquecedores. Para tanto, antes de se inquirir pelo modo como nasceu a canção-símbolo da pátria portuguesa, talvez seja necessário questionar-se o que é ser português. Pergunta meramente retórica, porque também secular, mas ainda assim importante de ser reformulada. Nenhuma de tais versões, contudo, terá como ignorar o fator da miscigenação e da hibridação cultural. Como, pois, se poderia falar em uma cantiga nacional, sem sequer tanger-se este mesmo prisma, de partes pulverizadas que, como em reações químicas, na lógica das afinidades eletivas bem metaforizadas por Goethe, foram se reagrupando?

A primeira metade do século XIX é um período de profundas transformações sociais em Lisboa, com a fuga da família real para o Brasil, em 1807, a entrada dos franceses com suas reformas administrativas modernizadoras e não por isso menos contraditórias; com a administração militar inglesa; com revoluções; com a queda das elites, a ascensão de uma grande burguesia; crescimento da imprensa e de movimentos artísticos e intelectuais, bem como um novo modo de sociabilidade moldado por outras metrópoles europeias, o que vem a alterar também a configuração espacial da cidade (NERY, 2012: 52-53), a qual vê-se, desde o início do século, em grande e intenso processo de crescimento e ainda mais miscigenação populacional, com um êxodo rural que passa a constituir-se como proletariado.

A tal respeito, diz Vieira Nery:

Estes novos proletários citadinos [...] na sua maioria desempenham os trabalhos mais pesados, que menos requerem formação ou experiência profissional anteriores, como seja o da carga e descarga de mercadorias nos cais da capital. **Encontramo-los também a servir nas casas de pasto, nas tabernas e nas tendas de vinhos** – espaços de sociabilidade popular que se contam literalmente às centenas nos bairros populares e que servem não só os lisboetas residentes mas ainda uma população flutuante que entra e sai todos os dias na cidade ou nela aporta sazonalmente, **ligada ao comércio marítimo**, ao transporte terrestre de mercadorias de todo o género, ao abastecimento de produtos agrícolas ou à entrada de gado para o abate e para as touradas. (NERY, 2012: 54. Negritos meus).

Está, pois, constituído o ambiente ideal onde o Fado vicejar, anos depois, como parte da cultura de fundo árabe e também em grande medida judaica¹³, a qual, não obstante as diligências da Inquisição, soube encontrar meios de se manter de alguma maneira. Amalgamada à fusão da Morna com o Fado brasileiro e com a Modinha portuguesa do séc. XVIII, ressignificada e popularizada no Brasil (antes de retornar para Portugal já no XIX com Caldas Barbosa), este plasma sonoro e rítmico forneceria ao povo lusitano, por essência aberto a tais trocas culturais, como realça-nos Nery (2012: 51), e considerada sua história de povo navegador, tendo o Tejo como portal de intercâmbio não só comercial mas cultural; este plasma sonoro forneceria ao povo português o material sobre o qual moldar sua primeira “versão” de um Fado mais próximo histórica e esteticamente do que veio a desenvolver-se e redundar nas cantigas do fim do século XIX e início do XX, ligadas ao ambiente marginal de que se tem notícia, algumas das quais Amália Rodrigues ainda conheceu e cantou, antes de dar-lhes novo e revolucionário tratamento formal – o que se processou nos mais variados níveis, melódico, poético e interpretativo, para não mencionar seu mérito como divulgadora do Fado pelo mundo, o que ajudou a consolidá-lo perante outros países como a cantiga tipicamente portuguesa que é.

Tal fenômeno inclusive intensificou o nunca estancado processo de diálogo e mútua influência artística e cultural com o Brasil, pois Amália não apenas morou no Rio de Janeiro e lá iniciou propriamente dita a sua carreira discográfica, como levou para o país o Fado português (curiosamente, “Fado português” é o título de um de seus discos, o que parece pressupor, levado o título ao pé da letra, um *outro* Fado, doutra origem, embora isso seja apenas uma especulação, já que não parece ter sido esse o intuito de Amália titulando desta maneira seu álbum de 1970, editado pela Valentim de Carvalho) e ainda ampliou o conceito deste, dando margem à inclusão nele de poetas e letristas também brasileiros, como Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Lupicínio Rodrigues, Cruz e Sousa, dentre outros.

Contudo, não nos adiantemos. Retomando o contexto social lisboeta dos princípios do século XIX (estamos a falar aproximadamente da década de 1820, pouco depois do ano em que, pela primeira vez, a palavra *fado* com acepção musical já é registrada no Brasil – 1818, cuja documentação a tal data referente é, por sua vez, de 1827) (NERY, 2012: 33-34); a respeito deste contexto social, é curioso o panorama que Júlio de Sousa e Costa traça em seu livro *Severa*, recriando a vida desta que é tida pela tradição como a primeira fadista conhecida da história, Maria Severa Onofriana - não se sabe se com base em documentos e/ou nos depoimentos orais que o autor diz ter colhido, ou com alguma (ou mesmo muita?) dose de liberdade poética, como o fizera anteriormente Júlio Dantas em sua peça teatral e em seu romance quase homônimo *A Severa*, de 1901 (conforme me confessara a fadista Celeste Rodrigues, irmã de Amália e amiga de Júlio

¹³ Sobre cristãos novos no reinado de D. Manuel I, Cf: (GARCIA: 2009, 35-36) e também o documentário “A História dos Judeus em Portugal” disponível no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=MXKDe1bW9Vc&t=2669s> (Acessado em 22/11/2017).

Dantas, em entrevista presencial e registrada em áudio digital para minha tese de Doutorado).¹⁴

O fato é que com grande vivacidade e proximidade do que se supõe ter sido aquela atmosfera de *basfond* (e que é o que aqui nos importa), o autor Júlio de Sousa e Costa parece ter posto em palavras a ambiência social de marginalidade dos bairros populares de Lisboa, nomeadamente a Mouraria, tida historicamente, ao lado de Alfama, como o berço não só da própria cidade, como da canção que se tornaria símbolo nacional e patrimônio imaterial da Humanidade pela UNESCO, em 2011.

Era naquela [taberna do “Manhoso”] e em semelhantes baiucas que se concentravam os golpes homicidas e as decisões sobre a vida das pobres mulheres das vielas do sítio... A Maria Severa frequentava os cafés do bairro e somente nos últimos tempos da sua existência é que ia às baiucas locais donde fugia anteriormente. As tabernas não tinham hora de recolher; fechavam se os donos queriam e, até altas horas, havia descantes, cantigas infames, fado batido, gritaria infernal, grandes pancadas sobre as mesas ao arremessar a carta sebenta que empolgava a vaza e a voz rouca do fadista avinhado ou aguardentado que cantava o fanelírio e as proezas da navalha. (COSTA, 1995: 110).

Poética e provocativamente, diria que faz parte do *fado-sina* que permeia a própria cultura lusitana, isto é, do seu destino intrínseco, que cada um desses encontros músico-atômicos se tenham dado da maneira como se deram. Isto é, em muitos lugares e tempos diferentes e/ou simultâneos, mas dentro de seu próprio tempo de constituição, até encontrarem, em Portugal, o ventre melhor onde vicejar e eclodir com feição mais nítida; ou, por outra, até alcançarem as condições ideais de surgir sob uma aparência identitária mais definida e distinta, menos sujeita a drásticas flutuações, mas que nem por isso, após ser finalmente compreendida como cantiga portuguesa, deixou de continuar – e ainda continua – enriquecendo-se e transformando com as novas gerações fadistas, como todo processo cultural vivo e sujeito a contatos e novos pensares. Um exemplo dessa movimentação sócio-cultural a qual o Fado esteve sempre sujeito encontra-se no excerto a seguir:

É em fontes da década de 1830 que começamos a encontrar testemunhos escritos da referência a estes espaços de boémia e prostituição lisboetas pelo nome de “casas de fado”, utilizando metaforicamente o termo “fado” ainda na sua velha acepção de “sina” ou “destino” [...] – **mulher “do fado” e mulher “da vida” são neste contexto sinónimos.** (NERY, 2012: 56. Negrinho meu).

Assim, uma nova realidade popular começa a se configurar de modo a ensejar a conformação estética pela qual o Fado em breve passará. É de se cogitar, ainda que

¹⁴ Por motivos de espaço, a transcrição da entrevista teve de manter-se de fora deste ensaio. Entretanto, registre-se que meu encontro com Celeste Rodrigues deu-se a 24 de Outubro de 2017, no café Monte Novo, próximo ao Campo dos Mártires da Pátria, em Lisboa. Foi nesta ocasião que a fadista confidenciou-me ter sido o próprio Júlio Dantas a pessoa a lhe atestar que Severa não passava de uma criação ficcional sua.

levianamente, que, se hoje existe uma noção mais ou menos definida do que seja *ser português*, nessa confluência cultural potencializada pela Era das Navegações (mas que já era, bem antes disso, uma espécie de *modus vivendi* histórico da Península Ibérica), que essa ideia mais ou menos definida hoje do que é ser português se deve, em grande medida, ao reconhecimento de uma canção tão híbrida e por isso rica como cantiga nacional. Primeiro por refletir a hibridizade do povo. Segundo porque, apesar de miscigenada, chegou a um grau de depuração estética que se nos apresenta com feições próprias e então os componentes dessa miscigenação encontram-se, de todo, já indissociáveis. Como escreveu Fernando Pessoa, noutra ocasião: “Quando quis tirar a máscara/ Estava pegada à cara” (PESSOA, 2014b: 203).

São apenas interlocuções, como é óbvio; entretanto, tudo parece indicar que são essas mesmas feições que contribuem decisivamente para que o povo luso entenda-se enquanto tal, apesar de o Fado ser uma resultante bastante recente, do ponto de vista dos séculos de história de Portugal – mas que, justamente por isso, vem de alguma maneira *coroá-los*, numa espécie de arremate sonoro. Daí sua força e importância.

Há que se prestar tributo a Rui Vieira Nery pela clareza sintética e objetiva com que demonstra, não por indícios e especulações, senão por relatos documentados e verdadeiramente valiosos porque definidores do pouco que se é possível definir, a justificativa de que: se antes de a palavra *fado* ter sido documentada no Brasil já nos finais do século XVII (como veremos melhor na segunda seção deste ensaio) ou posteriormente em 1822 e em 1827 a partir de observação feita *in locu* em 1818, ela não aparece com essa designação musical em Portugal, isso não se deve a um suposto descaso daqueles que, na época, tinham o poder de escrever a História.¹⁵

O que vulgarmente se poderia cogitar, neste contexto da discussão, é que a palavra *fado* em Portugal, com tal acepção, não fora registrada numa primeira fase por constituir uma manifestação não só do povo, mas de uma camada *marginal* do povo, ligada a um contexto de violência, crimes, prostituição. De modo genérico, tal assertiva procederia. Todavia, em verdade, essa explicação não se legitima aplicada ao Fado, como bem explica-nos Nery (2012: 31-35).

Antes de aparecer no Brasil, o Fado enquanto música simplesmente *não existia em terras lusas*, o que se justifica pelo fato de que, embora não documentada por historiadores ou cronistas, a referência a tal manifestação musical apareceria, sem sombra de dúvidas, em documentos policiais ou judiciais, já que não raro o meio da hoje chamada “fadistagem” é que ocupava as páginas dos obituários, manchetes trágicas, laudos de polícia e processos de julgamento. E entretanto não é o que se dá:

O primeiro aspecto a constatar na procura das raízes históricas do Fado é o de que até o final do século XVIII **não conhecemos uma única fonte escrita portuguesa em que a palavra seja utilizada com qualquer conotação**

¹⁵ “A História se ocupa do que ficou documentado, e a documentação se refere geralmente à vida das camadas dominantes.” (CANDIDO, 2003: 23).

musical. Dir-se-á porventura que esta omissão poderia dever-se apenas ao carácter popular, boémio e marginal que o Fado assumiu [...]. Este argumento revela, no entanto, claro desconhecimento da variedade e da riqueza informativa que caracterizam a documentação dos séculos XVI, XVII e XVIII face às práticas artísticas populares. Longe de as procurarem ocultar, **as fontes portuguesas destes períodos [...] comprazem-se, pelo contrário, em enumerar e descrever pormenorizadamente essas práticas**, nos mais variados contextos. [...] E mesmo que se pretendesse que o Fado tivesse sido, por um seu hipotético carácter subversivo, a grande excepção a esta realidade, lá estariam para o referir expressamente os incontáveis processos da Inquisição, onde abundam as descrições minuciosas de todas as práticas artísticas então consideradas de carácter marginal, precisamente como elemento acusatório [...] mas das quais, pelo contrário, **nunca consta “fado” utilizada neste sentido [...]. só [se] pode, portanto, permitir uma conclusão: a de que no léxico português até à viragem para o século XIX o termo “fado” não designava qualquer realidade de natureza musical [...].** Se mais prova deste facto fosse necessária, bastar-nos-ia constatar do mesmo modo a completa ausência deste significado musical [...] em todos os dicionários de português publicados até ao último terço do século XIX [...]. (NERY, 2012: 31-32. Negritosmeus).

E o termo *fadista* não tarda, então, em alargar sua acepção, designando já não mais apenas as prostitutas, como também o “participante masculino do mesmo circuito de sociabilidade marginal.” (NERY, 2012: 58). Outro endosso da mesma visão é encontrado no artigo “Origens do Fado”, de Mário de Andrade, que, já em 1930, havia tomado contato com obras como o artigo também referenciado por Nery intitulado “Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d’Algarve”, de 1822, de Balbi.

Segundo Andrade (1976:98), Balbi, que “tratou muito de música” (v. II, pg. CCXXVIII),

depois de afirmar que os portugueses dançavam pouco, informa que no Brasil era absolutamente o contrário. Como danças portuguesas enumera o baile-de-roda, o fandango português, “que é a dança nacional verdadeira”, e o lundum importado do Brasil. **E como danças populares “mais comuns e notáveis do Brasil” nomeia “o chioo (chiba?), a chula, o fado e a volta-no-meio.”** (ANDRADE, 1976: 98. Negrito meu).

É de surpreender que, já em 1930, um escritor e pesquisador brasileiro houvesse tido contato com obras que em 2012, quando da segunda edição do importante livro “Para uma história do Fado”, de Rui Vieira Nery, ainda seriam não apenas válidas como basilares numa discussão que, ao que tudo indica, não tem mesmo como atingir paragens mais distantes, por ausência de documentos esclarecedores de novos aspectos da formação do Fado, quanto menos contestadores do ponto de vista assente, por exemplo, em Andrade, citando Alberto Pimentel, quando este último, em seu livro *A triste canção do sul: subsídios para a História do Fado* (PIMENTEL, 2016), demonstra que

nas numerosas canções populares portuguesas conservadas na Biblioteca Nacional de Lisboa, desde 1820, nenhuma é designada como Fado, entre as

mais antigas. E [Pimentel] cita mais o Padre João Pacheco, Manuel de Paiva, Costa e Silva, a “Gazeta de Lisboa”, Beckford, o Judeu, Teófilo Braga, Stafford, Tolentino, etc., **provando à sociedade que o Fado era desconhecido em Portugal nas primeiras décadas do século passado [XIX]**. (ANDRADE, 1976: 96. Negrito meu).

Em seu atualizado e esclarecedor artigo, Mário de Andrade vai além, buscando ainda novos indícios fortemente credenciados a serem levados em conta quando do endosso de que a palavra *fado* já indiciava uma realidade musical no Brasil em inícios do século XIX, quando é suposto que o Fado português estivesse ainda *se afirmando* em Lisboa, o que dificultaria sobremaneira que já representasse um gênero musical estabelecido ao ponto de cruzar o oceano e merecer, na colônia, o destacado espaço do título de um pasquim carioca. Pois é precisamente o que sucede, segundo aponta-nos Andrade ao citar o tal periódico intitulado “Fado dos Chimangos”, de 1831.

Como atesta o célebre autor de *Música, doce música*, “Ainda não pude examinar o jornaleco, não existe nas bibliothecas paulistanas, mas o nome dele é de impressionar. Tanto mais que são raros em nossa língua os títulos de jornais e revistas, implicando noção de *fado* [no sentido de destino]” (ANDRADE, 1976: 97). Em contraponto, o musicólogo apresenta-nos os *inúmeros* periódicos que implicam em seus nomes, por sua vez, não apenas as ideias de “falar, cantar, fazer ruído”¹⁶, mas igualmente os títulos propriamente musicais¹⁷, o que, por dedução estatística, o mais provável seria, de fato, que o *fado* presente em “Fado dos Chimangos” refira o gênero musical, na altura já consolidado no Brasil o bastante, como sabemos, para ser reconhecido pelo público leitor ao figurar no título de um jornal.

Fiquei com a pulga atrás da orelha. E logo topava com informações definitivas. Si Ribeiro Fortes acha a palavra em Portugal no ano de 1849, em 1848 ela já saía em escrito brasileiro. Num dos números desse ano da revista “Íris” (Rio), o dr. Emílio Germon, descrevendo festas sertanejas, escrevia: “Os primeiros sons são lentos e monótonos, e às vezes interrompidos pelas conviviais gargalhadas das Marias e dos Manoéis; mas logo se precipitam; **começa o fado, muda a cena.**” (ANDRADE, 1976: 97. Negrito meu).

Embora não mencione o nome, Mário de Andrade chama atenção também para “um escritor que viveu dois anos em Portugal, a maior parte do tempo em Lisboa, nunca esteve no Brasil, **e não viu bater o fado a nenhum lisboeta.**” (ANDRADE, 1976: 98-99. Negrito meu). Não há maiores dados sobre essa referência vaga, muito embora a

¹⁶ “A Abelha”, “Bem-te-vi”, “O Grito dos Oprimidos”, “O Rusguentinho”, “O Pregoeiro”, “O Avisador” (de Porto Alegre), “O Brado” (de Caxias).

¹⁷ “Em 1849 se publicava no Rio «O Sino dos Barbadinhos», «O Sino da Lampadosa», «A Sineta da Misericórdia» e «Poraquê». Foi um ano de jornalismo musical... Do mesmo ano de «Fado dos Chimangos» [ainda] é «A Trombeta dos Farroupilhas» em que é visível a intenção de corresponder a um título com outro: Farroupilhas e Chimangos; Trombeta e Fado... E não vou mais enumerar a coleção vastíssima, a que até os modernistas de São Paulo concorreram, sem se lembrar, no momento, que incorriam numa usança ancestral, ao nomearem de «Klaxon» o seu mais bonito brado coletivo de combate.” (ANDRADE, 1976: 97).

seguir Mário de Andrade aluda a Von Weech, que “muitíssimo viu e muito descreveu em 4 ou 5 anos de Brasil”. Segundo o modernista brasileiro, Weech filia o Fado “às danças afroamericanas que observava”, permitindo a fixação de uma “conquista definitiva”: “a palavra Fado musical, não aparece em 1849, em Portugal, mas já existe, referida ao Brasil, 27 anos antes [isto é, em 1821/22 aproximadamente. E sabe-se, como dito, que já em 1818 a dança já havia sido observada em terras brasileiras, e talvez até antes, como se verá ainda nesse artigo]” (ANDRADE, 1976: 98-99).

Por fim, o autor de *Macunaíma* arremata, prestando justiça ao então recente estudo de Luiz de Freitas Branco, *A música em Portugal* (1929), embora tecendo-lhe, ainda, a ressalva de não dar a verdade por inteiro. Sobre o referido trabalho, Mário de Andrade escreveu:

apenas recebo, embora já reconheça origem colonial-brasileira ao Fado (pg. 8; pg. 24) pois que o dá como evolução do Lundum [...] [Citando o estudo]: “Após o regresso de D. João VI do Brasil, este canto dançado (o *Lundum*) foi invadindo as diversas camadas da sociedade portuguesa, fixando-se nas mais baixas e imorais, onde se *transformou* no canto dorido e na dança duvidosa a que se chama Fado e bater o Fado.” É um imenso progresso, como se vê, e prova neste musicólogo conhecimentos ignorados ou desprezados pelos antecessores dele que citei. Mas ainda considera a designação “fado” como aparecida além-mar [em Portugal], o que é falso pelos dados desta minha notícia. (ANDRADE, 1976: 99).

Como se vê, ambos os autores chamados em causa neste artigo, como duas das principais e mais credíveis fontes históricas sobre as literaturas e as músicas brasileiras e portuguesas (Mário de Andrade e Rui Vieira Nery, cada qual em seu tempo e contexto)¹⁸, concordam e dão provas do que afirmam, por meio de documentação histórica. Entretanto, como diz o primeiro em “Origens do Fado”, nada pior que abrir portas já abertas, de modo que esta seção introdutória do ensaio nada traz de propriamente novo, senão visitar criticamente o que, embora já se saiba academicamente, segue ignorado pela maior parte da população portuguesa e brasileira e será sempre merecedor de revisitação reflexiva neste sentido, sobretudo no intuito de, sobre tais pressupostos, assentar a sequência da discussão que ora se proporá.

