

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS

INSTITUTO DE LETRAS

DANIEL BOM QUEIROZ

TOMBOS: LIRISMO E AUTORIA.

Porto Alegre – Rio Grande do Sul
2016

CIP - Catalogação na Publicação

Queiroz, Daniel Bom
Tombos: lirismo e autoria. / Daniel Bom Queiroz. -
- 2016.
50 f.

Orientador: Ruben Daniel Castiglioni.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa
e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Espanhola e
Literaturas de Língua Espanhola, Porto Alegre, BR-RS,
2016.

1. autoria. 2. lirismo. 3. poesia. I.
Castiglioni, Ruben Daniel, orient. II. Título.

DANIEL BOM QUEIROZ

TOMBOS: LIRISMO E AUTORIA.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para o grau de licenciado em Letras.

Orientador: Prof.^o Dr.^o Ruben Daniel Castiglioni

Porto Alegre – Rio Grande do Sul
2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu professor orientador, Ruben Daniel Castiglioni, pela paciência durante todos os semestres em que estivemos juntos, pelo conhecimento e pela sabedoria que nunca deixou de transmitir.

Aos meus pais, Maria Tereza e Luiz Antonio, pelo apoio incondicional na empreitada percorrida; sem eles, certamente, o caminho teria sido muito mais difícil.

Aos meus irmãos, Tiqueno, Duda, Arthur, Valentina e João Manoel, pelo convívio fraterno, pelas rugas e pelo carinho.

RESUMO

O presente trabalho tenciona apresentar uma obra poética original intitulada *Tombos*. Para tanto, se faz necessária a problematização da relação entre leitura e autoria, bem como promover uma discussão em torno do conceito de poético. Os autores estudados propõem distintas perspectivas da relação entre autoria e leitura, destacando aspectos relevantes à poesia. Roland Barthes (2004), em sua tese sobre a morte do autor, eleva o leitor ao status de autor. Em contrapartida, Harold Bloom (1992) percebe que é a leitura que enseja a autoria, estabelecendo uma relação de harmonia entre as duas atividades. Uma abordagem do poético, na concepção de Mikel Dufrenne (1969), possibilita vislumbrar a fonte de origem da poesia enquanto atividade humana. Além disso, são tratados os elementos constituintes do poema, ao que Octávio Paz (1972) permite perceber ritmo e imagem como seus traços fundantes. Ezra Pound (1976) classifica a poesia segundo o uso que se faz da linguagem em função do sentido e do efeito. Por fim, uma análise estrutural e interpretativa de poemas presentes em *Tombos* é realizada. Este trabalho retoma a preocupação sobre os rumos da poesia, na expectativa de promovê-la enquanto atividade humana relevante não só para o ensino, mas também para uma reflexão profunda acerca do homem e da sociedade em que vive.

Palavras-chave: Autoria, Leitura, Poesia, Lirismo, Poético.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1. O autor, o leitor e o poético.....	8
1.1 O leitor como autor.....	9
1.2 O autor como leitor.....	12
1.3 O poético.....	15
2. A poesia lírica e o poema.....	17
2.1 O ritmo.....	20
2.2 A imagem.....	22
3. Tombos.....	23
3.1 As seções.....	24
3.2 Aspectos formais.....	27
3.2.1 Verso livre.....	31
3.2.2 Anáfora.....	34
3.2.3 Aliteração.....	36
3.3 Quatro poemas.....	37
3.3.1 Para fumar lendo.....	38
3.3.2 Caminho.....	42
3.3.3 Calmaria.....	44
3.3.4 Tudo.....	46
4. Referências.....	49

Introdução

As primeiras indagações que se me apresentam ao começar a escrever estas linhas são as seguintes: como dar início a um trabalho acadêmico onde o objeto de estudo é a própria produção poética de quem o escreve? Como resolver o impasse entre o autoelogio e a autocrítica? Como tratar de maneira verdadeira e justa aquilo que é a encarnação e o resultado de minha própria vontade e esforço? Onde se estabelece o limite entre a crítica e a arte? Qual deve ser a postura do acadêmico diante do poeta e a do poeta diante do acadêmico, sendo ambos a mesma e única pessoa? Desafio ingrato, porém não menos instigante. Tentar respondê-las, inútil; guiar-se por ela, possível.