Para tanto, seguiremos nos baseando em Mário de Andrade, que não à toa focou suas linhas de investigação sobre os elementos musicais que corroboravam o projeto

¹⁸ Em valiosa interlocução com a Professora Doutora Alva Martínez Teixeira, foi-me realçada a importância de ponderar sobre “o facto de o texto de Mário de Andrade – diferentemente do estudo, moderno, de Rui Vieira Nery – transcender as fronteiras da musicologia, pois o seu [de Mário] estudo da música tem como pano de fundo um contexto mais vasto e complexo, como é o da questão identitária. Não sendo central relativamente à questão aqui abordada – e, mesmo assim, apesar de Andrade não negar o facto de ser a apropriação e aceitação pelo povo o que torna o fado português, apresenta essa importância do Brasil na gênese do fado como um valor do folclore brasileiro –, esse teor identitário-nacionalista, faz com que, necessariamente, a natureza do estudo andradiano seja *epistemologicamente diversa do de Nery*. Consequentemente, seria bom – ou antes, necessário – indicar essa especificidade, mesmo que de modo sintético” – razão pela qual cito a pertinente observação da investigadora, em busca de ampliar e melhor contextualizar a apreensão dos discursos aqui apresentados.

identitário de uma pátria brasileira moderna, mas assentada na tradição, dedicando grande parte de suas atenções também à Modinha imperial. Entretanto, em diálogo com esta importante “voz” da viragem do século XIX para o XX, serão aqui chamadas em causa duas fontes contemporâneas, à medida do que foi proposto na dialética entre o brasileiro Mário de Andrade e o português Rui Vieira Nery. Dessa vez, com o emblemático e recém-falecido crítico literário brasileiro Antonio Candido (1918-2017) (cuja esposa, Gilda de Mello e Sousa, fora sobrinha de Mário de Andrade, o que propiciou um valioso diálogo “em primeira mão” de Candido com este; e que, para além disso, também dedicou-se a estudar a Modinha); e com a cantora e investigadora brasileira residente em Portugal Luiza Sawaya, cuja tese de mestrado pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa tomou a Modinha e Domingos Caldas Barbosa, um de seus principais representantes, por tema central, tendo posteriormente publicado o estudo em livro também referenciado na bibliografia desse ensaio.

1.1 A MODINHA (SÉC. XVIII E XIX): UMA DAS VERTENTES DE INFLUÊNCIA DO FADO

Sou forçado a alegre canto;
Faço esforço de alegria,
E oculto no fundo d’alma
A mortal melancolia

(«Lereno Melancólico»)¹⁹

“Dizem que a modinha morreu. Ela não morreu porque não é mais uma canção, mas um estado de alma. Ela está na própria essência emotiva da nacionalidade.”

(Araújo *apud* KIEFER: 1977, 29).²⁰

É curioso notar como a descrição apresentada imediatamente acima, em segunda epígrafe, poderia perfeitamente referir-se ao Fado, naquilo que este possui intrinsecamente de “essência emotiva da nacionalidade” portuguesa. Ainda que sem a intenção de traçar um fácil e óbvio paralelismo, o que seria leviano do ponto de vista metodológico, esta seção terá por intuito apresentar apenas alguns breves indícios que endossam a relação direta que a Modinha (e a poética literária com a qual esta dialoga) possui historicamente com o movimento de composição sonora que redonda posteriormente no Fado lusitano.

A moda e a modinha foram os gêneros musicais de salão que empolgaram a corte de D. Maria I (1734-1816). Nas ruas de Lisboa dominava a Fofa, no teatro, a ópera italiana, e nos salões, a moda e a modinha. (ARAÚJO: 1963,

¹⁹*Apud*: CANDIDO, 2000: 143.

²⁰ Referência à obra: *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*, de Bruno Kiefer (Porto Alegre: Editora Movimento, 1977). *Apud*: ALMEIDA, 2014: 11.

27)²¹. **O gosto musical português foi trazido para o Brasil com a corte, e as modinhas de salão foram influenciadas pelo lundu do Brasil**, relembra Mário de Andrade. (ALMEIDA, 2014: 05. Negrito meu).

Como se pode observar, é a partir desse movimento de miscigenação de uma manifestação musical da elite lusitana, devedora em grande medida da ópera italiana, que o gênero da Modinha se vai transformar ao chegar no Brasil, entrando em contato com as músicas de origem africana e se popularizando. Segundo Araújo, essa influência do *Lundum* sobre a Modinha brasileira dá-se na última década do século XVIII, sendo tão íntimo e intenso o processo de fusão das suas afinidades que chegava-se mesmo ao ponto de se “ouvir modas e modinhas que eram lundus e lundus que eram quase modinhas.” (ARAÚJO, 1963: 11-12).²²

Ao ser inquirido por mim sobre como se teria dado esse processo de popularização colonial de uma música de cariz originalmente erudito – processo esse que, de resto, também foi digno de alguma surpresa para Mário de Andrade, que o considerava possível, apesar de improvável e incomum – o professor e crítico literário Antonio Candido de Mello e Souza (1918-2017) deu-me, na sala de sua casa, em conversa gravada a 23 de Março de 2012, uma resposta clara e objetiva, reveladora do profundo comprometimento e honestidade intelectual que, não à toa, fizeram de Candido um dos maiores nomes da cultura brasileira: “Não sei!”

Mário de Andrade, embora aventasse possibilidades mais ou menos plausíveis para tal explicação, também não sabia. O fato é que, apesar de incomum, parece ter sido realmente este o movimento sofrido pela Modinha, que se torna indiscutivelmente a forma mais popular de canção no Brasil, e tal fenômeno redundaria inclusive no aparecimento de uma série de coletâneas de letras, fossem estas ou não acompanhadas pela sua respectiva melodia em partitura.²³

Ainda em depoimento exclusivo, durante minha segunda visita em sua casa, Antonio Candido mencionou a tal respeito:

A teoria do Mário de Andrade é a seguinte: a Modinha nasceu da ária de ópera, da Europa em geral, e Portugal depois recebeu a Modinha de volta, com Caldas Barbosa que é o grande homem da modinha. **Além dele, existem**

²¹ Referência à obra: *A modinha e o lundu no século XVIII*, de Mozart de Araújo (São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963). *Apud*: ALMEIDA, 2014: 05.

²² Referência à obra: *A modinha e o lundu no século XVIII*, de Mozart de Araújo (São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963). *Apud*: ALMEIDA, 2014: 05.

²³ “A partir dos anos de 1830 oficinas no Rio de Janeiro já imprimiam Modinhas em água-forte e litografias. Há registros de impressões da oficina do músico francês Pierre Laforge (1791-1853?) a partir de 1834. Provém desta mesma oficina diversas peças da Coleção de Modinhas Luso Brasileiras, incluindo as Modinhas baseadas em motivos de ópera contidas na coleção (DODERER, 1984: X).” (ALMEIDA, 2014: 08).

alguns outros e eu consegui identificar pelo menos um, de uma série de Modinhas que havia com autoria anônima. Por meio das minhas pesquisas literárias encontrei o poema que ele musicou, que era de um baiano chamado Borges de Barros. [...] Dom João VI, quando chegou no Brasil [1808], importou um grande músico austríaco que era o Sigismundo Neukomm. Dom João trazia diversos artistas porque a família Bragança adorava arte, eram todos muito musicais. O primeiro rei de Bragança, Dom João IV, está nas histórias da música. Era compositor, assim como Dom Pedro I, que era muito bom músico. Tem uma carta famosa do grande Rossini a Dom Pedro II dizendo “Quero lembrar a vossa majestade que eu regi aqui em Paris sinfonias do vosso augusto pai. A troco disso, bem poderia vossa majestade mandar-me um saco do bom café brasileiro” [Risos]. E o Neukomm começou a compor Modinhas. (Entrevista realizada por mim com Antonio Candido em 23 de Março de 2012. Registro em áudio. Acervo particular).

Sobre Neukomm, Antonio Candido explica que este tornou-se rival do importante padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)²⁴ (mestre da capela real de D. João VI, dentre outras destacadas atividades como músico e compositor no mundo eclesiástico), tido como o primeiro grande erudito da música brasileira. Segundo Candido, “Segismundo Neukomm passou a persegui-lo, enciumado. Agora, isso tudo no âmbito erudito. No popular, o Mário de Andrade tem esse lindo livro”, disse-me Antonio Candido, levantando-se e indo retirar de uma de suas estantes o exemplar da edição original de *Modinhas imperiais*, de Mário de Andrade, dedicado a ele pelo próprio autor²⁵, e no qual se “colecciona algumas das mais bonitas [Modinhas]. É uma preciosidade”, embora o crítico também tenha confessado:

Mas esse é um assunto que eu só conheço praticamente, pois tenho muita gravação. Gosto muito das Modinhas republicanas, que são as de 1880 para cá; essas já não têm tanto feição de ária de ópera, mas de canção mesmo, como “O bem-te-vi”. Dessa “leva”, há composições em quantidade. São canções *sui generis*, **muito langorosas frequentemente, muito sentimentais**. Eu adoro, cresci ouvindo isso. Minha mãe era extraordinariamente musical. Ela e as irmãs cantavam tudo. Com a voz, cada uma imitava um instrumento e forjavam o acompanhamento de violino, por exemplo. Eram afinadíssimas. (Entrevista realizada por mim com Antonio Candido em 23 de Março de 2012. Registro em áudio. Acervo particular).

Refira-se o destaque que o crítico confere ao caráter “langoroso” e “sentimental” dessas Modinhas pertencentes já a um segundo momento, posterior, portanto, a um processo inicial de hibridação, o que a faz ganhar ares de canção popular e um acento mais brasileiro, sem jamais perder, todavia, a malemolência que Domingos Caldas Barbosa levaria a Portugal, quando desse regresso da Modinha, ainda que metabolizada, para sua pátria de origem. Sobre uma proximidade patente da poética de Caldas Barbosa com as temáticas e com a estética literária do Fado, é o próprio Antonio Candido quem cita em livro o trecho do poema “Lereno melancólico”, referenciado em primeira epígrafe no

²⁴ Cf. MEDAGLIA, 2008: 233-238.

²⁵ Cf. Anexo II deste artigo.

início dessa seção: “Sou forçado a alegre canto;/ Faço esforço de alegria,/ E oculto no fundo d’alma/ A mortal melancolia”.

Num endosso dessa correlação com o Fado lusitano, é o próprio Candido quem dá também pistas ao escrever sobre o autor de *A viola de Lereno*:

Saborosa é a utilização do vocabulário mestiço da Colônia, com que obtinha certamente efeitos de surpresa e graça nos salões lisboetas, onde [Caldas Barbosa] cantava com a sua viola: [...] [Já] **Uma nota pungente é a densa, profunda tristeza que em muitos versos dele parece transpor a lamúria, e deixa entrever um travo amargo sob o rodopio açucarado das cantigas.** (CANDIDO, 2000: 142-143. Negrito meu).

Tratam-se de características facilmente identificáveis no Fado, como não é de surpreender. Não obstante os estudos sobre a Modinha e sobre Domingos Caldas Barbosa, difícil será, contudo, “encaixar a Modinha em uma única forma, assim Doderer (1984: VII) a situa como desligada de esquema pré-determinado”, embora apareça usualmente composta de versos de cinco ou oito sílabas, “com várias estrofes e estribilho, podendo ser canção bipartida, canção contínua ou até canção com forma da capo.” O mais importante, contudo, para a visão que este ensaio pretende defender, é o endosso que Almeida fornece-nos acerca das temáticas frequentemente utilizadas nas Modinhas: “Não se atendo a um critério único, porém afirmando ser seu conteúdo constantemente remetido aos **desgostos de amor, saudades, cuidados com a pessoa amada, cenas mitológicas, alegóricas ou bucólicas.**” (ALMEIDA, 2014: 10. Negrito meu).

Também Araújo (1963: 48. *Apud* ALMEIDA, 2014: 10), concordando com Doderer, apresenta justamente pelo viés do lirismo e da ternura algumas das distinções da Modinha brasileira em relação a manifestações de outros povos e culturas, sendo ela ainda “entrecortada de lamentos e queixumes, com languidez sensual, conduzida por uma expressão de intensa emoção”. Não se faz necessário grande esforço reflexivo para encontrar nestas proximidades o endosso para o já reconhecido parentesco da Modinha, miscigenada ao Lundu, com o Fado que chegaria a Portugal no início do século XIX aproximadamente, por mais de um “cais”, isto é, não apenas pelo viés musical, mas *também pelo poético*, dentre eles, pela *lírica* modinheira de Caldas Barbosa quando de sua entrada à pátria lusitana como poeta também, autor dos poemas horacianos de *Almanak das Musas* (Cf: TINHORÃO, 2004: 201-211).

Sobre Caldas Barbosa, é a pesquisadora Luiza Sawaya quem atualmente articula de modo mais consistente vozes fundamentais da crítica sobre o importante escritor e músico brasileiro, tais como Câmara Cascudo, Antonio Candido, José Ramos Tinhorão, Manuel Bandeira, dentre tantos outros. Segundo ela:

Câmara Cascudo registra com propriedade a sua [de Caldas Barbosa] importância em Portugal do **final do século XVIII**, sublinhando que teria levado do Brasil a matéria-prima para seus versos. Acrescenta ainda a **importância da tradição poética** que o autor lançou e sua indiscutível

contemporaneidade. Numa apreciação final sobre Caldas Barbosa, Câmara Cascudo compara as duas vertentes poéticas de Caldas Barbosa, a horaciana do *Almanak das Musas* e a popular da *Viola de Lerenó*. **No seu entender, esta última é a responsável pela irradiação do lirismo brasileiro na Europa [...]** Também Manuel Bandeira igualmente reconheceu Caldas Barbosa como “o primeiro brasileiro onde encontramos uma poesia de sabor inteiramente nosso”. (SAWAYA, 2011: 106. Negritos meus).²⁶

Do ponto de vista de José Ramos Tinhorão, outro importante investigador da música e da cultura brasileira, citado por Sawaya, é de se observar que, considerada a frequência com que as Modinhas foram se verificando repetidamente entre camadas populares de cidades portuguesas no final do século XVIII, Domingos Caldas Barbosa pode ser consagrado como “precursor da canção popular do Brasil [numa] confirmação da permanência do seu estro na memória coletiva.” (SAWAYA, 2011: 113).

Ainda aludindo a Ramos Tinhorão, dessa vez de modo mais pontual no que tange as relações entre Música/Literatura Brasileira e o Fado, é em seu livro *Cultura popular: temas e questões* (2001) que tem início a seção intitulada precisamente “Intercâmbio Brasil-Portugal na área da cultura popular”. Nela, Tinhorão chama atenção precisamente para o fato de o referido intercâmbio ser dos aspectos menos estudados na história das relações entre ambos os países, não tardando para, logo no terceiro parágrafo, chamar em causa a questão do Fado:

O reflexo mais ostensivo dessa omissão é a insistência de dicionaristas e colaboradores de enciclopédias em registrar como portuguesas músicas e danças **(a fofa e o fado, por exemplo) passíveis de documentar como criações negro-brasileiras**, através de papéis administrativos (correspondência entre autoridades) ou religiosos (inquirições da Inquisição). Tais imprecisões parecem prender-se, no fundo, à falta de observação de duas circunstâncias sócio-histórico-culturais [...]: a semelhança entre a composição étnica das baixas camadas de Lisboa e dos dois maiores centros urbanos da colônia – Salvador e Rio de Janeiro – até pelo menos o fim do século XVIII, e o dinamismo do intercâmbio entre o povo miúdo dos dois continentes, através da ida de escravos domésticos para Portugal, levados por famílias egressas do Brasil. (TINHORÃO, 2001: 125. Negrito meu).

Vale aqui apenas um comentário acerca da ponderação de Tinhorão acerca da reivindicação da documentação do Fado como canção brasileira. Entendemos que, não obstante tenha surgido no Brasil, continuará, sempre, sendo uma manifestação musical ligada a Portugal. Retomando ainda a ideia de uma afinidade entre a Modinha e o Lundu, revelando a porosidade do processo de intercâmbio entre as diversas manifestações culturais que no fim dos setecentos e inícios dos oitocentos circulavam entre a colônia e a metrópole, Tinhorão afirma que a rápida absorção “de uma nova dança brasileira chamada lundu” pela sociedade portuguesa deve-se, em grande medida, aliás, justamente a essa identidade étnica acima referida, “na composição das camadas populares” de ambos os países, “a ponto de [o Lundu] transformar-se em número quase

²⁶Apud: BARBOSA, Domingos Caldas, 1980: 21. Apud: SAWAYA, 2011: 106.

obrigatório no teatro de entremezes de Lisboa, para finalmente chegar aos salões tão estilizada que podia ser incluída entre as «modinhas do Brasil.» (TINHORÃO, 2001: 135).

Seria de espantar que o Fado, em tendo sua gênese na colônia, em meio à profusão de movimentos de intercomunicação das músicas populares afro-brasileiras, estivesse alheio a tais aspectos do intercâmbio Portugal-Brasil que, segundo Tinhorão, seguem sendo surpreendentemente pouco estudados ou mesmo ignorados de ambos os lados do Atlântico.

Tal como iria acontecer posteriormente com sua derivada **dança do fado**, a grande novidade do lundu estava em que, ao lado da característica negra da umbigada – admitida de forma mais explícita do que antes no fandango espanhol e na fofa brasileiro-portuguesa -, essa nova modalidade coreográfica incluía sempre o canto. (TINHORÃO, 2001: 135. Negrito meu).

A afinidade e a intercomunicação entre os gêneros nesta época aconteciam de modo tão orgânico e particular que as terminologias que os designavam encontravam-se inevitavelmente sujeitas a confundirem-se, como acontece por exemplo num Lundu, mencionado por Tinhorão como atribuível a Caldas Barbosa (pela sua marca de “estilo e personalidade”), e que é considerado como Modinha, ao ser incluído num caderno manuscrito de finais do século XVII guardado na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, chamado *Modinhas do Brazil*. Em seus versos finais, surpreendentemente, a tal “Modinha” já dava notícia “da existência de outra dança de origem negro-brasileira destinada a virar canção em Portugal: o fado.”²⁷

A dança chamada de fado, de coreografia semelhante ao lundu, mas com seus movimentos subordinados à alternância dos cantos do tocador de viola, surgiu no Rio de Janeiro de fins do século XVIII, como uma espécie de apropriação definitiva, por parte dos brancos da colônia, do que genericamente se considerava “dança de negros”. **Possível criação de moradores de pequenos centros urbanos da área rural, e logo de componentes das camadas baixas da corte carioca** – até a primeira metade do século XIX ainda algo provinciana, com pomares nos quintais, terrenos vagos e largos adros diante das igrejas -, a dança, ou **danças do fado estavam destinadas a levar para as salas um pouco da movimentação dos terreiros, como aliás se dera na Europa com as contradanças e quadrilhas**. Embora, como se viu, já conhecida em Portugal desde final do Setecentos, seria o regresso do rei d. João VI e sua corte para Lisboa, em 1821, o responsável pela mais ampla difusão das cantigas dos fados pelas camadas de classe média de Lisboa. E assim foi que, inicialmente dançado em terreiros e tabernas (inclusive segundo o estilo adotado nas rodas de pernadas cariocas, agora sob o nome de fado batido), **ao desprezar-se progressivamente essa sua parte coreográfica em favor dos intermédios**

²⁷ “Se Sinhá quer me dar,/ eu lá vou pa apanhar/ vem ferir vem matar/ teu nigrinho aqui está/ mas depois de apanhar/ **quer fadar com Iaiá.**” (*Modinhas do Brazil*, caderno manuscrito de 32 páginas numeradas de 1 a 32, catalogado na Biblioteca da Ajuda sob indicação MS. 1596. *Apud*: TINHORÃO, 2001: 139. Negrito meu).

cantados, acabaria num curioso processo de ascensão social por passar a curiosidade dos salões aristocrático-burgueses de Lisboa, até repopularizar-se já apenas como canção sentimental, sob a forma de “fado português”. (TINHORÃO, 2001: 138-139. Negritos meus).

A importância das citações acima está na exposição de um processo complexo e pouco analisado, muito pela escassez de documentação mais esclarecedora, buscando, longe de o simplificar, compreender as raízes sobre as quais ele se assenta. É de se realçar, como anunciamos no início do ensaio, a presença de referência à palavra *fado* com alguma acepção musical já nos finais do século XVII (“[...] mas depois de apanhar/ quer **fadar** com laia”), embora ainda pouco se possa saber sobre como este Fado “de pequenos centros urbanos da área rural” carioca (como o da cidade de Quissamã, ainda hoje preservado pela comunidade local)²⁸ veio posteriormente redundar na referência ao Fado registrado por Balbi²⁹, por exemplo, em 1822, como sendo uma das principais danças populares do Brasil colonial.

O fato é que tudo aponta para um movimento de reelaboração estética gradual, *em nível não só musical mas também poético-literário*, imbricado nesse progressivo “desprezo” de “sua parte coreográfica em favor dos intermédios cantados”, enquanto ia perdendo a primazia dos salões burgueses “até repopularizar-se já apenas como canção sentimental” (TINHORÃO, 2001: 140), tal como viria, por sua vez, encontrá-lo, muito provavelmente, toda uma geração de artistas portugueses do princípio do século XX, nos bairros populares da velha Lisboa, isto é, pronto a tornar-se, não obstante sua ainda intensa relação com o mundo marginal, uma cantiga apta a encarnar dentro em pouco o símbolo sonoro da pátria portuguesa.³⁰

Tal processo de reelaboração estética, em não sendo nunca estanque, encontraria contudo em meados do século XX um novo ponto de viragem, mais determinável, tendo na figura da fadista Amália Rodrigues (1920-1999) o núcleo de sua síntese, em torno do qual passaram a orbitar novos compositores e poetas, bem como, pode-se dizer, toda uma geração posterior de fadistas, cujas feições formais (e não só) de suas obras prestaram e seguem prestando tributo de modo incontornável à revolução, novamente, musical e poética pela qual o Fado, nos anos 1950, estava prestes a sofrer de modo mais efetivo pelas mãos e pela voz de Amália.

Será, pois, com os olhos postos especificamente nessa nova lírica que o Fado encorpora, a partir da cantora, que seguiremos o trajeto de nosso artigo. Para que nunca nos

²⁸ Ver no Youtube documentários e reportagens sobre o ainda remanescente fado de Quissamã, pequena cidade a nordeste do estado do Rio de Janeiro, em que ainda se encontra o fado batido como manifestação viva da cultura local: <https://www.youtube.com/watch?v=rXNsdLP1gps> (Acessado em 04/12/2017).

²⁹ “Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d’Algarve” (1822).

³⁰ Não sem imensos conflitos e relutância de sua aceitação por parte de estudiosos, críticos e sobretudo do governo, particularmente do Estado Novo salazarista, que posteriormente acabou por aliar-se estrategicamente ao Fado, o que gerou questões bastante problemáticas para Amália Rodrigues. Cf: SANTOS, 1987: 146.

esqueçamos da proposta de aprofundamento de olhar sobre a interação do Fado com a cultura e, mais pontualmente, a Literatura Brasileira, optou-se metodologicamente por uma análise *literária* das letras e poemas brasileiros trazidos para o gênero musical por Amália Rodrigues, a partir também de novos compositores portugueses, como Alain Oulman, os quais souberam compreender o anseio de renovação estética da artista ao propor-lhes o desafio de criar música sobre obras literárias pré-existentes. Nesse contexto, significativo é o *corpus* de poemas pela cantora colhidos da Literatura Brasileira.

A próxima seção deste ensaio terá por função analisar seis deles, sob a égide da relação temática do Fado com as líricas dos poetas brasileiros aqui escolhidos, buscando inclusivamente uma intersecção, sempre que possível, dessa resultante musical com suas eventuais heranças/reminiscências trágicas que remontem ao universo grego clássico, numa antecipação temática do que virá a ser melhor desenvolvido em minha tese de Doutorado, já em curso. Tal correlação procuraremos defender a partir não apenas da presença pontual dos gregos na Península Ibérica, como da *incorporação* por parte tanto do mundo árabe-islâmico quanto românico desse referencial balizador, de modo transversal, a toda a cultura ocidental, e que disseminou-se fortemente, como não poderia deixar de ser, em Portugal.

Tais temáticas greco-latinas (e, em verdade, universais), já consagradas na altura por um Fado anterior a Amália, por nós chamado “tradicional” para efeito meramente terminológico, traziam para a poética do gênero a saudade, o mar, a despedida, as desilusões amorosas, o universo das varinas e dos taberneiros, além de outros temas que, em não se perdendo, seriam não só ampliados e ressignificados por Amália Rodrigues, mas também abordados poeticamente de novas maneiras. Passemos, portanto, para uma análise pontual de alguns casos representativos, a partir de três poetas e seis poemas, na busca de compreender de que forma, nesse *corpus*, a fadista deu ensejo a mais essa – e, ao mesmo tempo, a uma das principais – releitura(s) estética(s) do gênero, tão antigo e originalmente diferente do que se tornaria, quando de seu surgimento colonial além-mar.

2 AMÁLIA RODRIGUES E OS POETAS BRASILEIROS (SÉC. XX)

*Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul, [do azul] das ondas entreabertas.
E a cor que escorre dos meus dedos
colore as areias desertas.*

(Trecho da canção “Naufrágio”,
de Cecília Meireles e Alain Oulman)

Amália da Piedade Rebordão Rodrigues nasceu em Julho de 1920, tendo, pela imprecisão do dia, proclamado nas tantas entrevistas que concedeu ter nascido “no

tempo das cerejas”.³¹ Filha de beirões então residentes no Fundão, viera ao mundo na casa dos avós à rua Martim Vaz, Freguesia da Pena, em Lisboa, cidade onde sempre viveu. E lá morreu a 6 de Outubro de 1999, consagrada como uma das maiores vozes do século XX. Em seus 79 anos, quem saberá quantas vidas Amália viveu? Desde sua origem pobre, ajudando os avós em Lisboa, com quem passou os primeiros anos, antes de os pais mudarem-se também para a capital, ir viver com eles e trabalhar em ofícios como bordadeira, engomadeira e tarefeira, até o absoluto estrelato mundial, levando para todos os continentes o Fado e o nome de seu país, Amália repetia sempre, para justificar seu destino improvável, e pode-se dizer involuntário, a mesma explicação que anuncia o título de um dos principais Fados por ela interpretados: “Foi Deus” (de Alberto Janes). (Cf: SANTOS, 1987).

Afinal, o que renunciaria que a rapariga de 15 anos (1935) que vendia frutas ao Cais da Rocha antes de integrar a Marcha Popular de Alcântara, pela excelente voz que desde o cais já se fazia notar; o que renunciaria que dali para uma rápida ascensão em retiros fadistas e teatros de revista (estreada-se profissionalmente no Retiro da Severa, em 1939), Amália seria como que tocada por uma fagulha divina que a elevaria para as televisões e discos de todo o mundo, prestes a dar para o Fado tantas e tão grandes contribuições?

A sua primeira saída do país ocorre em 1943, para actuar numa festa do Embaixador português em Madrid, Dr. Pedro Teotónio Pereira. Faz-se acompanhar do cantador Júlio Proença e dos instrumentistas Armandinho e Santos Moreira. No ano seguinte [1944], vai ao Brasil, onde actua no Casino de Copacabana, Teatro João Caetano e na Rádio Globo. **Voltará ao Brasil logo em 1945, numa estadia que se prolongará até Fevereiro de 1946, na qual grava os seus primeiros discos, oito edições de 78 rpm para a editora Continental.**³² (In: *Site* do Museu do Fado.³³ Negrito meu).

Não tardaria para que, entre fins dos 1940 e início dos 1950, o interesse de Amália Rodrigues pela poesia já começasse a dar prenúncios das transformações que tal predileção traria de definitivo para a estética do Fado. Primeiro, Amália grava a canção “Fria claridade”, com letra/poema do célebre Pedro Homem de Mello e música de Joaquim Campos (Cf: SANTOS, 2014: 629-634). Já em 1953, canta “Primavera”, de outro grande poeta, o erudito David Mourão-Ferreira (Cf: SANTOS, 2014: 651-657). Não apenas a colaboração com esses dois homens da literatura segue constantemente se

³¹ Segundo texto biográfico de Amália Rodrigues publicado no *site* do Museu do Fado: “No registro de nascimento consta a data de 23 de Julho de 1920, porém, dado existirem algumas reservas quanto ao dia exacto, a artista adoptou o dia 1º de Julho como data de aniversário durante toda a sua vida.” (In: <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=262>. Acessado em 06/12/2017). Cf: SANTOS, 1987: 31-32.

³² Ver na Discografia deste artigo a referência a tais gravações, no álbum: “Assim começou Amália”(CD/ Compilação de 2008/ Gravações de 1945 a 1952, recuperadas).

³³ <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=262> (Acessado em 06/12/2017).

intensificando a partir desses dois poemas “inaugurais”, como cada vez mais outros poetas passam a ter seus destinos literários entrelaçados à música de Amália. Alguns exemplos bastante representativos são os casos de Luiz Macedo e Sidónio Muralha (1954), Alexandre O’Neill (1964), José Régio (1965), Vasco de Lima Couto (1967) ou Manuel Alegre e José Carlos Ary dos Santos (1970).

Em 1962, a fadista lança o seu primeiro LP com composições de Alain Oulman, muitas vezes referidas [por vezes pejorativamente, por falta de compreensão de alguns] como as “óperas” de Amália. Neste disco, “Busto” ou “Asas fechadas”, inicia-se uma ligação que durará até 1975, e que inclui gravações discográficas onde, **para além dos poetas já referidos, a fadista integra poesias do passado, como os trovadores galaico-portugueses, o Cancioneiro de Garcia de Resende ou Camões**, que resultarão em discos de referência na história do Fado: “Fado português”, “Fado’67”, “Vou dar de beber à dor” e “Com que voz”. Em 1965, Amália Rodrigues edita o disco “Amália canta Luís de Camões” e o jornal *Diário Popular*, de 23 de Outubro de 1965, interroga várias figuras públicas sobre a legitimidade dessas interpretações, apresentando este tema polémico na capa do jornal. (In: *Site do Museu do Fado*.³⁴ Negrito meu).

2.1 CECÍLIA MEIRELES (1901-1964)

Estão no disco “Com que voz” (1970), supracitado, por exemplo, “Naufrágio” e “As mãos que trago”, dois dos poemas da grande escritora brasileira Cecília Meireles (1901-1964) que Amália cantou, com melodias compostas especialmente pelo mesmo e fundamental Alain Oulman (1928-1990). A partir dessa altura do artigo, e tendo precisamente Cecília Meireles como primeiro porto a atracar, empreender-se-á a análise propriamente dita do *corpus* de poetas brasileiros cantados por Amália Rodrigues e aqui selecionados com os critérios acima mencionados:

Primeiramente, o de revelar uma das principais vias de comunicação que o Fado continuou possuindo com a cultura e, pontualmente nesse caso, com a *literatura do Brasil*, de forma consciente ou não, mas o certo é que dentro de uma processo evolutivo bastante coerente, considerada a sua já discutida gênese afro-brasileira colonial. E depois, pela importância que a disseminação de letras/textos literários como esses em discos, concertos e aparições televisivas possuiu, não apenas para o aumento do acesso de modo orgânico de grande camada da população brasileira e portuguesa à poesia dita erudita de então, mas *pelo que o advento dessa nova tipologia de elaboração criativa agregou para o Fado, em termos de uma sofisticação formal que os aspectos melódico, harmónico e interpretativo não deixaram, de todo, de acompanhar*, num novo unísono que não tardaria em ser plenamente incorporado, conquanto não tenha ficado, como vimos, isento de ser alvo inicial de protestos e polémicas.

³⁴<http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=262> (Acessado em 06/12/2017).

Comecemos por conhecer a versão cantada do poema “Naufrágio”, originalmente intitulado “Canção”, de Cecília Meireles com música de Alain Oulman, e que abre o disco “Com que voz” (1970), tendo em vista que os trechos entre parênteses retos constituem acrescentos feitos pelo compositor e/ou por Amália para efeito de melhor conformação estética entre o poema e a melodia:

Pus o meu sonho num navio

e o navio em cima do mar.
Depois abri o mar com as mãos, [com as mãos,]
para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul, [do azul] das ondas entreabertas.
E a cor que escorre dos meus dedos
colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,
a noite se curva de frio.
Debaixo d’água vai morrendo
meu sonho, [vai morrendo] dentro de um navio.

Chorarei quanto for preciso
para fazer, [para fazer] com que o mar cresça
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

(MEIRELES, 2012: 34. Negritos meus).³⁵

Uma leitura atenta do poema, que desconheça quaisquer dados biográficos de sua autora, não tarda mesmo assim em desvelar ao menos duas características, senão obrigatórias, ao menos bastante recorrentes nas temáticas do Fado e na história de Portugal como um todo; o suficiente, pelo menos, para a cantiga nacional lusitana ser, por meio de tais elementos, grandemente reconhecida: trata-se do deflagrado tom *melancólico-pessimista*, bastante adequado à *tristeza subjacente* ao subconsciente coletivo do povo lusitano; e, por outro lado, a precisão com que a escritora brasileira lança mão da metáfora do *mar* e do *sonho* para exprimir-se poeticamente, temáticas que não poderiam lograr ser mais coerentes com os motivos portugueses³⁶, historicamente consagrados, e ainda mais consolidados após a intensificação das atividades marítimas

³⁵ Gravação presente no disco “Com que voz”, e reedição posterior do mesmo álbum, com versões inéditas de alguns dos Fados originalmente lançados, inclusivamente “Naufrágio”. O *Link* do Youtube para o áudio dessa versão alterativa (além do *link* para o álbum completo) está constante na bibliografia deste ensaio. Faz parte do poema, ainda, uma estrofe final que não foi cantada por Amália: “Depois, tudo estará perfeito./ Praia lisa, águas ordenadas./ Meus olhos secos como pedras/ e as minhas duas mãos quebradas.” Cf: (SANTOS, 2014: 721-722).

³⁶ Motivos esses tais como o fatalismo, o saudosismo, imbricados, por sua vez, no sebastianismo, dentre outros - searas que, por sua riqueza e importância particular, optei por não analisar neste breve comentário histórico, o que redundaria em uma apreciação superficial e leviana, pela complexidade que o tema requer, o que não vem ao caso para este artigo, sob o ponto de vista metodológico.

dos lusíadas pelo mundo, com a Era das Navegações entre finais do século XV e o decorrer do XVI.

Um destaque pode ser dado aqui para a escolha que não soa nada ocasional por parte de Amália Rodrigues em relação à autora cantada. Considerando que Cecília Meireles, dos poetas brasileiros pela fadista interpretados, foi uma das que ela mais cantou, faz-se *mister* observar a especificidade e a não-coincidência com que a vasta obra de Meireles exerceu fascínio sobre Amália. Pode-se talvez inferir mesmo, com pouca margem para o erro, que a cantora portuguesa teria intuído profundamente a relação desta carioca da Tijuca também com o mar (e com Portugal), em não sendo “Naufrágio” um poema de temática isolada, já que uma das principais antologias poéticas de Cecília Meireles intitula-se precisamente *Mar absoluto* (escrito entre as décadas de 1930 e 1940) e revelador, numa maré que aproxima ainda mais Amália e Cecília, das origens açorianas da poeta brasileira – ligação indestrutível, portanto, com o mar e com aspectos míticos e oníricos de Portugal.³⁷

Novamente, e de modo não ocasional, a constante interação entre as histórias e as culturas brasileira e portuguesa segue, como anunciei ao longo deste artigo referindo-me ao processo de hibridação da música colonial com a da metrópole, num ir-e-vir de marulho; novamente, tal movimento se apresenta. Adentremos, agora, um estudo de caso concreto que, como se vê, materializa à perfeição o fenômeno num momento histórico da estética do Fado posterior ao que vimos analisando no princípio do estudo.

Se justapostos, os trechos iniciais e finais da letra cantada por Amália (e por mim apontados acima em negrito) revelam o contraponto de ideias quase antagônicas, já que, se por um lado, “Pus o meu sonho no navio” abre a poesia com alguma esperança positiva do que este velejador especial, o sonho, pode vir a encontrar ao longo de sua “marinhagem”, por outro lado, os versos “E o meu navio chegue ao fundo/ e o meu sonho desapareça” arremata, em *realce frustrado*, toda expectativa que por ventura se tiver criado no espírito do leitor/ouvinte.

De resto, não será difícil defender a ideia de que tal estrutura de polos antagônicos que tracionam vetores para lados opostos, parece anular o objeto dessas forças conjuntas, estagnando-o sob uma atmosfera que de bom grado poderíamos aqui cognominar de *trágica*³⁸, posto conter em seu bojo o movimento de transformação de conjunturas chamado por Aristóteles de *metabole*, e pelo mesmo filósofo grego ainda defendido como um dos principais elementos caracterizadores da *tragicidade* enquanto conceito clássico (ARISTÓTELES, 2015: 61-63); isto é, a mudança de um panorama positivo em

³⁷ Cf: MEIRELES, 2015.

³⁸ “Hegel entende a tragédia como o conflito entre duas ordens éticas particulares, igualmente incompletas e igualmente justificáveis, encarnadas em personagens cujo caráter é a sua expressão integral e que, dada a impossibilidade do triunfo de qualquer uma delas, estão votadas à destruição mútua.” (SERRA, 2006: 52).

negativo, ou mesmo de negativo em positivo (ainda que Aristóteles considere o primeiro como a situação ideal para a construção das tragédias de seu tempo).³⁹

Foi pensando no aspecto desta desolação trágica, apresentada na forma da consciência de um dever negro que tem fatalmente de ser cumprido para que seja selado o destino do eu lírico (“Chorarei quanto for preciso/ para fazer com que o mar cresça”); foi precisamente com os olhos postos neste tão marcante registro do Fado e que, a despeito dos adventos e precedentes abertos por Amália, seguiu existindo na continuidade de uma “melancólica” tradicional cuja lucidez autoimposta das canções do passado se perpetuam com força, ainda que não com exclusividade, no presente - sobretudo no contemporâneo, posterior à morte de Amália; foi, enfim, com vista a realçar tais presenças no poema de Cecília Meireles, que embora não selecionados em negrito, chamo aqui em causa a importância e a riqueza da seguinte imagem:

“E a cor que escorre dos meus dedos/ colore as areias desertas”.

Assim, com o desaparecimento do sonho, vai-se a cor das mãos que conduzem o navio. Ocorre aqui, noutra nível, novo processo metabólico, dessa vez de transposição da “cor que escorre dos meus dedos” para, ao se descolorir, passar a tingir, por sua vez, não o mar em que naufraga, mas “as areias desertas”, o que remete à ideia inusitada de um deserto. Tal imagem, diametralmente oposta à de um mar, revela a dimensão ambígua do oceano enquanto mitologicamente conciliador de binômios como vida-morte, gestação-túmulo, umidade-aridez etc.; novo confronto entre signos opostos que endossam a visão de uma *metabole* de contornos trágicos.

E essa dimensão ambígua possui tal força e riqueza que permite que sua leitura se empreenda nos mais diversos níveis e camadas, pois ao mesmo tempo que pode remeter-se *mitologicamente* ao mar ancestral dos gregos, representado na *Odisseia* homérica do retorno marítimo de Ulisses para sua Ítaca natal (em que a dimensão fundamentalmente trágica e, nesse sentido, fadista, do castigo imerecido é-nos impingida pelo destino, predito por um oráculo⁴⁰), pode também, por outro lado, aludir ao mar *concreto* dos portugueses em sua incerteza de sucesso nas empresas marítimas, quanto menos de retorno para seus lares e famílias desgraçadamente deixados para trás,

³⁹ Em não sendo o intuito deste artigo entrar conceitualmente na discussão sobre a complexa e de todo impossível definição absoluta do trágico (posto haver, para cada momento histórico da humanidade, necessidades diferentes a serem respondidas e pontos de vista diferentes acerca do que seja a tragicidade, consoante o modo como o acaso se abate sobre tais necessidades, construindo diferentes ideias de destino/fado, e não só), em não estando em tal discussão, portanto, o nosso principal intuito, registre-se a referência bibliográfica da tese de Mestrado por mim defendida em Novembro de 2017, acerca da tragicidade na obra de Fernando Pessoa, onde se apresenta melhor ocasião em que se aprofundar no debate de tal seara, diretamente relacionada à gênese mítica e psicológica do Fado. Cf: AURETTA; BECHARA, 2016); e BECHARA, 2017.

⁴⁰ Trecho de “Novo Fado da Severa” (Letra: Júlio Dantas/ Música: Frederico de Freitas): “Tenho o destino marcado/ desde a hora em que te vi.”

na imposição de um fado-sina que, não à toa, é organicamente assimilado pelo ondear das guitarras portuguesas e pelas temáticas da “triste canção do sul”.⁴¹

Aqui, segundo palavras de Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* (1992), e que tão bem aplicam-se à desesperança do eu lírico prestes talvez a de fato naufragar,

temos já todas as partes componentes de uma profunda e pessimista consideração do mundo e ao mesmo tempo a *doutrina misteriosófica da tragédia*: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida. (NIETZSCHE, 1992: 70).

Do mesmo modo, o tema do naufrágio pode, simplesmente, incorporar *metaforicamente* situações subjetivas de ordem mais ampla, em que o colorir-se das areias pela “cor que escorre dos meus dedos” resulta melancólica por ser um colorir de areias que não serão contempladas nem utilizadas na tentativa simbólica de salvação do eu lírico, por serem desertas e, nessa linha de interpretação, inóspitas. Se tal leitura puder ser aceita como plausível, estaríamos diante de um naufrágio de contornos universais, e neste sentido também não desprovido de carga mitológica, ainda que, nesse caso, dissociada do argonauta fundador da literatura ocidental que foi Ulisses em sua jornada de vinte anos, desde sua saída de casa para a guerra até poder retornar e assumir o trono ao lado de Penélope, sua fiel esposa.