Sem dúvida, a tarefa se mostra uma empreitada espinhosa, visto que muitas vezes parece desnecessário ao autor/poeta justificar suas escolhas, suas preferências e suas intenções. O poeta acredita em sua criação como um torcedor acredita em seu time. Não existem mais explicações “científicas” a serem dadas: é uma profissão de fé. Interpretar, entender, identificar as características de uma produção poética não é, necessariamente, papel do poeta, mas sim da crítica, e porventura do leitor. No entanto, com desavergonhada audácia, resolvi enveredar por esta trilha, sendo por ora mais crítico do que poeta, buscando assim refletir sobre minha própria produção literária.

O propósito de defender, portanto, neste Trabalho de Conclusão de Curso, poemas escritos por mim ao longo de oito anos, passa pelo desejo de apresentá-los organizados num projeto sob o título de *Tombos*. Apresentar e justificar minha produção poética, a qual não teve a sorte ainda de ser publicada em livro advém, em primeiro lugar, da importância em trazê-la à luz, da vontade de torná-la pública e entregá-la aos olhos e ouvidos daqueles que a julgarão de uma forma ou de outra; em segundo lugar, o pouco incentivo dado à produção dessa natureza em nossa faculdade levou-me a tal atitude temerosa, a este arroubo de insensatez, a um fim de carreira precoce (quem sabe?) e que, não obstante, é posicionamento firme e responsável de sujeito autor, de indivíduo consciente de seus erros e acertos; em terceiro e último, a preocupação com o estado da poesia de maneira geral, uma vez que esta parece perder cada vez mais espaço e valor em nossa cultura. Embora o avanço tecnológico tenha possibilitado um

acesso praticamente irrestrito à circulação de poesia, não é menos verdade que são mais raros os livros de poesia ganhando alguma atenção, seja da crítica, seja do mercado editorial, seja do público.

O presente trabalho, portanto, tenciona refletir e discutir determinadas questões que perpassam o texto literário, principalmente a poesia lírica, sua produção e seu destino. Inicia-se com considerações acerca do papel do autor, do poeta e do leitor nas perspectivas de Roland Barthes e de Harold Bloom, ao que seguem reflexões em torno do poético na concepção de Mikel Dufrenne. Logo, é feita uma apresentação geral da poesia com enfoque na abordagem de elementos muito caros aos poemas aqui oferecidos: o ritmo e a imagem. Após apreciações de caráter teórico, então, trata-se de três aspectos presentes em *Tombos*: o verso livre, a anáfora e a aliteração, para ao final realizar-se uma análise interpretativa de quatro dos poemas que compõem a obra oferecida, os quais se fazem representativos de suas seções.

1. O autor, o leitor e o poético

Não escrevesse, não saberia que outra coisa fazer. Fui sempre pouco dado aos números, e em certo ponto da vida, percebi que as únicas coisas as quais sabia fazer com alguma competência eram ler e escrever. Daí a poesia; uma verve poética que nascia, muitas vezes, mais da vontade de não passar em branco toda uma vida do que realmente da imaginação ou do talento inato. Leitura e escrita passaram a fazer parte do meu cotidiano, tornando-se, cada vez mais, atividades imprescindíveis para minha autoestima e minha saúde mental.

Fato é que como leitor nunca fui um grande autor, e como autor tampouco fui um grande leitor. Somadas as duas negativas, verdade é que deveria ter tentado o esporte. Deveria simplesmente ter negado a mim mesmo todo o universo de saber e de prazer que existiam nos livros e todas as possibilidades existentes na ponta de uma caneta. Preferi, apesar de tudo, o caminho das letras, mesmo que mais difícil e mais incerto. Mas tudo o que se quer nessa vida é dar-lhe algum sentido.

Com o tempo, fui tornando-me um leitor melhor, buscando mais acuidade em minhas leituras ao mesmo tempo em que nutria admirações a poetas e escritores que

apreciava. E perguntava-me: como surgiam os autores? Como, diabos, conseguiam escrever daquela maneira? Como conseguiam sobreviver por gerações, por séculos? Como conseguiam permanecer importantes para tantos leitores e para outros tantos autores? Bons autores são bons leitores? Bons leitores são bons autores? Perguntas, nada mais do que perguntas.

Apresento a seguir duas perspectivas que procuram demonstrar como autoria e leitura podem se entrelaçar: existe ou não uma sobreposição de uma e outra? Trata-se, com efeito, de como cada uma delas é importante para o texto literário. Uma breve abordagem reflexiva sobre o poético, sua importância e seu papel dentro do fazer literário é efetuada conjuntamente.