Já na poesia de “As mãos que trago”⁴², também musicada por Alain Oulman, Amália Rodrigues dá voz às palavras de Cecília Meireles por meio de um diálogo em que o eu lírico remete-se lamentosamente a um tu ausente e desejado. Porém sem perder de vista a ligação metafórica com o mar e com outros elementos da natureza como as montanhas, aludidas logo no primeiro verso, por exemplo, e igualmente incorporadoras do signo da imprevisibilidade geográfico-meteorológica como metáfora da vida e, portanto, de uma *expressão da vontade do divino* imbricados numa busca eterna de (re)encontro:

Foram montanhas? Foram mares?

Foram os números...? Não sei.

Por muitas coisas singulares

não te encontrei [, não te encontrei].

E te esperava e te chamava

e entre os caminhos me perdi.

Foi nuvem negra? Maré brava?

E era por ti, [era por ti].

As mãos que trago, as mãos são estas;

⁴¹ Referência ao título do livro de Alberto Pimentel (2016) na bibliografia deste artigo.

⁴² Gravação presente no disco “Com que voz” (1970), e reedição posterior do mesmo álbum, com versões inéditas de alguns dos Fados originalmente lançados. *Link* do Youtube para o áudio do álbum constante na bibliografia deste ensaio.

elas sozinhas te dirão
se vem de mortes ou de festas
meu coração [, meu coração].

Tal como sou não te convido
 a ires para onde eu for.

Tudo o que eu tenho é haver sofrido
pelo meu sonho alto e perdido.
 E o encantamento arrependido
 do meu amor, [do meu amor].

(SANTOS, 2014: 722. Negritos meus).

Novamente, a presença da imagem das *mãos* que, se em “Naufrágio”, descolorem-se e dão azo a que o “navio chegue ao fundo”, submergindo consigo o sonho que antes navegava, em “As mãos que trago” a metáfora trás em si a resignação de serem “estas” as mãos possíveis, capazes por sua vez, e quase que também assumindo uma função oracular, de predizer “se vem de mortes ou de festas/ meu coração”. Agregada a tal sentido desvelador que as mãos, símbolo de uma guia (“levar pelas mãos”), possuem, a lucidez cortante do poema consubstancia-se à perfeição ao fatalismo do olhar fadista, que reconhece e assume a tragicidade do “destino marcado” ao debater-se pelos caminhos em que, não obstante a obrigação oracular de o singrar, gera perdições: “E te esperava e te chamava/ e entre os caminhos me perdi/ Foi nuvem negra? Maré brava?”

Conquanto numa primeira leitura versos como “Por muitas coisas singulares/ não te encontrei” remetam à ideia de um poema de amor desencontrado, outra camada de interpretação enseja a abstração desse plano quase platônico de (des)amor concreto, levando o leitor a zonas mais profundas e nebulosas dos labirínticos percursos a que o Homem é, indesejada mas incontornavelmente, lançado por vezes. Tal como a solidão mais profunda do “eu” consigo próprio, não importando com quantos outros “eus” externos este sujeito se tenha de haver. Parece, aliás, ser *este* um dos temas – ou, antes, uma das tantas possibilidades de compreensão - de outro poema de Cecília Meireles, também musicado por Alain Oulma e cantado por Amália, intitulado precisamente “Soledad”⁴³, escrito no México, em 1940:

⁴³ Solidão, em espanhol, ao que tudo indica pelo fato de o poema ter sido escrito no México. A canção foi gravada em estúdio mas o registro segue inédito. Apesar disso, há alguns áudios e imagens de Amália Rodrigues cantando-o em público, disponíveis quase todos no Youtube, inclusivamente o vídeo do famoso ensaio da fadista com o compositor da melodia, nos estúdios da Valentim de Carvalho, em que Amália está ainda a aprender a música (*Link* para o referido vídeo constante na bibliografia deste ensaio).

Em meados de 2017, foi lançado ainda em álbum duplo o registro ao vivo do áudio, até então inédito, dos importantes concertos de Amália Rodrigues no Coliseu dos Recreios de Lisboa, a 3 e 4 de Abril de 1987, em que “Soledad” é cantada pela primeira vez diante de uma plateia, segundo dados do encarte do CD. Curioso é notar que a data do ensaio acima referido seja de 1989. Ora, a única explicação para que dois anos antes de aprender a canção num ensaio filmado Amália já a cantasse em público, é esta: 1989 teria sido a data de edição do registro em vídeo que, originalmente, destinava-se a ser um documentário. Contudo, as imagens têm forçosamente de ter sido feitas antes do concerto de 1987 supracitado.

[Soledad]
 Antes que o sol se vá,
- como pássaro perdido,
 também te direi adeus
 Soledad. [Soledad...]
 [Também te direi adeus...]

[Terra]
 Terra morrendo de fome,
 pedras secas, folhas bravas,
ai, quem te pôs esse nome,
Soledad! [Soledad...]
sabia o que são palavras.

Antes que o sol se vá
 - como um sonho de agonia
 cairá dos olhos meus
 Soledad!

[Indiazinha]
 Indiazinha tão sentada
na cinza do chão deserta.
 Que pensas? Não penses nada,
 [Soledad...]
Que a vida é toda secreta!

[Como estrelas]
 Como estrelas nestas cinzas,
 antes que o sol se vá,
nem depois, não virá Deus,
 Soledad? [Soledad...]
 [nem depois, não virá Deus,]

Pois só Ele explicaria
a quem teu destino serve
sem mágoa nem alegria
para um coração tão breve...
 [Também te direi adeus...]
 Soledad...]

(MEIRELES, 2013: 96-97. Negritos meus)⁴⁴

Seguramente um dos poemas mais contundentes e essencialmente fadistas de todo o vasto repertório amaliano, por tocar em pontos cruciais da dúvida-*mater* da humanidade, “Soledad” dialoga intimamente com os dois poemas analisados anteriormente, na temática do Fado quando de sua intersecção com uma possível e, de resto, bastante provável herança classicizante, por meio da qual poderíamos filiá-lo historicamente, ainda que aqui não haja espaço para defender-se satisfatoriamente tal

⁴⁴ Faz parte do poema, ainda, uma estrofe final não cantada por Amália: “Ai, Soledad, Soledad,/ ai, rebozo negro, adeus!/ ai, antes que o sol se vá...” Cf. SANTOS, 2014: 722-723.

empresa, não apenas às correntes musicais de que tratamos no início do artigo, mas também filosoficamente à temática do *trágico*, cujo embrião remonta a Grécia Antiga.

Conforme já vimos nesse trabalho, o endosso de que o mundo greco-romano chegou até a Península Ibérica com grande força dá-se não somente pela presença dos próprios gregos e dos romanos na região, mas também, de modo indireto, mas nem por isso menos contundente, por intermédio da invasão moura.⁴⁵

Se com “Naufrágio”, o poema de “Soledad” dialoga, por exemplo, trazendo à baila a angustiante ideia de um perder-se no deserto, seja na aridez do mundo, seja em si mesmo – o que talvez sejam faces de uma mesma moeda -, e isso se dá no paralelismo entre versos como “na cinza do chão deserta” (de “Soledad”) e “colore as areias desertas” (de “Naufrágio”), por outro lado, o trecho “entre os caminhos me perdi” (de “As mãos que trago”) relaciona-se com “como um pássaro perdido” (de “Soledad”) de uma maneira que traz mais concretamente a ideia de um labirinto em que o eu lírico debate-se (e, neste sentido, a imagem do pássaro traz ainda mais tónus à desesperada metáfora).

Contudo, nenhum dos dois primeiros poemas referidos trás à tona tão visivelmente como em “Soledad”, nesse “mar absoluto” de Cecília Meireles, a relação íntima que, desde a Grécia, *vincula o Destino à vontade divina por meio de uma mitologia*, importando do século VI a.C.⁴⁶ a mais arraigada tradição mitológica que, como se pode reconhecer no título do Fado “Foi Deus” (Alberto Janes), entende como fruto de um “desejo superior”, alheio ao indivíduo e a uma vontade psicologizada, todo e qualquer fenômeno que se nos calhe. O comovente e desolador trecho de “Soledad” a seguir não deixa margens para quaisquer dúvidas neste sentido:

“Pois só Ele explicaria/ a quem teu destino serve/ sem mágoa nem alegria/ para um coração tão breve”.

⁴⁵ Cf: Nota de rodapé nº 11 desse ensaio.

⁴⁶ Em importante interlocução com a Professora Doutora Alva Martínez Teixeira, realçaram-se observações valiosas e dignas de que aqui constarem, pelas coerentes ressalvas que sucintam: “Embora a aproximação ao trágico de raiz clássica seja pertinente e iluminadora, Cecília Meireles é uma autora moderna e sua poesia apresenta um peculiar – e moderno – sentido do mistério e da religiosidade. Assim sendo, não convém ignorarmos a diversa conceção da possibilidade/impossibilidade de manifestação de Deus, apresentada na poesia da autora de uma perspectiva moderna. Lembremo-nos que Cecília escreve após a morte nietzscheana de Deus e, embora não concorde com essa visão, a ideia de Deus – nomeadamente o questionamento e a crítica da sua «atitude», derivadas da reflexão sobre o sentido existencial – não pode ser a mesma do que no período clássico, pois é fortemente marcada pela dúvida e pela agónica insatisfação relativamente ao divino. Essa passagem da fé cega, da crença inabalável para o questionamento e a problematização marca grande parte da poesia de matriz religiosa/existencial do século XX.”

A essa brevidade do coração humano corresponde a tragicidade da incompreensão do sentido de existirmos. A ausência total de acesso a uma explicação que só Ele teria⁴⁷, considerada a ainda mais movediça dúvida sobre se, ainda que misteriosa, a vida teria, de fato, alguma razão para este “a quem teu destino serve” (podendo este “quem” ser um “Quem”), numa espécie de errância que se consubstancia também com uma possível expressão contemporâneo do trágico. Segundo José Pedro Serra:

As primeiras dificuldades encontradas na tentativa de captação do trágico contemporâneo consistem naquilo que se poderia designar por **dispersão e por descaracterização**. Por descaracterização entendo a falência do poema dramático como tradicional modelo e forma privilegiada de dizer o trágico. Os séculos XIX e XX não reconheceram nesse tipo de poesia grandiloquente e aristocrática o meio para expressarem a sua “alma”, o seu sentir e o seu pensar. [...] Assim, se na nossa época houver lugar a uma cosmovisão trágica, ela encontrará outras formas de expressão, outros modos de se dizer. (SERRA, 2006: 90. Negrito meu).⁴⁸

Afinal, se “a vida é toda secreta” realmente, como diz a letra de “Soledad”, ou se, ao contrário, é tão explícita que nem sequer dá margem a especulações (e talvez por isso até hoje ninguém tenha atingido um esboço de resposta definitiva), não parece o Homem próximo de poder dar respostas conclusivas. Talvez seja, aliás, na *solidão* desta pergunta impossível de ser respondida ou sequer habitada e, contudo, indispensável de ser feita, segundo a própria Amália, que reside o reconhecimento de Cecília Meireles sobre “Soledad”, um sentimento com letra maiúscula, divinizado e elevado ao patamar de interlocutor. Sobretudo quando a escritora ironiza, formulando na segunda estrofe: “ai, quem te pôs esse nome,/ Soledad!/ sabia o que são palavras.” Tal ideia poderia ser, ainda, endossada, pela *desesperança* da vinda de Deus, o que intensificaria esse sentimento de “soledad” latina (e ao mesmo tempo tão lusitana) ou mesmo seria a *responsável* total por sua existência: “nem depois, não virá Deus”.

Passemos, assim, à última parceria entre Cecília Meireles e Alain Oulman cantada por Amália, o poema “Canção”:

Nunca eu tivera querido
 Dizer palavra tão louca:
 Bateu-me o vento na boca,
 E depois no teu ouvido.
Levou somente a palavra

⁴⁷ “Pensar em Deus é desobedecer a Deus/ Porque Deus quiz que o não conhecêssemos/ Por isso se nos não mostrou.” (PESSOA, 2016: 40), poema VI de “O guardador de rebanhos”, de Alberto Caetano.

⁴⁸ “Para o autor de *O mundo como Vontade e Representação*, a tragédia é «o mais elevado dos gêneros poéticos» [...] **Na tragédia, a Vontade, que se manifesta em todos os seres embora em graus diversos, surge em conflito com ela própria [instaurando-se a questão da autonomia]**, originando as desgraças das fatais oposições entre os indivíduos. [...] Herdando de Schopenhauer a concepção da vontade como traço característico do ente, **Friedrich Nietzsche vê a tragédia como o resultado do encontro entre Dioniso e Apolo enquanto representantes dos dois planos opostos da realidade.** (SERRA, 2006: 53-54. Negritos meus).

Deixou ficar o sentido.

O sentido está guardado
 No rosto com que te miro
Neste perdido suspiro
Que te segue alucinado,
 No meu sorriso suspenso
 Como um beijo malogrado.

Nunca ninguém viu ninguém
Que o amor pusesse tão triste
Essa tristeza não viste
E eu sei que ela se vê bem
 Só se aquele mesmo vento
 Fechou teus olhos também.

(MEIRELES, 2012: 36. Negritos meus).⁴⁹

Segundo Vítor Pavão dos Santos, em seu livro *O fado da tua voz: Amália e os poetas* (2014: 719-721), o poema “Canção”, assim como “Soledad”, fora gravado mas não editado em disco, sendo até hoje inédito. Contudo, e neste caso diferentemente de “Soledad” (cujas interpretações ao vivo de Amália podem ser facilmente localizadas no Youtube), não se encontram de “Canção” registros de imagens ou áudios em que a cantora o tenha interpretado em público, razões pelas quais não tive ainda acesso à melodia composta por Alain Oulman, mas apenas ao poema e, claro, à informação balizada de Pavão dos Santos de que Amália de fato o cantou.

Menos vinculado a uma tradição que estou aqui a chamar de classicizante, pela ligação mais evidente dos três textos anteriores com a lógica filosófico-conceitual do trágico para os gregos antigos, à qual não à toa o Fado lusitano tão bem se identifica, o texto de “Canção” nem por isso hesita em “fadar” o eu lírico a um destino, no caso, de natureza amorosa, desgraçadamente vinculado a ações inauditas (“Nunca eu tivera querido/ dizer palavra tão louca”), desejos desenganados (“Neste perdido suspiro/ que te segue alucinado”), lucidez solitária (“Essa tristeza não viste/ e eu sei que ela se vê bem”) ou desejos reprimidos (“No meu sorriso suspenso/ como um beijo malogrado”).

Patente está aqui, como em “Soledad”, o tema da solidão, outra espécie de fado compreendido em ambos os casos como “castigos imerecidos”, alheios não apenas à vontade dos sujeitos líricos, mas sobretudo superiores ao poder destes de agir sobre tais misteriosas “punições”, no sentido de deter alguma eficácia/liberdade de ação sobre seus destinos, donde se instala a clássica e aqui já mencionada questão da Autonomia, uma das discussões centrais dos tragediógrafos do mundo antigo que se propuseram a pôr em cena os conflitos do Homem.

Se em “Soledad” é usado o artifício da “criação” de um interlocutor (a própria “entidade” da Solidão maiúscula) numa busca, talvez, de enganar o oco deixado pelo

⁴⁹ Cf. SANTOS, 2014: 723-724.

vazio “antes que o sol se vá” (o que pode ser lido talvez como: antes que a vida se finde), já em “Canção” o diálogo solitário é forjado a partir de uma pouco esclarecida porém nitidamente dolorida tristeza de amor (“Nunca ninguém viu ninguém/ que o amor pusesse tão triste”). Neste sentido, o *sujeito ausente* é chamado em causa como interlocutor direto, tratado por tu, em versos como “Neste perdido suspiro/ que te segue alucinado”, prova de uma “soledad” de outra natureza, mas cujo diálogo com a ausência trágica e indesejada, sobre a qual não se tem controle, instaura-se como subterfúgio de preenchimento, mesmo que insuficiente, deste intolerável “[...] meu sorriso suspenso/ como um beijo malogrado”.

Na *metabole* fadista de um sorriso anterior submetido, num segundo momento, a uma forçosa suspensão; isto é, neste movimento, transição de uma conjuntura positiva para uma negativa, sobre a qual nem se tem nenhum nível de domínio com intuito de alguma reversão, nem tampouco a capacidade de prever para onde o próprio destino, por seu capricho, pretenderá guiar a situação apresentada pelo poema; enfim, neste insólito conjugar-se involuntário de forças antagônicas reside um diálogo claro, a partir do confronto aqui proposto com os demais textos da autora; diálogo esse não apenas com esses mesmos textos, mas desse conjunto com uma tradição classicizante e, mais pontualmente, trágica, que parece-nos ser, inclusive historicamente, fundadora de uma linhagem que, não obstante todo o amálgama de que o Fado é resultante, revela-se com força na canção e na identidade portuguesa, levados em conta também os processos interculturais de influência da Grécia com o mundo árabe (geograficamente próximos, aliás, como realçamos) e, claro, a dominação do império romano sobre os gregos, incorporando sua rica e estruturada cultura e difundindo-a inevitavelmente pelos territórios de sua ocupação, processo esse de que a Península Ibérica não ficaria, de todo, alijada.

Se alguma dúvida restasse, existiria ainda a afirmativa histórica da passagem dos próprios gregos pela península, como dito, ainda que por menor tempo, o que teria inclusive dado azo à versão mitológica que associa o nome da cidade de Lisboa ao do herói homérico Ulisses (Olisipo, nome antigo da atual capital portuguesa). (SILVA, 2014: 09).

Passemos, assim, a seguir, aos demais autores selecionados para esse *corpus*, representados, entretanto, em menor quantidade, mas nem por isso pouco reveladores dos aspectos que procuramos demonstrar acerca das intersecções da Literatura Brasileira no Fado. Serão eles Lupicínio Rodrigues e Vinícius de Moraes.

2.2 LUPICÍNIO RODRIGUES (1914-1974)

Nascido e falecido em Porto Alegre, sul do Brasil, Lupe, como era chamado o célebre cantor e compositor Lupicínio Rodrigues, foi o criador da expressão “música de dor de cotovelo” para referir-se ao gesto que os desolados do amor praticam ao fincarem os cotovelos num balcão de bar para lá estarem a “afogar as mágoas” no refúgio etílico, em

grande parte resultante de desilusões, traições, desencontros e sofrimentos passionais de toda sorte. (Cf: MELLO; SEVERIANO, 2006: 168).

Autor de clássicos da música brasileira como “Se acaso você chegasse”, “Cadeira vazia”, “Aves daninhas”, “Maria Rosa”, “Loucura”, “Nunca”, “Nervos de aço” e tantas outras, gravadas e regravadas por gerações de grandes nomes do cancionero popular de todos os quadrantes do país (Cf: ALBIN, 2004:138-139), foi a ultra-emblemática “Vingança” a única composição de sua autoria (letra e música) escolhida por Amália Rodrigues para representar em seu repertório de Fados aquele que, sem exageros, poderia perfeitamente ser considerado como um dos mais fadistas compositores do Brasil:

Eu gostei tanto, tanto quando me contaram
que a encontraram bebendo e chorando na mesa dum bar.
 E que quando os amigos do peito por mim perguntaram
 um soluço cortou sua voz, não a deixou falar.
 Eu gostei tanto, tanto quando me contaram
 que tive mesmo que fazer esforço pra ninguém notar.

O remorso talvez seja a causa do seu desespero.
 Você deve estar bem consciente do que praticou.
Me fazer passar essa vergonha com um companheiro...
E a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou.

Mas enquanto houver força em meu peito eu não quero mais nada.
Só vingança, vingança, vingança aos santos clamar.
Você há de rolar como as pedras que rolam na estrada
Sem ter nunca um cantinho de seu pra poder descansar.

(SANTOS, 2014: 727-728. Negritos meus).

Uma primeira leitura do texto, independente da melodia para ele composta, acusa desde logo em qual universo o autor imerge o leitor-ouvinte. Está-se diante de um legítimo caso daquilo o que Lupicínio chamou de “dor de cotovelo”, apresentando elaborações poéticas de cariz popular, tendendo antes à apresentação de um enredo cotidiano, de fácil comunicação com o público, como de resto não é em absoluto raro de encontrar-se também no Fado, no contrafluxo de uma elaboração poética dependente de uma leitura mais abstraída e/ou metafórica. Eis uma primeira aproximação com a tradição fadista, para além das temáticas de natureza pessimista, desoladora e melancólica, trazendo a crueza da vida travestida de uma desilusão amorosa prestes a desdobrar-se num impulso vingativo (“Você há de rolar como as pedras que rolam na estrada/ sem ter nunca um cantinho de seu pra poder descansar”).

A notícia de que uma indeterminada mulher, causadora dos males do eu lírico, fora encontrada “bebendo e chorando na mesa dum bar” gera, por aparente despeito, mas não só, uma grande “dose” de alegria nele, voz da canção, por este gesto denotar, na atitude dela, sofrimento também e não propriamente um descaso indiferente (“Eu gostei tanto, tanto quando me contaram/ que tive mesmo que fazer esforço pra ninguém

notar”). E se ela, como ele, sofre, este choro etílico poderia advir, por suposição, de duas fontes: a do remorso (“O remorso talvez seja a causa do seu desespero”), e a do amor ainda existente nela, amor pelo homem a quem, contraditoriamente, ela fizera mal (“E que quando os amigos do peito por mim perguntaram/ um soluço cortou sua voz, não a deixou falar”).

Tomando por aceitável esta assertiva, compreendem-se dois níveis de movimentos antagônicos, isto é, de forças opostas tracionando, como vetores, as personagens dessa ficção lírica para lados distintos: primeiramente, a contradição que existe nela em ter feito mal a alguém que, ao que tudo indica em sua dor, ainda ama; e em segundo lugar, a contradição que existe nele em clamar vingança tão cruel “aos santos” por uma mulher que, apesar de tudo, demonstra claramente sinais de remorso, e que ele também ainda quer (não a amasse mais, e então não existiria nele tamanho impulso de revide, nem o ímpeto de cantá-la em versos).

Longe de entrar-se aqui no mérito de ser justo, devido ou não o perdão, o que em nada interessa, tampouco se tivéssemos a leviandade de instalar a discussão numa dimensão moral, o que em nada contribuiria para o intuito aqui pretendido; longe, portanto, de qualquer noção de julgamento ou defesa *de um lado ou outro* desse provável delito amoroso, o que importa para nossa análise lítero-filosófico-fadista é chamar a atenção precisamente para tal estrutura polarizada; ou, por outras palavras, para a existência em si desse “de um lado ou outro”; e sobretudo para a ambiguidade interior que se estabelece tanto de um lado quanto do outro, de diversas formas, numa profusão típica dos desencontros do coração, e tão bem representada também nas temáticas do Fado, sobretudo o chamado Fado tradicional.

Daí que, diante disso, não se possa cogitar para a seara amorosa nenhuma situação mais metafórica do que seja o fado mais inarredável de uma relação, tendo em vista que ambas as partes da polarização encontram-se em conflito consigo mesmas, paralelamente ao conflito instaurado entre uma e outra propriamente.

Assim, e de modo esquemático, diríamos que ela “errou” e ainda o ama; e que ele magoou-se, mas também ainda a ama. Por tristeza, mágoa, despeito, incapacidade de perdão, orgulho ou seja pela razão que for, ele não a consegue/pode perdoar, e sofre por ter de lidar com o “castigo imerecido” que é ser alvo de um acaso trágico que o colheu e com o qual agora tem de haver-se da pior maneira. Do outro lado, tem-se que, por saber que, talvez, mesmo a amando, ele não terá como a perdoar, ela chora de amor e de remorso. Num caso ou noutro, a resultante é o fado de uma separação indesejada por ambas as partes, mas imposta à relação dentro de tal conjuntura, por razões alheias ao desejo um do outro, e ao que a letra da canção informa. O imbricamento dos elementos constituintes da equação não parecem, assim, dar grandes esperanças de que a resultante dessa *metabole* seja positiva para ninguém, fadados que seguem também os ouvintes da canção, se projetados nesta malha labiríntica dos sentimentos humanos, não à toa pinçada por Amália para seu repertório de destinos enredados.

2.3 VINICIUS DE MORAES (1913-1980)

Composto especialmente para a voz de Amália Rodrigues por seu amigo, o grande poeta, jornalista, diplomata e músico brasileiro Vinícius de Moraes, o Fado “Saudades do Brasil em Portugal está longe de ser a letra de canção mais digna do enorme talento do chamado “poetinha”, autor de clássicos do cancioneiro popular do Brasil como “Garota de Ipanema”, “Tarde em Itapoã”, “Samba da bênção” e tantos outros. E Amália sabia bem disso; mesmo assim o gravou (Cf: SANTOS, 2014: 762-763), talvez por amizade, talvez pelo vulto que o autor da música representava para a cultura brasileira e conseguiu, com sua interpretação, alçar a obra a um nível que doutra maneira talvez esta não atingisse. Não obstante a obviedade e mesmo certa pobreza lírica da letra, o Fado possui uma melodia plangente que emoldura com coerência e alguma força as palavras de amor entre as pátrias ali traçado, agregando a elas, assim, algum valor de que por si só talvez o texto se ressentisse em alguns aspectos.

**O sal das minhas lágrimas de amor criou o mar
Que existe entre nós dois pra nos unir e separar**
Pudesse eu te dizer a dor que dói dentro de mim
Que mói meu coração neste paixão que não tem fim

Ausência tão cruel, saudade tão fatal
Saudades do Brasil em Portugal.

Meu bem, sempre que ouvires um lamento
Crescer desolador na voz do vento
Sou eu em solidão pensando em ti
Chorando todo o tempo que perdi.

(SANTOS, 2014: 763. Negritos meus).

Analisado literariamente, o poema não será, pelas razões expressas, dos casos mais típicos de um tema tradicionalmente fadista. Por outro lado, o Fado suplanta em muito a limitação das temáticas trágicas tendo, desde sempre, garantido espaço para variações mais brejeiras, satíricas, cômicas ou de natureza exaltatória, como parece ser aqui o caso do poema que de modo bem intencionado e reconhecidamente afetivo Vinícius propôs-se a compor para a voz da moradora da rua de São Bento, em Lisboa.

Aliás, foi precisamente lá, em casa de Amália, que ambos os amigos se deixaram gravar ao vivo em 19 de Dezembro de 1968 na tertúlia emblemática que ensejou o encontro lítero-musical também de outros músicos e poetas, como Fontes Rocha, Ary dos Santos e Natália Correia, por exemplo, tendo o encontro sido lançado num histórico álbum em 1970. O disco teve o título “Amália / Vinícius”⁵⁰ e é referenciado na sitiografia deste

⁵⁰ “[...] No disco com Amália Rodrigues, pode ser ouvida uma senha preciosa dessa virada [que foi a abertura das portas da Europa para Vinicius]: o Fado «Saudades do Brasil em Portugal», composto nas tascas de Lisboa, entre goles dramáticos de vinho e pratos de alheiras e chouriços. Na mesma época, chega às livrarias a primeira edição de sua [de Vinicius] *Antologia portuguesa*. Portugal o devora. O salto

artigo, uma vez que está integralmente disponível no Youtube. Foi censurado em Portugal pela Direcção dos Serviços de Censura da Emissora Nacional naquele ano, muito provavelmente pela exoneração forçada que a ditadura militar brasileira impusera a Vinícius de Moraes “após ordem direta do presidente Arthur Costa e Silva”.

Vale lembrar que a 13 de Dezembro de 1968 o Brasil sofria um dos maiores golpes políticos de sua história, o terrível Ato Institucional Nº 5, o famoso AI-5, que fechava definitivamente o já obscuro panorama político brasileiro e ensejava direitos plenos de ação dos militares que se limitaram a justificar parcamente a exoneração do Itamaraty, em 1969, com o argumento das atividades boêmias e artísticas do poeta, teoricamente incompatíveis com seu cargo de diplomata⁵¹, o que certamente refletiu-se negativamente na ditadura lusitana, quando do lançamento do disco com Amália – o qual foi, por essa razão, um dos poucos fracassos de venda da fadista em seu país.

Num comentário mais detido sobre a poética de “Saudades do Brasil em Portugal”, um realce digno de nota deve ser feito de início sobre os dois primeiros versos: “O sal das minhas lágrimas de amor criou o mar/ que existe entre nós dois pra nos unir e separar”. Talvez portadora da imagem mais contundente e rara da letra, ainda que não de todo inédita, a ideia do oceano que une e separa as culturas dos países (cuja intersecção é intuito deste artigo evidenciar em visão renovada) torna-se ainda mais profunda e vibrátil no momento em que as lágrimas do eu lírico são metamorfoseadas em fonte deste mar luso-brasileiro, *assim como o Fado - unificador de espaços distantes, entre*

para fora se dá num momento estratégico: afundado no inferno noturno do ato institucional nº 5, o Brasil oficial não suporta mais a exuberância de Vinicius [...]” (CASTELLO, 2009: 321 e 324).

⁵¹ Cf. <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/vida>. (Acessado em 10/12/2017).

Sobre a passagem de Vinícius por Lisboa, encontramos, ainda, em sua biografia: “Estamos em dezembro de 1968. Vinicius toma seu navio rumo a Lisboa. Horas depois, Cristina recebe um telegrama [dele] despachado de alto-mar: «Pegue um helicóptero e venha se encontrar comigo». Já tinha deixado uma companhia aérea encarregada de avisá-la que havia à sua disposição um bilhete Rio-Lisboa. Cristina viaja a seu encontro. O poeta se instala no Hotel Tivoli. O show, em que ele e Baden [Powell] são acompanhados pela cantora Márcia, estréia na noite do dia 11. Dois dias depois, exausto das pompas da estréia, o poeta chega ao hotel já quase ao amanhecer e deixa uma ordem na recepção: «Por favor, pretendo dormir o dia inteiro. Não quero ser acordado por ninguém, nem que o mundo venha abaixo». Mal sabe ele do que está falando. No meio da manhã, o telefone de seu quarto toca com insistência. Procura ignorá-lo, mas por fim atende. «Sr. Moraes? A imprensa portuguesa está toda no hall do hotel. Desejam que o senhor desça imediatamente». Vinicius, sem conseguir abrir os olhos, dispara seu mau humor: «Eu não falei que não estou para ninguém?». A voz insiste: «Mas dizem que é algo muito importante». Ele fala mais grosso: «Como pode ser tão importante? Meu show estreou há três dias. Já dei todas as entrevistas que tinha que dar...». O recepcionista, mesmo constrangido, não cede: «Me desculpe, mas a entrevista que desejam não é a seu respeito. Parece que aconteceu algo de muito grave em seu país.» Estamos em 13 de dezembro de 1968, dia em que é decretado o ato institucional nº 5, medida extrema do regime militar que vem lançar o país numa longa noite espiritual. [...] Vinicius de Moraes tem que enfrentar, a partir daí, o doloroso processo de seu afastamento do Itamaraty. Mesmo antes do AI-5, ele já sabe que o governo militar não tolera mais vê-lo no posto de diplomata. Numa nota seca e grosseira despachada ao chanceler Magalhães Pinto, o presidente Costa e Silva – indisposto com a dupla vida de diplomata e showman de que o poeta se recusa a abrir mão – determina: «Demita-se esse vagabundo». [...]” (CASTELLO, 2009: 281-289).

colônia e metrópole, entre desejo e destino, entre amor e solidão. Uma união consubstanciada pela dor da separação, um Atlântico inteiro salgado pelas lágrimas do poeta.

Já o restante do poema, em coerência com seu título, acusa uma homenagem mais direcionada ao Brasil (possivelmente pelo momento político anunciado, o que, em não sendo sabido pelo leitor/ouvinte, não pode ser levado em conta numa análise estritamente literária e não histórica) do que propriamente a Portugal, uma vez que, em sendo Portugal o local de onde o poeta fala liricamente, na imposição de uma espécie simbólica de exílio forçado de sua pátria, torna-se poética e conceitualmente enfraquecido o aparente intuito de exaltar ambas as pátrias como identidades irmanadas pelo idioma e aproximadas pelos mares que as banham, diferentes em sendo o mesmo oceano - como talvez fosse de esperar que a imagem seguisse sendo aprofundada, o que entretanto não cabe ao papel da crítica avaliar.

Talvez estivesse nessa percepção de que as saudades choradas no poema fossem do Brasil (e que o fato de o eu lírico as sentir estando em Portugal fosse apenas contingencial); talvez estivesse nessa observação um certo desagrado, ou mera decepção de Amália em relação ao poema, por esperar algo não somente menos unilateral, mas ao menos poeticamente mais elaborado, por parte de um Vinícius de Moraes, ainda mais num momento político e histórico tão doloroso e particular.

Entretanto, estas são apenas especulações que, em não se podendo respaldar, pouco ou nada têm para contribuir efetivamente com a busca deste ensaio. Fica, assim, da iniciativa de Vinícius, a tentativa de uma intensificação da relação entre a Música/Literatura Brasileira e a portuguesa, por meio de sua palavra, cujo peso tinha, ele bem sabia, o poder de deslindar movimentos internacionais desta natureza. Fica, também, quanto mais não fosse, um Fado que em não chegando nem às franjas do xaile de “Naufrágio” ou de “Soledad”, de Cecília Meireles (ou de um “Samba da bênção”, por exemplo), não deixa por isso de ser um belo exemplar da Literatura Brasileira musicada para a voz da maior representante da música portuguesa.

Deste modo, cumpre-se a intenção deste ensaio de apresentar, ainda que de modo breve, panorâmico e pontual, alguns importantes momentos de contato entre a Literatura Brasileira e a música portuguesa, a partir de um comentário sobre a gênese do Fado que, longe de esgotar esta riquíssima e complexa história, funciona aqui como elemento provocativo de novas reflexões que, eu mesmo, e espero bem que os leitores nestes temas interessados, possam(os) continuar empreendendo.

BREVE EPÍLOGO

Para tanto, procurei apresentar uma sucinta revisão bibliográfica, face ao vasto material disponível sobre o Fado, e que seguirá sendo em minhas pesquisas de Doutorado aprofundado e lido criticamente, no intuito de partir desses subsídios teóricos existentes

com vista a um melhor embasamento das reflexões críticas que vim (e virei) propor a seguir, referentes a um segundo momento temporal da cronologia historiográfica do gênero musical em questão. Qual seja, o período dos contributos estéticos e estilísticos da cantora Amália Rodrigues já no século XX para a música que ela representou pelo mundo, impondo à história da cantiga nacional portuguesa um incontornável marco, corte epistemológico esse a partir do qual as características anteriores do Fado não foram, de todo, anuladas, senão ressignificadas, redimensionadas e reinseridas no *modus operandi* composicional contemporâneo.

Foi no sentido de avaliar na prática alguns desses contributos que propus também a análise de seis poemas/letras de três autores/poetas brasileiros, tendo como eixo referencial de comparação alguns dos princípios que balizaram o trágico e suas distintas formas de expressão, nomeadamente as aqui cognominadas como “trágico clássico”, desde os gregos antigos, e “trágico contemporâneo”, no signo do qual procurei demonstrar que o Fado lusitano encontra-se imiscuído indissociavelmente, na intersecção com aquele.

Assim, partindo dessa modalidade analítica, esperei ter podido enriquecer de algum modo a visão crítico-historiográfica acerca de uma parcela ínfima das intensas e constantes alterações pelas quais o Fado passou e passa, desde seu surgimento colonial até assumir a forma que, hoje consagrada, renderia à legítima canção portuguesa o tão merecido *status* de Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO, em 2011.

Thiago Sogayar Bechara
11/12/2017, São Paulo, Brasil

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS BIBLIOGRAFIA

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ALMEIDA, Adriana Xavier de. *Modinhas no Brasil Imperial: ornamentação sob a influência dos castrati*. Dissertação de Mestrado em Música na área de Práticas Interpretativas (Orientação: Helena Jank; Co-orientação: Adriana Giarola Kayama) pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2014.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro - MEC, 1976.

ARISTÓTELES. *Poética*. (Trad. e notas: Ana Maria Valente). 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

AURETTA, Christopher Damien (orientador); BECHARA, Thiago Sogayar. *Tragicidade e heranças clássicas no drama estático O marinheiro, de Fernando Pessoa*. Paris: Revue Passages de Paris n° 13, Revue Scientifique de l'Association des Chercheurs et Étudiants Brésiliens en France/ APEB-FR, 2016: 465-481. (ISSN: 1773-0341).⁵²

BECHARA, Thiago Sogayar. *Cida Moreira: a dona das canções*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2012. (Coleção Aplauso Música).

BECHARA, Thiago Sogayar. *Memória cultural: uma abordagem sobre tradição e modernidade, centrada nas décadas de 1950 e 1960 com base na vida e obra do compositor brasileiro Luiz Carlos Paraná (1932-1970)*. Monografia de pós-graduação *lato sensu* em Jornalismo Cultural. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP, 2011.⁵³

BECHARA, Thiago Sogayar. *Tragicidade e heranças clássicas na obra teatral de Fernando Pessoa, a partir do drama estático O marinheiro*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro defendida pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 08 de Novembro de 2017. (Orientação: Anabela Mendes e Christopher Damien Aurette).⁵⁴

⁵² Cf. http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol2/articles/pdf/PP13_Varia2.pdf

⁵³ In: BECHARA, Thiago Sogayar. *Luiz Carlos Paraná: o boêmio do leite*. 1. ed. São Paulo: Independente, 2012.

⁵⁴ Cf. http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30358/1/ulfl240789_tm.pdf

BOURDON, Albert-Alain. *História de Portugal*. (Trad. Joaquim Soares da Costa). Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 10. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão: uma biografia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FERREIRA, Manuel. *A aventura crioula*. (Prefácio de 1965. 1ª edição: Baltasar Lopes). 3. ed. Lisboa: Plátano Editorial, 1985.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII: antologia de textos (1591-1808)*. Rio de Janeiro: José Olympio/ São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

GARCIA, José Manuel. *D. Manuel I: o venturoso – Dinastia de Avis: 1495-1521*. 1. ed. Lisboa: Quid Novi, 2009. (Coleção Reis de Portugal).

GOUVEIA, Daniel. *Ao fado tudo se canta?*. 2. ed (revista e aumentada). Linda-a-Velha: DG Edições, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. (Trad. Beatriz Sidou). 1. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HOMERO. *Odisseia*. (Trad. Frederico Lourenço). 10. ed. Lisboa: Livros Cotovia, 2014.

LOBO, Isabel; RODRIGUES, Moacyr. *A Morna na literatura tradicional: fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade*. (Coleção “Estudos e Ensaios”). 1. ed. Mindelo: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco/ Gráfica do Mindelo, 1996.

MEDAGLIA, Julio. *Música, maestro!: do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Ed. Globo, 2008.

MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*. São Paulo: Ed. Global, 2015.

MEIRELES, Cecília. *Vaga música*. (Apresentação: João Cezar de Castro Rocha; Coordenação editorial: André Seffrin). São Paulo: Ed. Global, 2013.

MEIRELES, Cecília. *Viagem*. (Apresentação: Alfredo Bosi). 2. Ed. São Paulo: Ed. Global, 2012.

MELLO, Zuzana Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1: 1901-1957*. 6. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. 2. ed. (revista). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. (Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg). 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PAIS, José Machado. *O fado dançado do Brasil: trânsitos culturais*. *Pensar a Prática*, Goiânia, v. 15, nº 1, jan/mar 2012: 1-21.

PASSOS, Maria Lúcia Perrone de Faro. *Lisboa: a cidade de Fernão Lopes*. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Estarreja: Mel Editores, 2014a.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Alberto Caeiro*. (Edição: Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari). 1. ed. Lisboa: Tinta-da-China, 2016.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. (Edição: Jerónimo Pizarro e AntonioCardiello). 1. ed. Lisboa: Tinta-da-China, 2014b.

PIMENTEL, Alberto. *A triste canção do sul: subsídios para a História do Fado*. (Prefácio de 2016: Rui Vieira Nery). Lisboa: Livraria Central (Gomes de Carvalho), 1904. (Edição Fac-símile: Lisboa: A Bela e o Monstro/ Museu do Fado, 2016).

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PROENÇA, Maria Cândida. *Uma história concisa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2015.

RAPOSO, Eduardo Manuel da Conceição Candeias. *Fundamentos históricos da poesia luso-árabe (no século de Almutâmide) na nova música portuguesa: o amor e o vinho*. Dissertação de Doutoramento em História Cultural e das Mentalidades Contemporâneas para a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Orientação: António Pedro Vicente), 2009.

SANTOS, Vitor Pavão dos. *Amália: uma biografia*. 1. ed. Lisboa: Contexto Editora, 1987.

SANTOS, Vítor Pavão dos. *O fado da tua voz: Amália e os poetas*. 1. ed. Lisboa: Bertrand Editora, 2014.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 2. ed. Mira-Sintra – Mem Martins: Publicações Europa-América, 1978.

SAWAYA, Luiza. *Domingos Caldas Barbosa: herdeiro de Horácio – Poemas no Almanak das Musas: estudo crítico*. (Prefácio e supervisão científica: Vania Pinheiro Chaves). 1. ed. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2015.