1.1 O leitor como autor

Roland Barthes em seu ensaio *a Morte do autor* (1988) proclama a morte do autor à vista das repercussões que determinado conceito de autoria acaba por provocar no fazer da literatura, bem como – e fundamentalmente – na vereda da crítica. Para Barthes, o exclusivo ato de escrever automaticamente invalida origem, voz e identidade; não há propriedade de linguagem, isto é, o sujeito, ao assumi-la, vale-se do que ela própria prescreve, seja da perspectiva psicanalítica ou da histórico-social: “*a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem (...) é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve*” (p.57).

Postulada assim a impessoalidade total da escritura e a independência completa da palavra sobre o que busca literalmente comunicar, a linguística, evidentemente, faz-se imperativa na arguição de Barthes, sustentando a debilidade de significância do autor perante o texto, posto que “*a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: [...] a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’*” (pg. 60). O texto é “*um espaço de dimensões múltiplas*” e “*um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura*” (pg. 62). Mais do que isso, Barthes sustenta que para a escritura (ou literatura) nem as paixões do escritor, nem mesmo a existência do escritor

(à exceção do ser no momento de escrita) parecem interessar – decididamente, não há de se preocupar demasiado com biografismos –, ou a origem da mesma, mas sua própria existência, ou seja, o tecido de signos. Tecido esse enquanto em diálogo com o leitor.

Deste modo, um só sentido ou um sentido último não se encerra na escritura: ele não deve ser decifrado, mas deslindado, tornando assim a atividade literária antiteológica e propriamente revolucionária, além de produtiva, dinâmica e subjetiva. A “obsessão” pelo autor deve cessar, pois são os leitores as instâncias articuladoras que conferem sentidos aos textos que escritores escrevem e que são sempre mais relevantes à literatura que o autor, sentidos esses os quais não necessariamente coexistem, mas atravessam e atravessam-se.

A solução oferecida por Barthes, portanto, para a relação estabelecida entre crítica e a produção literária é o isolamento do autor para fins de interpretação, dado que tecidos textuais são instâncias dinâmicas de infinita produção de sentido. Matar o autor permite, enfim, que o crítico (leitor) transforme-se num desbravador insaciável de sentidos que o texto pode ensejar, aparentemente sem nunca plasmar nenhum. A importância dada por Barthes ao leitor como figura central da produção literária torna possível a existência significativa do texto, contrapondo-o ao autor morto e elevando-lhe ao status de criador. O excerto que segue recapitula o pensamento de Barthes no referido ensaio:

“Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas em que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito [...] para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (BARTHES, 1988, pg. 64)

Mesmo invertendo a equação autor – leitor, parece impossível, para Barthes, aceitar a possibilidade de um leitor real, de carne e osso: um leitor que leve para a leitura sua história, sua biografia, sua psicologia. O leitor está sempre pairando sobre o texto, sempre suspenso diante do significado, como se autor e leitor fossem abstrações que nunca chegam a se realizar. É a sina da qual sofre o próprio texto com seus significados deslizantes. Escritura, autor e leitor são entidades sem vida: são signos linguísticos impossíveis de serem captados em sua relação com o mundo concreto.

Pode-se compreender a posição de Barthes quanto ao deslizamento constante do significado justamente por ser a plurissignificação um traço característico do texto literário, e da poesia mais especificamente, como sustenta Norma Goldstein (1998) ao dizer que o discurso literário é mais do que combinação e seleção de palavras, visto que outros critérios devem ser levados em consideração, um dos quais, o sonoro, pois assim “*o texto literário adquire certo grau de tensão ou ambiguidade, produzindo mais de um sentido*” (pg. 05). No entanto, tal característica polissêmica não exclui, de maneira alguma, os contextos em que o texto literário é produzido, tampouco permite a negação completa de quem o produz. Os atos de combinação e seleção implicam a presença consciente de um autor que manipula a linguagem segundo uma infinidade de elementos que transcendem, no mais das vezes, a própria língua.

Por certo, uma interpretação crítica que procure explicar uma obra literária tão somente pela biografia do autor há de ser mais pobre e menos poderosa em suas análises do que a crítica que se utilize de métodos que consigam penetrar com profundidade a forma e o sentido do texto literário. O que, contudo, não invalida a perspectiva de que contextos de produção sejam menos importantes para uma compreensão mais densa e completa da obra.

A falta de apreço de Barthes à possibilidade de significados literais para os textos literários e, conseqüentemente, seu menosprezo pelo autor, evidenciam a renúncia epistemológica em agregar à análise qualquer dado extratextual, isto é, que esteja para além da escritura. Sem uma abordagem que leve em consideração dados que viabilizem conhecer em que circunstâncias históricas, políticas e sociais as obras literárias são produzidas, a experiência humana tão fundamental para uma concepção abrangente da literatura é ignorada. A liberdade dada ao significante, posto que o

significado sempre desliza e nunca se realiza, é indício de que fruição e sentido não compartilhem de um mesmo destino: em virtude da abertura do significante, o prazer sobrepor-se-ia ao significado.