SAWAYA, Luiza. *Domingos Caldas Barbosa para além da Viola de Lerenó*. Dissertação de Mestrado em Estudos Românicos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Especialidade em Estudos Brasileiros e Africanos) (Orientação: Vanda Anastácio; Co-orientação: Vania Pinheiro Chaves), 2011.

SEIXAS, Jacy Alves de. *Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais*. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (re)sentimentos: indagações sobre uma questão sensível*. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SERRA, José Pedro. *Pensar o trágico: categorias da tragédia grega*. (Coleção Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas). 1. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2006.

SILVA, Carlos Guardado da. “Da apresentação”. In: PASSOS, Maria Lúcia Perrone de Faro. *Lisboa: a cidade de Fernão Lopes*. Lisboa: Edições Colibri, 2014: 09.

SOBRINHO, Genivaldo Rodrigues. *Eugénio Tavares: retratos de Cabo Verde em prosa e poesia*. 1. ed. Brasil: Pedro Cardoso Livraria, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. (Trad. Alain François [et al.]). 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SITIOGRAFIA

<https://www.youtube.com/watch?v=48fjovsY7R0>

(“Amália/Vinícius” [de Moraes], álbum completo gravado em casa de Amália a 19 de dezembro de 1968. Acessado em 08/09/2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=8k2NQaQe3BM>

(“Com que voz”, álbum completo de Amália Rodrigues. Acessado em 08/09/2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=ZXFginzWtFc>

(“Vingança”, de Lupicínio Rodrigues, cantada por Lupicínio Rodrigues, TV Cultura, 1972. Acessado em 11/10/2017).

https://www.youtube.com/watch?v=p4-u0I9Lb_A

(“Vingança”, de Lupicínio Rodrigues, cantada por Amália Rodrigues, 1952. Acessado em 11/10/2017).

https://www.youtube.com/watch?v=zod_axKhfP8

(“Rouxinol”, cantada por Amália Rodrigues. Acessado em 15/10/2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=cH9fiUF7drc>

(“Naufrágio”, versão alternativa da gravação feita para o disco *Com que voz*, de 1970. Acessado em 16/10/2017).

https://www.youtube.com/watch?v=CO0_xaslsW0

(“As mãos que trago”, versão alternativa da gravação feita para o disco *Com que voz*, de 1970. Acessado em 16/10/2017).

https://www.youtube.com/watch?v=kRpa_dS95qs

(“Soledad”, registro em vídeo do ensaio em que Alain Oulman ensina a música que compôs sobre o poema de Cecília Meireles para Amália Rodrigues, 1989. Acessado em 16/10/2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=SyVRvcHBHMo>

(Gravação de “Amália, sempre e agora”, por Mísia e Maria Bethânia, para o disco de Mísia intitulado *Para Amália*. Acessado em 05/11/2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=E4TF8LBbRQw>

(Maria Bethânia ao vivo no Coliseu de Lisboa, canta “Amália, sempre e agora”, em 21 de Outubro de 2017. Visto ao vivo pelo autor desta tese e acessado em 05/11/2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=MXKDe1bW9Vc&t=2669s>

(Documentário “A História dos Judeus em Portugal”. Acessado em 22/11/2017).

<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/vida>

(Cronologia biográfica de Vinícius de Moraes em seu *website* oficial. Acessado em 10/12/2017).

<https://educacao.uol.com.br/biografias/jose-mauricio-padre.htm>

(Biografia do padre José Maurício. Acessado em 10/12/2017).

DISCOGRAFIA

- “Assim começou Amália” (Amália Rodrigues, em CD/ Compilação de 2008/ Gravações de 1945 a 1952, recuperadas do vinil e remasterizadas por José Fortes da Coleção Particular Encanto do Vinil, de D. Vasconcelos/ Companhia Nacional de Música, S.A.).
- “Busto” (Amália Rodrigues, em CD/ 1962/ Edições Valentim de Carvalho, reeditado em 2007 pela Som Livre).
- “Cantigas numa língua antiga” (Amália Rodrigues, em CD/ 1977/ Edições Valentim de Carvalho, reeditado em 2007 pela Som Livre).
- “Fado português” (Amália Rodrigues, em CD/ 1970/ Edições Valentim de Carvalho, reeditado em 2007 pela Som Livre).
- “Gostava de ser quem era” (Amália Rodrigues, em CD/ 1980/ Edições Valentim de Carvalho, reeditado em 2007 pela Som Livre).
- “Lágrima” (Amália Rodrigues, em CD/ 1983/ Edições Valentim de Carvalho, reeditado em 2007 pela Som Livre).
- “Modinhas cariocas: a música na corte de D. João VI” – (CD + encarte e textos) Candido Ignacio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade e Joaquim Manoel Gago da Camera interpretados por Luciana Costa e Silva (meio-soprano), Marcelo Coutinho (barítono), Paulo da Mata (flauta), Marcus Ferrer (viola de arame) e Marcelo Fagerlande (cravo e direção)/ (Zucca Produções Culturais e Artísticas Ltda./ Realização: D. João VI no Rio & Rio Prefeitura, 2008).
- “Obsessão” (Amália Rodrigues, em CD/ 1990/ Edições Valentim de Carvalho, reeditado em 2008 pela Som Livre).
- “Oiça lá, ó senhor vinho” (Amália Rodrigues, em CD/ 1971/ Edições Valentim de Carvalho, reeditado em 2008 pela Som Livre).

- “Amália: Coliseu – Lisboa, 3 de Abril de 1987” (Amália Rodrigues, em CD duplo/ 2017/ Edições Valentim de Carvalho)

ANEXO I

Poemas creditados a Cruz e Sousa:

Saudades sem fim⁵⁵

Ó, meu amor, tu que vais partir sem me dizeres adeus
 Para que ninguém veja chorar os olhos meus
 Para que ninguém possa saber da minha solidão
 Da solidão e o meu sofrer
 Embora me atormente a dor hei-de vir cantar
 Com esta voz que Deus me deu hei-de cantar
 Se vires meus olhos rasos de água então vai-te afastando
 Deixa-me só com a minha mágoa assim chorando
 O meu riso agora é como um choro triste de criança
 De que espero ainda soffro e imploro em busca de uma esperança
 Inda espero poder conseguir beijar-te a boca
 Meu amor, estou louca
 Este amor triste que eu sempre fui no gosto da amargura
 Inda tem o sabor do ciúme, ó minha desventura
 Na minha alma há uma flor sem jardim só para cantar
 Saudades sem fim
 Ainda sinto no meu peito a vibração e o ardor
 Desta paixão que me queimou todo de amor
 Vem a mentira e acabou toda a minha ventura
 Minha ventura que já findou
 Lembro à tardinha quando o sol vai a morder no céu
 Os beijos dados a fingir que eras só meu
 E vem agora esta saudade
 Ai, que me dá certeza
 De ser enorme e ser verdade esta tristeza.

(SANTOS, 2014: 767).

Rouxinol

Assim como nasce o sol
 e a noite corre outros universos.
 Assim como o rouxinol
 mesmo até que morre
 está fazendo versos.
 Assim como a rosa nasce
 já com o perfume que terá um dia
 Assim minha dor desfaz-se
 Ao calor do lume desta melodia.
 Assim como o azul do mar é cópia fiel
 Do que vai no céu
 Assim como sem luar

⁵⁵ Gravação de Amália Rodrigues não localizada até o momento de finalização deste artigo.

A noite é painel pintado de breu
Assim uma noite calma
Com estrelas brilhando e muito luar
Consegue trazer à minha alma
A noção de quando começo a sonhar
Assim como tapa o ar
O cheiro da florinha no mato crescida
Assim como há no olhar
Aquele luzinha que é a nossa vida
Assim como a luz é luz
Porque o negro existe para lhe dar mais cor
Também temos uma cruz
Como o negro existe
Como há luz e amor
Assim como há a dor e há a maldade
Num só coração
Também tem vida o amor
Existe a saudade e há um perdão
Assim como nasce o sol
E a noite corre outros universos
Também há o rouxinol
Que até quando morre está fazendo versos.

(SANTOS, 2014: 767-768).

ANEXO II

Imagens da entrevista presencial com Antonio Candido a 23 de Março de 2012:

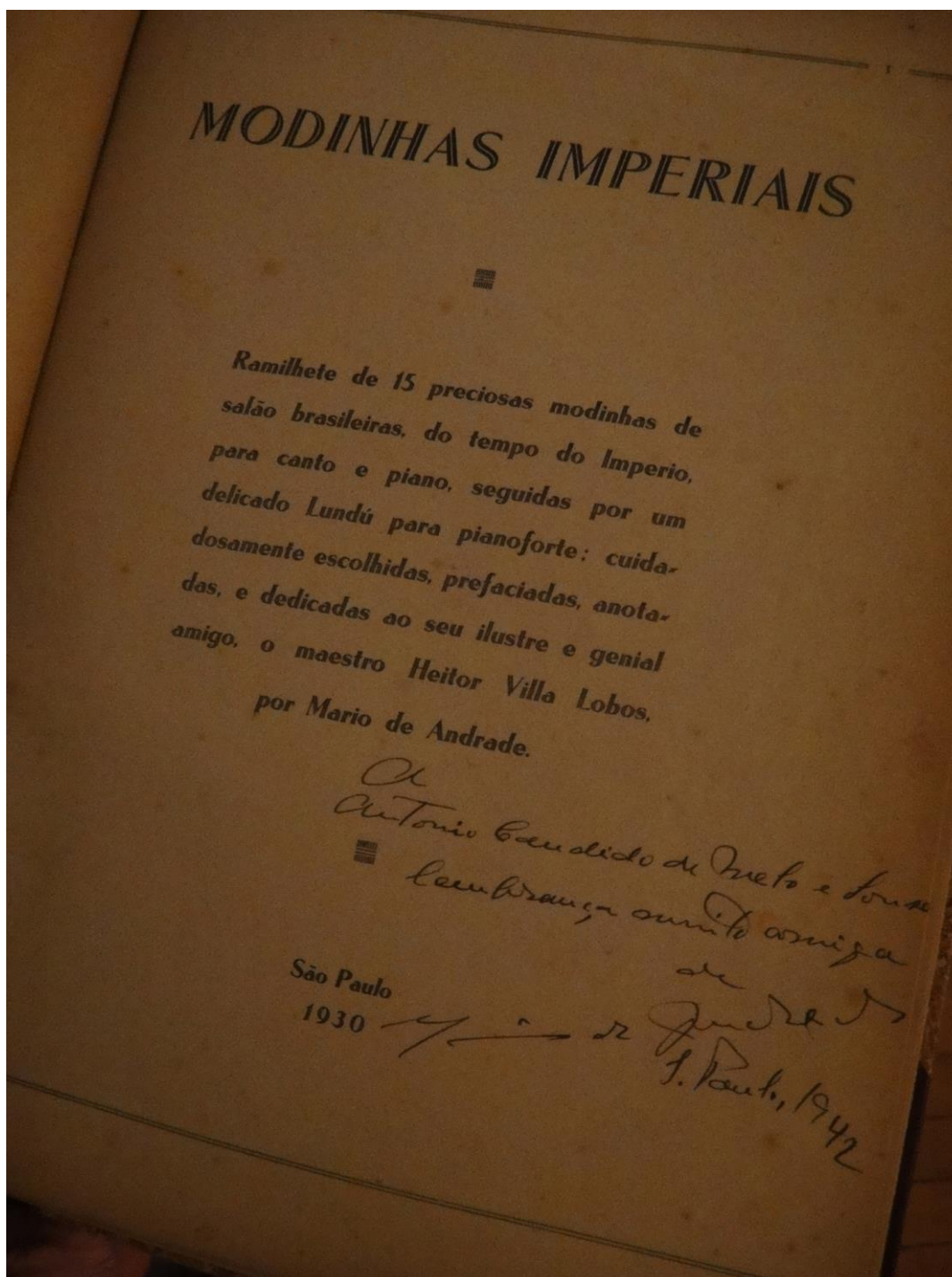


Imagem 1: Dedicatória de Mário de Andrade a Antonio Candido, de 1942. Acervo de Thiago Sogayar Bechara.

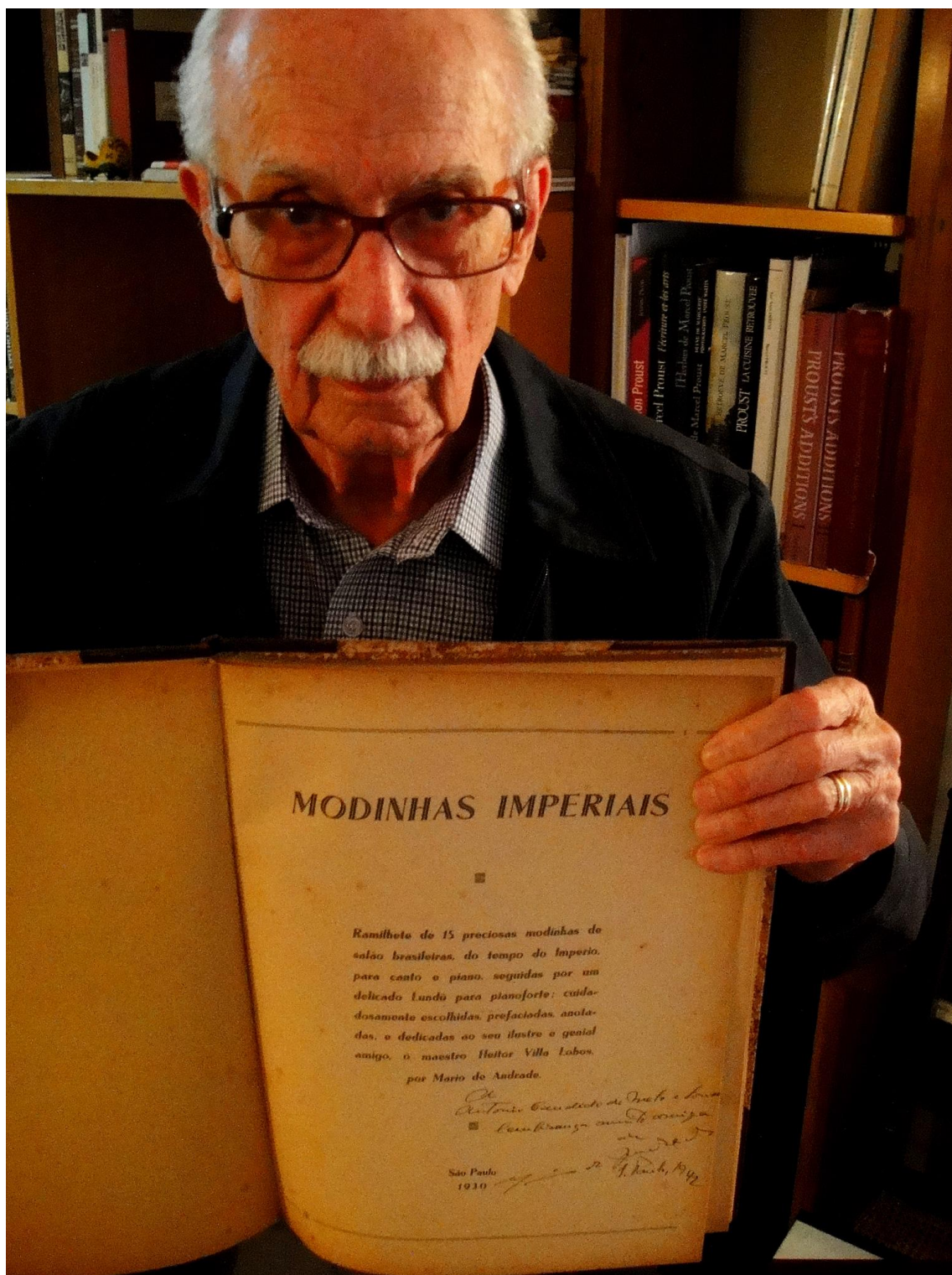


Imagem 2: O crítico Antonio Candido mostrando um dos exemplares autografados por Mário de Andrade, na sala de sua casa em São Paulo. Acervo de Thiago Sogayar Bechara.



Imagem 3: Antonio Candido e Thiago Sogayar Bechara na sala do célebre crítico, em São Paulo, 2012. Acervo de Thiago Sogayar Bechara.



Imagem 4: Candido e Bechara posando para foto em 2012. Acervo: Thiago S. Bechara.



Imagem 5: Da série de fotos feitas na segunda visita de Thiago S. Bechara a Antonio Candido, em São Paulo, 2012. Acervo de Thiago Sogayar Bechara.

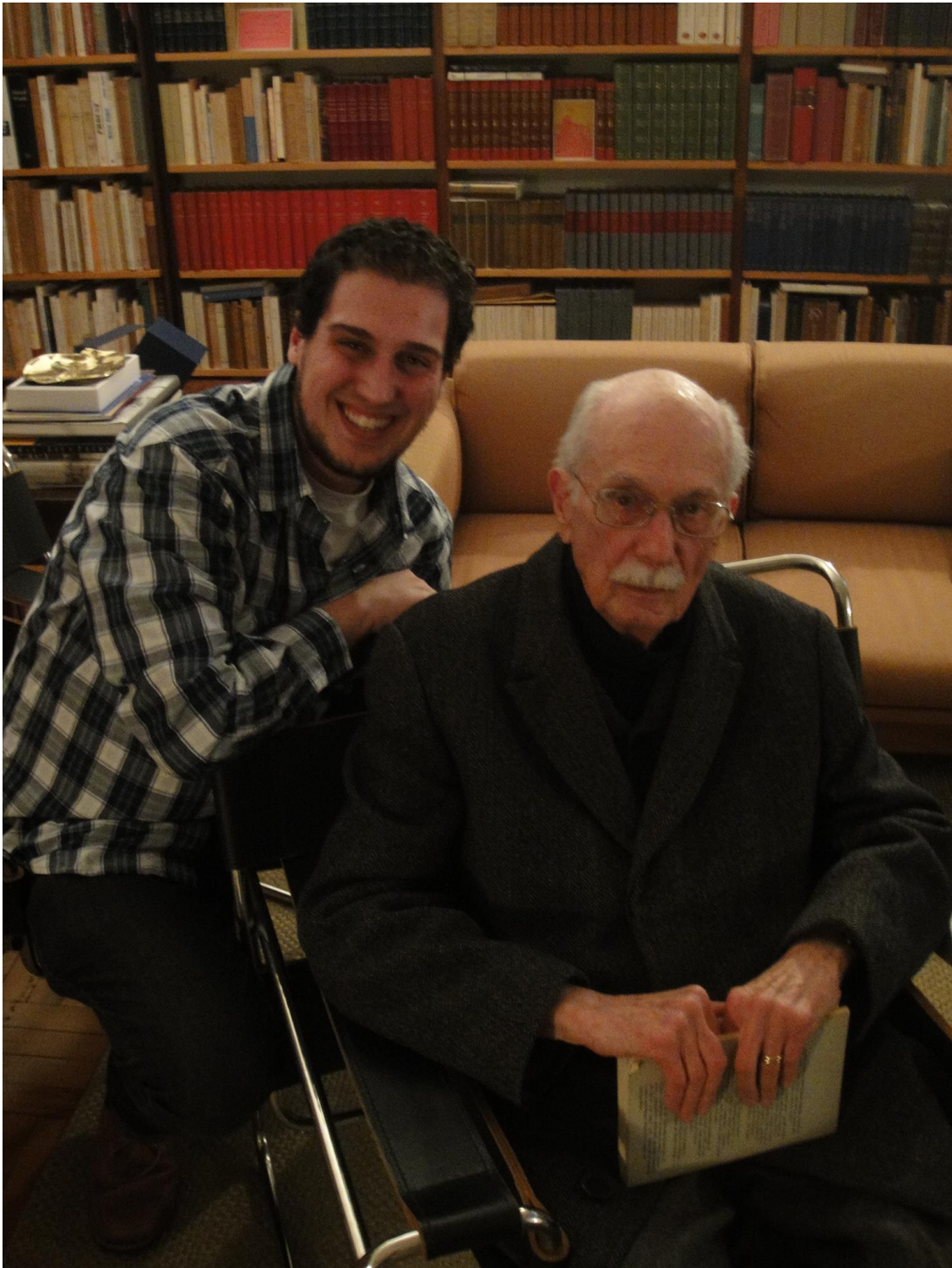


Imagem 6: Registro fotográfico da primeira visita feita por Thiago Bechara a Antonio Candido, com a atriz Imara Reis, em 18 de Junho de 2011. Acervo de Thiago S. Bechara.



Imagem 7: Antonio Candido posa com Thiago Sogayar Bechara e Imara Reis, em 2011, na cozinha de sua casa em São Paulo. Acervo de Thiago Sogayar Bechara.

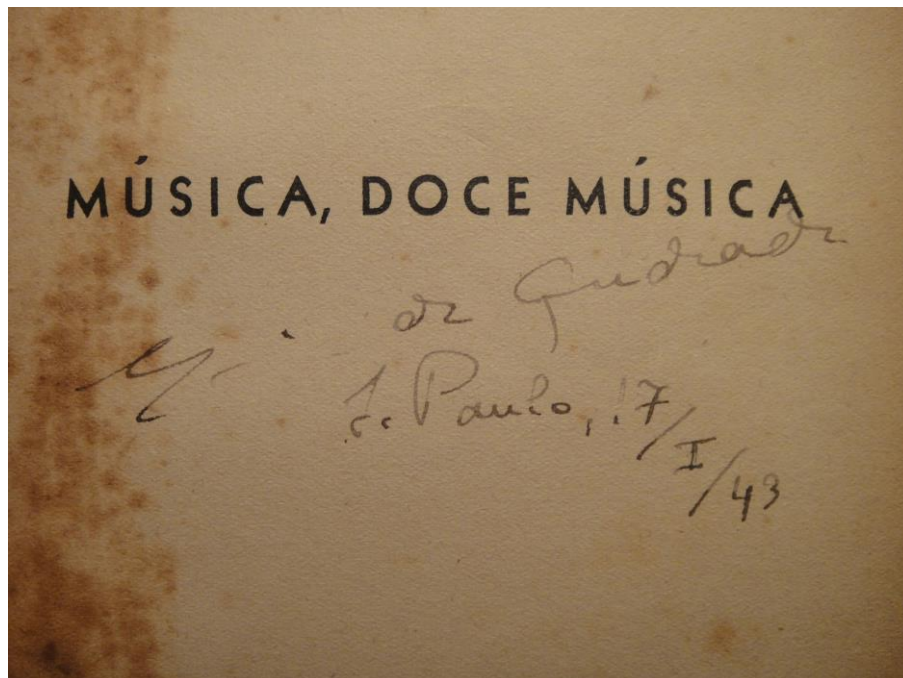


Imagem 8: Exemplar autografado por Mário de Andrade para Antonio Candido. Imagem feita na segunda visita de Thiago S. Bechara ao crítico, em 2012. Acervo de Thiago Sogayar Bechara.

PEC 241: DO ACONTECIMENTO POLÍTICO AO ACONTECIMENTO LINGUÍSTICO

Anderson Braga do CARMO¹ (UNICAMP – andersonbdocarmo@hotmail.com)
Cássia Vanessa BATALHA² (UEL – cassiabatilha@bol.com.br)
Eliane Aparecida MIQUELETTI³ (UFGD – elianemiq@gmail.com)

RESUMO: No presente artigo, temos o intuito de compreender o processo enunciativo dos sentidos e de identificação relacionados à *Proposta de Emenda Constitucional 241*. De autoria do poder executivo, a PEC 241 visa um Novo Regime Fiscal no Brasil, propondo um limite de gastos para o crescimento da despesa pública de ordem primária do governo central. A medida é polêmica e causou comoção da sociedade, dividindo e marcando opiniões. Considerando o acontecimento político como um acontecimento de linguagem, buscamos descrever o funcionamento designativo da unidade lexical PEC (suas nomeações e suas reescrituras) por meio dos domínios teórico-metodológicos da Semântica do Acontecimento. Orquestrando os modos específicos de acesso à palavra, verificamos uma série de arranjos discursivos tipificados, que respondem a concretização de um imaginário social brasileiro atravessado pelo simbólico.

Palavras-chave: PEC 241; Político; Semântica do Acontecimento.

ABSTRACT: In this study, we seek to understand the enunciative process of the senses and identification related to *241 Proposal Constitutional Amendment*. By the executive branch, the PEC 241 aims a new Brazilian Tax Regime, proposing a spending limit for the growth of central government primary public expenditure. The action is controversial and caused commotion of the society, dividing and marking opinions. Considering the political event as a language event, we aim to describe the designative functioning of the word PEC (their namings and their rewrites) by the methodological and theoretical approach of the Semantics of the Event. Orchestrating the specific modes of access to word, we verify a set of discursive arrangements, which explain the achievement of a Brazilian social imaginary crossed by the symbolic.

Keywords: PEC 241; Political; Semantics of the Event.

I. INTRODUÇÃO

O que é uma PEC? Qual é a sua importância? Do que se trata a PEC 241? Como se explica o que é dito sobre a PEC 241? Como ela é identificada? Qual é a

¹ Doutorando em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

² Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina, Brasil.

³ Professora Doutora da Universidade Federal da Grande Dourados, lotada na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Brasil.

natureza de suas polêmicas? O presente trabalho parte destas e outras indagações e intenta compreendê-las pelo exercício da análise linguística, visto que a linguagem é uma das instituições mais significativas para se pensar sobre os embates políticos estabelecidos pela sociedade. O homem fala, e ao assumir a palavra estabelece uma dissensão heterogênea, cheia de diretrizes e etiquetas do real, o que abre espaço para o descontrolo do factual e legítimo, no qual os sujeitos autorizados e os não incluídos brigam pelo litígio do dizer. Em outras palavras, a língua é sempre um lugar democrático para refletir sobre os fatos e encontrar respostas para as nossas perguntas.

A constituição de 1988 é um documento definitivo no ordenamento jurídico brasileiro, todavia, reconheceu, em seu fundamento, a possibilidade de modificação ao longo dos anos. Quando falamos de um Projeto de Emenda Constitucional, nos referimos a uma adição ou alteração desse texto. Seguindo preceitos que não firmam os princípios básicos da constituição, sua aprovação depende de um processo de ordem burocrática, podendo ocorrer das seguintes maneiras: 1) por proposição da Presidência da República; 2) por proposição da Câmara dos Deputados Federais ou Senadores, com um terço de apoio dos parlamentares; ou 3) por mais da metade das Assembleias Legislativas estaduais do país. No caso da PEC 241, aprovada no dia 16 de dezembro de 2016, o intuito preconizado pelo documento é instituir um novo regime fiscal para o país. De autoria do poder executivo, pretende regular por até 20 anos o modo como o Estado brasileiro aplica seus recursos. A ação divide opiniões, uns a tomam como congelamento dos gastos públicos, outros como um meio de contornar a crise econômica.

Na arena de batalhas travada pela *enunciação* em jogo, trataremos de esboçar possibilidades de discussão para o cenário político que nos encontramos. Considerando as indagações dispostas no início dessa seção e as definições gerais do tema, nos colocamos a pensar, de forma mais específica, sobre os processos de designação e de reescritura aparentes e direcionados à PEC 241⁴. Isso porque o caráter polêmico da medida ilustrou também um potencial linguístico. Muitas foram as designações atribuídas à medida: PEC do teto dos gastos públicos, PEC da maldade, PEC do fim do mundo, PEC da morte *etc.* As palavras *limite*, *corte*, *contenção etc.* eram abundantemente exercitadas em seus domínios. De forma concreta, e quase didática, notávamos o político afetando materialmente a linguagem (GUIMARÃES, 2002).

A Semântica do Acontecimento foi a perspectiva teórico-metodológica adotada, logo, nos propusemos a pensar a questão das designações atribuídas à PEC “na relação da linguagem com o mundo e com os sujeitos” (GUIMARÃES, 2002, p.33), ou seja, entendendo que “a análise do sentido da linguagem deve localizar-se no estudo da enunciação, do acontecimento do dizer” (GUIMARÃES, 2002, p.7). Desse modo, ao analisar o funcionamento das formas de identificação da PEC nos textos em que aparecem - em geral retirados da esfera midiática - notamos como a designação desta é constitutiva do sentido destes textos, que ao noticiarem, exerciam forte poder argumentativo sobre a implementação ou não da medida.

A questão do funcionamento dos nomes é um ponto central para a Semântica do Acontecimento, e a designação, nosso objeto de estudo, adquire uma concepção

⁴ A PEC 241 passou a chamar-se PEC 55 a partir do momento que passou a tramitar no Senado.

específica na teoria: a designação compreende a significação de um nome enquanto algo próprio das relações de linguagem, uma relação simbólica remetida/exposta ao real (GUIMARÃES, 2002, p.9).

Caracterizando o dispositivo específico de análise semântica que utilizaremos para compreender as designações de PEC 241, temos a reescrituração como o procedimento pelo qual a enunciação de um texto rediz insistentemente o que já foi dito fazendo interpretar uma forma como diferente de si, predicando sempre algo ao reescriturado (GUIMARÃES, 2009). Desse modo, ao planejar a construção de sentido enquanto um funcionamento eminentemente linguístico, visamos compreender o modo como o agenciamento enunciativo afeta e estabelece um discurso sobre a PEC, colocando em análise, portanto, as assimilações da enunciação com a história, com a política e com o social, e problematizando a ideia de não transparência da língua (PÊCHEUX, 1997).


Então, perpassados pela teoria apresentada, iniciaremos nosso percurso pela contenda enunciativa armada entre o poder executivo, a mídia e a sociedade, perfazendo um caminho cheio de sentidos para a unidade linguística em análise no espaço de enunciação brasileiro.

II. DE PROPOSTA DE EMENDA À CONSTITUIÇÃO À PEC 241: SIGLAGEM, SIGNIFICAÇÃO E SILENCIAMENTO

Nesse estudo, a unidade linguística em análise é composta por uma sigla (PEC) e um numeral (241). Do ponto de vista lexicológico, esta sigla é denominada de acrônimo, (GONÇALVES, 2016), ou seja, a combinação das letras iniciais dos elementos componentes do sintagma “Proposta de Emenda à Constituição” possibilita pronunciar a forma PEC como “palavra comum da língua”, [‘pɛ.ki]. A Lexicologia, de forma geral, explica que a fecundidade desse processo de formação de palavras se deve à lei de economia discursiva (ALVES, 1990), isto é, “o sintagma é reduzido de modo a tornar-se mais simples e mais eficaz no processo de comunicação”.

Não discordando da premissa, notamos que, mais do que permitir uma economia no ato de comunicação, o funcionamento acronímico significa o objeto a que se refere de forma a sublimar a diretividade que liga tal documento, a PEC, ao seu impacto na ordem normativa estabelecida por outro documento, a constituição. Em outras palavras, na relação entre os elementos linguísticos e o mundo, há um apagamento eficaz na significação da forma linguística que silencia a seriedade que carrega tal texto, que é o de fazer uma severa modificação no documento que organiza e regula o funcionamento do Estado.

Vejamos o layout da página onde se encontra a proposição da emenda:

PEC 241/2016 | Inteiro teor 
 Proposta de Emenda à Constituição

Situação: Transformada na Emenda Constitucional 95/2016

Identificação da Proposição

Autor Poder Executivo	Apresentação 15/06/2016
Ementa Altera o Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, para instituir o Novo Regime Fiscal.	

5

Figura 1: Layout da Emenda

Geralmente, o elemento formado por sigla, ao ser empregado em um texto, apresenta-se primeiramente por todo o sintagma que o compõe ou alguma definição, e só depois aparece reescriturado pela sigla. No caso da PEC em questão, além de observarmos uma inversão, vemos já pelo destaque dado ao termo PEC (em negrito e em maior fonte) um cerceamento sobre o que consiste o documento legislativo dado, pois é assim que a forma linguística passou a ser identificada nos textos midiáticos em geral, o que já aconteceu em outros momentos no Brasil, quando do processo de votação de outras PECs, por exemplo.

Desse modo, vemos que uma questão estrutural justifica a formação da unidade linguística e permite uma interpretação amenizadora das tentativas de instituir/modificar as normas disciplinadoras do desempenho legislativo do país. Sendo assim, na fixação e propagação dessa forma linguística no espaço de enunciação brasileiro como a mais recorrente, podemos ver o funcionamento do político na/da linguagem (GUIMARÃES, 2002), visto que há uma divisão do real que é estabelecida na relação entre línguas e falantes regulada por deontologias de diversas ordens, seja pela possibilidade de formar tal palavra em português, seja pelo agenciamento dos locutores e as estratégias argumentativas que podem ser arquitetadas.

Nessa mesma direção, o numeral 241 (posteriormente 55), presente na composição do sintagma nominal, predica a PEC com o intuito de colaborar com o silenciamento já presente na sigla. Observa-se que este numeral, em termos argumentativos, não produz nenhuma determinação esclarecedora sobre o teor do texto, apenas significando-o enquanto documento constituinte de uma sequência. Veremos que, a partir da circulação da proposta, tanto a mídia, quanto a sociedade substituirão este número em vias de estabelecer predicados que sejam mais expressivos de suas opiniões, o que levará os propositores da PEC a estabelecer uma nova forma de identificar o documento.

Realizamos um breve percurso de análise sobre o funcionamento designativo da unidade lexical PEC, partindo primeiramente do texto fundador da proposição⁶ e de

⁵ Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2088351>. Acesso em: 10 out. de 2016.

um recorte em vídeo com a fala do Presidente em exercício Michel Temer⁷. A partir da análise dos dois acontecimentos de texto, buscamos entender de forma generalizada alguns textos midiáticos em que podíamos verificar a fecundidade de nomeações que esta PEC recebeu.

III. REESCRITURAÇÃO E LUGARES DE DIZER SOBRE A PEC: O ESTABELECIMENTO DOS FATOS PELO AGENCIAMENTO ENUNCIATIVO DO UNIVERSAL E DO COLETIVO

O texto da PEC pode ser dividido em dois momentos: um primeiro em que se estabelecem as alterações enumeradas em cinco artigos, 101, 102, 103, 104 e 105, com seus respectivos parágrafos, e um segundo, em que são apresentadas justificativas e explicações do documento e a sua necessidade.

Como estabelece o artigo 102, o documento institui que “será fixado, para cada exercício, limite individualizado para despesa primária total do Poder Executivo, do Poder Judiciário, do Poder Legislativo, inclusive o Tribunal de Contas da União, do Ministério Público da União e da Defensoria Pública da União”. A partir de então, a palavra “limite” passa a vigorar no texto de forma acentuada, sendo a unidade lexical caracterizadora das medidas tomadas pelo Locutor⁸ do texto.

Além de limite, no artigo 103, o Locutor falará também em “vedações”: “No caso de descumprimento do limite de que trata o **caput** do art. 102 deste Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, aplicam-se, no exercício seguinte, ao Poder ou ao órgão que descumpriu o limite, vedações”.

Durante toda a proposição testemunhamos figurar um locutor legislador, que é autorizado a falar do lugar social⁹ do Poder Executivo, no entanto, segundo Guimarães (2002), existem várias formas de o Locutor deslizar-se pelo texto. Observemos os dois recortes abaixo, retirados do texto da PEC:

- (1) Faz-se necessária mudança de rumos nas contas públicas, para que o País consiga, com a maior brevidade possível, restabelecer a confiança na sustentabilidade dos gastos e da dívida pública.

⁶ O texto da PEC encontra-se disponível integralmente para consulta no site da Câmara dos deputados: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2088351>>

⁷ Tal vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7hU01dtQurw> Acesso em: 12 de out. de 2016.

⁸ Em Semântica do Acontecimento, o Locutor (com maiúscula) é “o lugar que se representa no próprio dizer como fonte deste dizer” (GUIMARÃES, 2002, p.23).

⁹ Segundo Guimarães (2002, p.24), para estar no lugar de Locutor é “necessário estar afetado pelos lugares sociais autorizados a falar”. Sendo assim, o Locutor só se dá como origem do dizer, pois é predicado por um lugar social.

- (2) De fato, nossa experiência ensinou que o processo descentralizado e disperso de criação de novas despesas gerou crescimento acelerado e descontrolado do gasto.

No primeiro segmento, temos um enunciador que se apresenta como aquele que diz algo verdadeiro em virtude da relação como diz os fatos. Esse enunciador identifica-se como universal, num território em que o dizer pode ser submetido ao regime do verdadeiro ou falso (GUIMARÃES, 2002). Em geral, notamos que este é o tipo de agenciamento enunciativo predominante no texto da PEC. Entretanto, também verificamos um segundo uso, no qual o Locutor nos apresenta uma justificativa da PEC enquanto um enunciador coletivo, um “nós” que assume a responsabilidade e a necessidade das medidas. As duas formas de agenciamento predominantes nas cenas enunciativas, ao fazerem significar o Locutor do lugar do universal e do coletivo, agenciam elementos linguísticos típicos, fazendo significar a PEC. Além disso, vemos que a não projeção do “eu” gera certa “objetividade” na exposição dos fatos, o que de certa forma acaba por induzir o leitor ao não questionamento destes e das medidas a serem tomadas. O “nós”, portanto, é a maneira de compartilhar com a população as responsabilidades pelo que é apresentado, e isso remonta a isenção de unilateralidade das decisões governamentais.

Ao admitir que “a raiz do problema fiscal do Governo Federal está no crescimento acelerado da despesa pública primária”, o Locutor faz significar a necessidade de instaurar um novo regime fiscal no país, significando a emenda constitucional, ainda enquanto proposta, por diversas designações. A mais comum é a que designa a PEC como “instrumento de limitação”, ou seja, como uma medida que visa propor limites: “limite para o crescimento das despesas primária total do governo central”; “limite individualizado para os Poderes”, “limite de gastos”, “limite de despesas” etc. Mas aparecerão também, em uma relação sinonímica, “instrumento para conter a dívida pública” e “instrumento de gestão da estabilidade fiscal”. Além disso, tal proposição visa ser uma medida não só de ordem econômica, mas também “social”, afirmando que: “Numa medida social, a implementação dessa medida alavancará a capacidade da economia de gerar empregos e renda”. O exercício é talhar a medida como uma ação imprescindível e ainda democrática:

- (3) Trata-se, também, de medida democrática. Não partirá do Poder Executivo a determinação de quais gastos e programas deverão ser contidos no âmbito da elaboração orçamentária. O Executivo está propondo o limite total para cada Poder ou órgão autônomo, cabendo ao Congresso discutir esse limite. Uma vez aprovada a nova regra, caberá à sociedade, por meio de seus representantes no parlamento, alocar os recursos entre os diversos programas públicos, respeitado o teto de gastos. Vale lembrar que o descontrole fiscal a que chegamos não é problema de um único Poder, Ministério ou partido político. É um problema do país! E todos do país terão que colaborar para solucioná-lo.

Trataremos o fato da PEC considerar-se uma medida social e democrática em outro momento, porém vale ressaltar que uma série de críticas foi alçada sobre isso por órgãos e condições institucionais distintas.

A PEC passou a tramitar na Câmara dos Deputados a partir do dia 15 de junho de 2016, período em que concomitantemente o Presidente em exercício, Michel Temer, começou a dar seus primeiros pronunciamentos enquanto tal. Em um pronunciamento no dia 10 de outubro de 2016, ele afirma em tom didático e por meio de um *argumentum a simili*¹⁰, a necessidade de estabelecer o “controle das contas públicas do país”, e ao explicitar a PEC como solução, afirma que esta se trata de uma “norma legislativa” que estabelece “um teto para os gastos públicos”, uma medida do governo que está “cortando no seu orçamento”.



Figura 2: Pronunciamento de Temer

De forma geral, a PEC 241 é reescriturada¹¹ nos dois textos como um “instrumento”, “medida” ou “norma legislativa” (de caráter econômico, social e democrático), que visa:

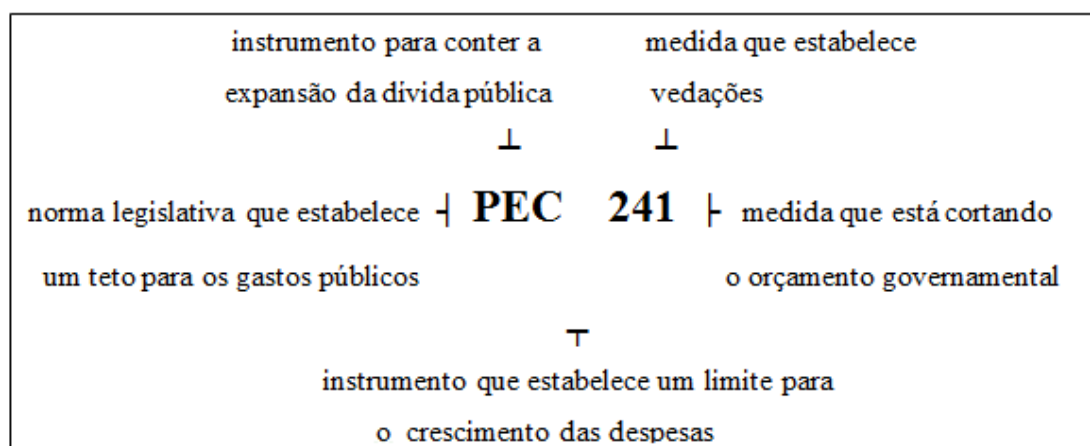
Limitar	<ul style="list-style-type: none"> • o crescimento das despesas; • os gastos públicos; • etc. 	PEC 241
Estabelecer	<ul style="list-style-type: none"> • um teto para os gastos públicos. 	Temer
Conter	<ul style="list-style-type: none"> • a dívida pública. 	PEC 241
Vedar	<ul style="list-style-type: none"> • criação de cargo, emprego ou função que implique aumento de despesa; 	PEC 241

¹⁰ Segundo Fiorin (2015, p.191), “No *argumentum a simili* o que se compara são relações que levam em conta quatro termos: *a* está para *b*, assim como *c* está para *d*. Nele, passa-se de um domínio do significado para o outro. Assim, faz-se admitir uma tese, transpondo-a de um espaço de sentido a outro. Esse argumento tem um forte poder persuasivo, pois, nele, utiliza-se o que é conhecido para entender o que não se conhece, transpõe-se o que é válido num domínio para outro”.

¹¹ Segundo Guimarães (2009, p.53), “o procedimento de reescrituração consiste em se redizer o que jpa foi dito. Ou seja, uma expressão linguística reporta-se a uma outra por algum procedimento que as relaciona no texto integrado pelos enunciados em que ambas estão”.

	<ul style="list-style-type: none"> • realização de concurso público; • alteração de estrutura de carreira que implique aumento de despesa; • etc. 	
Cortar	<ul style="list-style-type: none"> • o orçamento governamental. 	Temer

Então, considerando o quadro de reescrituras nas duas textualidades analisadas, podemos estabelecer o seguinte Domínio Semântico de Designação (DSD)¹² para a PEC 241:



No DSD acima os sinais (\top , \perp , \vdash , \lrcorner) significam “determina”, logo, podemos ver representadas neste DSD as relações que constituem sentido para PEC 241 nos documentos analisados. Consequentemente, “instrumento para conter a dívida pública”, “medida que estabelece vedações”, “norma legislativa que estabelece um teto para os gastos públicos”, “medida que está cortando o orçamento governamental”, “instrumento que estabelece um limite para o crescimento das despesas” determinam PEC 241.

Enfim, a partir das considerações enunciadas nos dois acontecimentos, vimos surgir na sociedade uma onda de manifestações e, junto destas, outras designações emergiram para a PEC. O que podemos concluir é que as denominações não aparecem pura e simplesmente do nada, mas que significavam sempre por meio de elementos presentes nas estruturas que acabamos de analisar. E podemos organizá-las em duas frentes bem dissemelhantes: os apoiadores de tal documento, favoráveis à implementação do Regime Fiscal proposto por este, e os opositores de tal medida, discordantes à implementação da vigência de tal Regime Fiscal¹³.

¹² Para Guimarães, o DSD mostra como “o funcionamento das palavras na enunciação constituem sentido (designação e referência, entre outras coisas) [...] é a caracterização de como, no acontecimento da enunciação, uma língua se movimenta ao funcionar.” (GUIMARÃES, 2007, p.96).

¹³ De certa forma, também pudemos observar textos em que locutores favoráveis à PEC admitem que a medida não resolverá o problema da “crise” apresentada pela PEC, e também verificamos locutores

IV. NOMEAÇÕES DE UMA PEC: O JOGO DE DESIGNAÇÕES ENTRE GOVERNO FEDERAL, MÍDIA E SOCIEDADE

Os argumentos que sustentam estes posicionamentos são de diversas ordens e não nos cabe elencá-los e nem é o objetivo deste estudo. O que faremos aqui é mostrar como estas nomeações são predicadas por reescrituras distintas, por parte da tomada política dos sujeitos presentes nos textos midiáticos que recortamos.

Os textos midiáticos que analisamos¹⁴, na maior parte dos casos observados, eram favoráveis à implementação do Novo Regime Fiscal. Nestes, a PEC 241 ou PEC 55 apresentou apenas duas designações: PEC 241 (55) ou PEC do Teto (PEC do Teto de gastos públicos). Por esse motivo, o documento aparecia reescriturado sempre como instrumento de limitação. Vejamos os recortes que selecionamos:

1. A chamada PEC do Teto, ou PEC 241, que já foi aprovada em dois turnos pela Câmara dos Deputados e passará pelo Senado neste mês, pretende impor um limite para os gastos públicos. (GI – 11 out. 2016)¹⁵
2. A PEC do teto de gastos, proposta pelo governo federal, tem o objetivo de limitar o crescimento das despesas do governo. (PEREIRA, *Revista Veja*, 4 nov. 2016)¹⁶
3. A PEC 241 é insuficiente, mas necessária para frear os gastos públicos e o avanço da dívida [...] ao mesmo tempo, freia o crescimento da dívida pública brasileira, pois limita os gastos. (DIAS, blog pessoal, 27 out. 2016)¹⁷
4. [...] Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 241, que limita as despesas do governo federal, com cifras corrigidas pela inflação, por até 20 anos. A PEC provoca um debate de alta qualidade sobre a economia do país. No momento, é a proposta mais viável para conter a sangria nas contas públicas e a crise econômica. (LIMA et al. *Revista Época*, 20 out. 2016)¹⁸

contrários à implementação da medida admitindo a necessidade de propostas para uma mudança nas contas públicas.

¹⁴ Os textos midiáticos que utilizamos provêm de jornais e blogs diversos e foram publicados no segundo semestre de 2016.

¹⁵ Disponível em: <http://g1.globo.com/economia/noticia/2016/10/veja-perguntas-e-respostas-sobre-pec-que-limita-gastos-publicos.html>. Acesso em: 20 nov. 2016.

¹⁶ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/economia/pec-do-teto-pode-melhorar-gastos-na-saude-diz-drauzio-varella/>. Acesso em: 20 nov. 2016.

¹⁷ Disponível em: <http://www.alvarodias.com.br/2016/10/a-pec-241-e-insuficiente-mas-necessaria-para-frear-os-gastos-publicos-e-o-avanco-da-divida/>. Acesso em: 20 nov. 2016.

¹⁸ Disponível em: <http://epoca.globo.com/tempo/noticia/2016/10/pec-241-tudo-sobre-o-teto-de-gastos.html>. Acesso em: 20 nov. 2016.

Não tendo o intuito de inspecionar as fontes nas quais se encontravam estes recortes, nos colocamos a pensar a veiculação das nomeações da PEC 241 ou PEC do teto como favoráveis à implementação da emenda constitucional, e como reescreviam a PEC como um instrumento de limitação ou frenagem “das despesas” ou “gastos públicos”. À vista disso, o que estes locutores recortam como memorável é o que traz o texto da PEC sobre o seu aspecto limitador. De tal forma, estas reescrituras predicam a PEC, identificando-a como o instrumento de redenção das dívidas e despesas do governo.

Na constituição das cenas enunciativas, percebemos sempre um locutor-jornalista que desliza pelo texto na voz de um enunciador universal, com vistas a criar um aspecto objetivo, e o apego ao texto fonte da PEC 241 nos mostra a tentativa de relatar sem trazer à notícia um caráter opinativo, o que sabemos ser impossível tratando-se de linguagem¹⁹. No recorte (4), por exemplo, vemos que o ponto de vista do locutor-jornalista mostra de forma clara e objetiva o apoio à aprovação do documento.

Além disso, o lugar de dizer, a posição sujeito, que sustenta a nomeação é o do Governo Federal, ou ainda dos deputados e senadores, ou seja, são as fontes propositoras da emenda que legitimam a nomeação e o discurso que são propagados na mídia. Assim, o que é nomeado é autorizado e legitimado em uma enunciação anterior, na qual os sujeitos que nomeiam possuem voz ativa na implementação ou não da medida, pois ou estão na categoria de proponentes (o Governo Federal, o Poder Executivo) ou estão na categoria de votantes (os deputados e senadores).

Em contraposição, observemos outro conjunto de textos:

5. A PEC 55, que tramita no Senado, é a PEC 241 [...] A proposta que tramita no Senado é a mesma aprovada na Câmara, que pode congelar gastos em áreas como saúde e educação. (Carta Capital, 22 nov. 2016).²⁰
6. PEC do Capeta é reprovada pela maioria dos brasileiros, diz Datafolha [...] O instituto Datafolha divulgou nesta terça (13) que a maioria dos brasileiros são contrários à aprovação, no Senado, da PEC 55 que congela investimentos na educação, na saúde e na assistência social pelos próximos 20 anos. (MORAIS, blog pessoal, 13 dez. 2016).²¹
7. “Esta é a PEC da morte”, diz presidente do Conselho Nacional de Saúde sobre PEC 241 [...] “Essa mudança que eles estão propondo vai reduzir em 50% os recursos – já insuficientes – que são aplicados na área da saúde. Pelos nossos cálculos, se essa PEC for aprovada, o sistema de saúde pública

¹⁹ Na opinião de Cervoni (1989), a objetividade integra apenas um horizonte mítico, não passando de um engodo, já que a subjetividade é onipresente na linguagem. Para o autor, a realidade se apresentaria como um *continuum* entre produções mais e menos subjetivas, em um emaranhado de efeitos de sentido que podem ser claramente detectados.

²⁰ Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/blogs/parlatorio/a-pec-55-que-tramita-no-senado-e-a-pec-241> Acesso em: 20 nov. 2016.

²¹ Disponível em: <http://www.esmaelmorais.com.br/2016/12/pec-do-capeta-e-reprovada-pela-maioria-dos-brasileiros-diz-datafolha/> Acesso em: 20 nov. 2016.

vai deixar de ter aproximadamente R\$ 618 bilhões nos próximos 20 anos. Isso significa menos cirurgias, menos Programa Saúde da Família [PSF], menos medicamentos, etc. Significa menos vida, por isso esta é a ‘PEC da Morte’”, disse o presidente do Conselho Nacional de Saúde (CNS), Ronald Ferreira dos Santos. (SAMPAIO, Brasil de Fato, 5 out. 2016).²²

8. PEC da maldade é aprovada na Comissão de Constituição e Justiça do Senado [...] A Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania (CCJ) do Senado aprovou nesta quarta-feira (9) o texto da PEC 55, antiga 241, que prevê o congelamento, principalmente, nos investimentos em saúde e educação pelos próximos 20 anos. Caso seja aprovada nos dois turnos do Senado, a proposta significará um retrocesso nos investimentos em políticas sociais, além de comprometer os reajustes no salário mínimo. (Waclawovsky, CUT, 10 nov. 2016).²³
9. A “PEC do fim do mundo”, como vem sendo chamada pelos movimentos sociais, vem enfrentando dura resistência popular por propor cortes que prejudicariam setores como Saúde e Educação sem considerar nenhuma das várias soluções alternativas que pudesse atingir o 1% mais rico da sociedade. Apesar disso, a proposta (possivelmente inconstitucional) foi aprovada em primeiro turno por 366 votos a 111, na semana passada. (DAU, Carta Maior, 19 out. 2016).²⁴



10.

25

²² Disponível em: <https://www.brasiledefato.com.br/2016/10/05/esta-e-a-pec-da-morte-diz-presidente-do-conselho-nacional-de-saude-sobre-pec-241/>. Acesso em: 20 nov. 2016.

²³ Disponível em: <http://cut.org.br/noticias/pec-da-maldade-e-aprovada-na-comissao-de-constituicao-e-justica-do-senado-6c79/>. Acesso em: 20 nov. 2016.

²⁴ Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/PEC-do-Fim-do-Mundo/4/37029>. Acesso em 20 nov. 2016.

²⁵ Disponível em: <http://www.dmptsp.org.br/brasil/7183-rasileiros-vaio-as-ruas-na-luta-contra-a-pec-do-fim-do-mundo>. Acesso em: 20 nov. 2016.

Como pode ser observado nos excertos, a fecundidade de nomeações para a PEC 241 (55) encontra-se na parcela da população que se manifestou contra a implementação deste regime fiscal no país. Diferentemente do conjunto de textos anterior, as reescrituras mostram a PEC como uma medida ou instrumento que vai “congelar gastos”, “congelar investimentos”, “reduzir recursos”, “propor cortes”. Estes locutores recortaram como memorável para predicar a PEC o momento em que aparece no texto da PEC a palavra “vedações” e a própria fala do presidente, na qual ele utiliza o verbo “cortar”.

As reescrituras da PEC neste conjunto de textos predicam a medida de forma dissemelhante ao que o próprio texto da PEC impõe, ou que o conjunto de textos anteriores apresenta. No entanto, as reescrituras se sustentam em um memorável lexical que o texto da PEC e a fala do presidente Temer permitem apreender, o que nos mostra que, no jogo de interpretações do documento, as práticas ideológicas vão definindo contornos específicos para reescrituras que aparentemente poderiam ser tomadas como sinônimas.

De forma geral, percebe-se que estas nomeações PEC 241, PEC 55, PEC do Capeta, PEC da morte, PEC da maldade, PEC do fim do mundo, determinam a PEC sempre com designações negativas e assumem também uma insatisfação com o governo vigente. O lugar de dizer, a posição sujeito que legitima estas nomeações vem significada nestes textos como “a maioria dos brasileiros”, “os movimentos sociais”, ou ainda por setores específicos (o da Saúde, por exemplo) e sujeitos determinados, como “o presidente do Conselho Nacional da Saúde”, ou seja, sujeitos cuja palavra é oficialmente negada no que se refere à oficialização da proposição.

Cada uma das predicções “do capeta”, “do fim do mundo”, “da morte” “da maldade”, abre espaço para identificar o que a aprovação da medida traz de prejuízos para a sociedade. Desse modo, temos recortes específicos de fatos que não aparecem explicitados de forma direta no texto da PEC e que argumentam para a não implementação da medida.

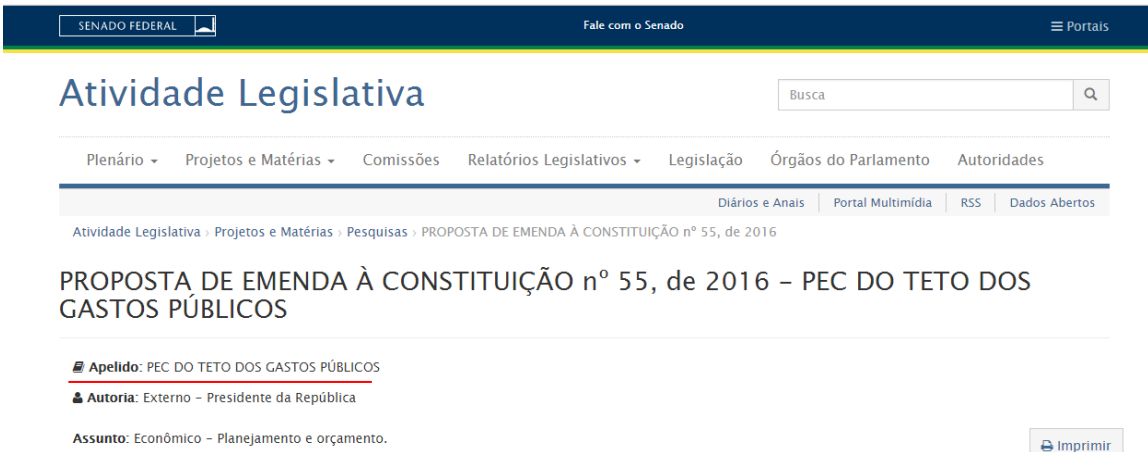
O embate de designações marcam duas posições de sujeito diferentes, duas formações discursivas ideológicas distintas. Uma primeira, favorável à aprovação da medida, cuja nomeação é legitimada pelo Governo Federal. E uma segunda, contrária, cuja nomeação é legitimada pela voz de uma parcela da população, “a maioria dos brasileiros”, “os movimentos sociais”, o que nos mostra que “a ideologia está funcionando no modo como o dizer e os sujeitos (se) significam” (ORLANDI, 2012, p.155). O processo enunciativo das designações significa na medida em que se dá como um confronto de lugares enunciativos. Como apresenta Guimarães (2002, p.40), “se mudam os lugares enunciativos em confronto recorta-se um outro memorável, um outro campo de “objetos” relativos a um dizer”. Assim, recortar “corte” ou “limite” como memorável para significar uma nomeação, já significa um posicionamento que significa a PEC de um modo específico.

Assim, as referências observadas nas reescrituras da PEC vão construindo a designação, predicando sempre algo que faz significar o nome. O nome PEC, então, refere a partir de seu aspecto predicativo (a que limita, freia, corta, veda *etc*), ou seja, a partir do que se identifica como objeto pela construção de sentido em cada acontecimento de texto. Logo, temos sempre uma ressignificação do real, “que não está

aí como empírico, mas como o identificado pelo simbólico, que inclui necessariamente, o político” (GUIMARÃES, 2002, p.89).

V. NOTAS FINAIS

A partir de um *corpus* reduzido, porém representativo, tentamos ilustrar em camadas de análises, como se deram as questões a respeito dos processos de nomeação da PEC 241. É necessário lembrar que as discussões tomaram tanta proporção que chegaram, inclusive, aos informativos burocráticos. Na página oficial do senado federal, onde está sitiada a Emenda Constitucional 55 (já alterada pela casa legislativa), é possível verificarmos sua apelidação: ‘PEC dos Gastos Públicos’. Reiteramos que o item “apelidação” não é obrigatório, nem comum aos documentos dessa natureza. Mais uma vez, buscou-se legitimar uma ‘perspectiva oficial’ do complexo campo de embate linguístico que se deu a tomada das proposições de emenda, outro meio bastante eficaz de silenciar/negar sujeitos que não estivessem de acordo com o legislativo. Observem:



The screenshot shows the website of the Brazilian Senate (Senado Federal). The main heading is "Atividade Legislativa". Below it, there is a search bar and a navigation menu with options like "Plenário", "Projetos e Matérias", "Comissões", "Relatórios Legislativos", "Legislação", "Órgãos do Parlamento", and "Autoridades". The current page is titled "PROPOSTA DE EMENDA À CONSTITUIÇÃO nº 55, de 2016 - PEC DO TETO DOS GASTOS PÚBLICOS". The page content includes the following information:

- Apelido:** PEC DO TETO DOS GASTOS PÚBLICOS
- Autoria:** Externo - Presidente da República
- Assunto:** Econômico - Planejamento e orçamento.

There is also an "Imprimir" button in the bottom right corner.

Figura 3: Apelidação

Para nós analistas, e também afetados por posicionamentos que não nos mantém imparciais, a PEC além de um acontecimento linguístico autoritário, que simula prudência e equidade, é também um acontecimento político dogmático, sem preocupações efetivas com a gestão fiscal do Estado brasileiro. Primeiro porque faz recair sobre os mais pobres, e portanto os que mais necessitam dos serviços públicos na área de saúde e de educação, as responsabilidades de conter os ‘gastos’. De acordo com relatores da Organização das Nações Unidas (2016), a PEC terá um impacto severo e bloqueará acessos básicos, colocando toda uma geração futura em risco ao receber uma proteção de serviços públicos muito abaixo dos níveis atuais, uma vez que o orçamento é somente corrigido pelo índice de inflação do ano anterior.

Depois, porque não leva em conta outros caminhos que ajudariam no equilíbrio financeiro adotado em diversos países, como as pontuadas pelo manifesto de professores de gestão de políticas públicas da Universidade de São Paulo (2016)²⁶: o combate à evasão fiscal; a implementação de uma reforma tributária de corte fortemente progressivo, taxando mais as faixas mais altas de renda, bem como as grandes propriedades e heranças; o combate ao rentismo, que acarreta graves distorções à economia brasileira, direcionando recursos públicos e privados para atividades concentradoras da riqueza e limitadoras do desenvolvimento nacional; e a melhor gestão das políticas públicas. Itens estes que passaram ilesos nos debates circunscritos ao tema.

Em síntese, tratou-se de uma decisão que não foi levada à apreciação dos eleitores nas campanhas presidenciais de 2014. Não passou pelo crivo das urnas, pela opinião pública, e conseqüentemente pelos reais aparatos da democracia.

Referências:

- ALVES, Ieda Maria. *Neologismo: criação lexical*. São Paulo: Ática, 1990.
- BASÍLIO, Margarida. *Formação e classes de palavras no português do Brasil*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- CERVONI, Jean. *A enunciação*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHADE, JAMIL. Pec do Teto fere Direitos Humanos e vai prejudicar os mais pobres, dizem relatores da ONU. *Jornal Estadão*: Economia. 9 de dez. de 2016.
- FIORIN, José Luiz. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.
- GONÇALVES, Carlos Alexandre. *Atuais tendências em formação de palavras*. São Paulo: Contexto, 2016.
- GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do Acontecimento: um estudo enunciativo das designações*. Campinas: Pontes, 2002.
- _____. “Domínio Semântico de Determinação”. In: _____; MOLLICA, Maria Cecília (Orgs.). *A palavra: forma e sentido*. Campinas: Pontes; RG, 2007, p.77-96.
- _____. “A enumeração: funcionamento enunciativo e sentido”. In: *Caderno de Estudos Linguísticos*, Campinas, 51(1), jan, 2009, p.49-68.
- ORLANDI, Eni P. *Discurso em Análise: sujeito, sentido, ideologia*. 2.ed. Campinas: Pontes, 2012.
- PÊCHEUX, Michel. A Análise do Discurso: três épocas. Tradução de Jonas de A. Romualdo. In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas, Editora da Unicamp, 1997.

²⁶ Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/288406-8> Acesso em: 13 de fev. de 2017.