Assim sendo, a morte do autor é não apenas a morte de quem produz literatura, seja um poema, seja um romance: é a morte da própria condição natural de surgimento da obra; é a negação do *pathos* e do *ethos*, sempre imbricados ao texto literário, proporcionando bases sólidas e positivas para a interpretação literária. Ignorar os contextos em que a obra é produzida é negar-lhe a história, suas influências, suas referências, sua recepção, em suma, é ignorar a própria experiência humana ativa a qual o autor deposita em seus textos. Na visão de Barthes, significa pouco em que condições a obra foi realizada, mas importa fundamentalmente os infinitos sentidos que lhe podem ser atribuídos. A supremacia do significante sobre o significado reflete, de certo modo, a supremacia do leitor sobre o autor. Entende-se, evidentemente, que a morte do autor é simbólica. Afinal, caso contrário não haveria texto, e tal morte corresponderia à da própria literatura. Todavia, preconizar a morte de autor com tamanha impetuosidade pode incorrer em equívoco, pois o domínio completo do crítico sobre a obra é a usurpação da análise sobre a criação, além de descaracterizar – ou ao menos reduzir – as frentes de abordagem do fazer literário.

1.2 O autor como leitor

A perspectiva que Harold Bloom apresenta em seu livro *Poesia e Repressão* (1992), *O Revisionismo de Blake a Stevens*, não se opõe completamente à visão que Barthes tem do texto literário. Se a interpretação do sentido em Barthes é sempre imprecisa, sempre fugidia, uma vez que o significado nunca é literal, pode-se dizer que para Bloom a interpretação dos textos literários tem papel crucial no desenvolvimento da literatura. A diferença que se coloca, no entanto, é que Bloom vê na produção poética – mais especificamente dos poetas britânicos e norte-americanos pós-iluministas, principalmente aqueles a quem chama de poetas fortes – a necessidade de leituras não canônicas ou, como ele próprio denomina, de leituras fortes sobre textos consagrados. A ideia de expropriação poética é de considerável relevância para a

concepção crítica de Bloom: diferentemente de Barthes, a interpretação não se encontra apenas na fruição da trama de significantes, mas a interpretação é pressuposto imprescindível para que novas tramas textuais possam surgir, provocando, assim, novas leituras e interpretações das quais podem emergir novos textos:

“O texto poético não é a reunião de signos numa página, mas um campo de batalha psíquico em que lutam forças autênticas pela única vitória que vale a pena alcançar, o triunfo divinatório sobre o esquecimento [...] É difícil anular a noção do “senso comum” de que um texto poético é autolimitado, com um significado ou significados determináveis sem referência a outros textos poéticos. Há algo em quase todo leitor que o induz a afirmar: “*Aqui* está o poema e *lá* está o significado e estou razoavelmente seguro de que os dois podem ser reunidos.” Infelizmente, poemas não coisas mas somente palavras que se referem a outras palavras, e *aquelas* referem-se ainda a outras palavras e, assim, por diante, através do mundo densamente povoado de linguagem literária. Qualquer poema é um interpoema e qualquer leitura de um poema é uma interleitura. Um poema não é escritura, mas *re-escritura*, e, apesar de um poema forte ser um novo ponto de partida, esse início é sempre um reinício.” (BLOOM, 1992, pg. 14)

Apresenta-se, segundo esta perspectiva, uma relação de contiguidade no fazer literário, bem como uma noção muito clara da importância da interpretação diante de um *mundo densamente povoado de linguagem literária*. A poesia nunca tem uma origem imaculada e ela está sempre recomeçando, está sempre renascendo. Um poema é sempre uma postura diante de outros poemas, diante do mundo e do tempo: uma luta constante contra a morte.

Logo, o ato de reescritura dependerá sempre de como o poeta, em sua subjetividade e em seu contexto histórico-social, foi capaz de fazer a leitura de seus antecessores. É disto que Bloom trata: um poema forte deriva sempre de uma leitura forte, o que quer dizer que não há no desenrolar da literatura senão leitores que vão tornando-se autores. O autor é, portanto, leitor não apenas de poemas fortes, mas da própria realidade do mundo em que está inserido. Faz-se elucidativo o trecho a seguir:

“A leitura forte é um fato poético tanto quanto escrever poesia. A poesia forte é forte apenas em virtude de uma espécie de usurpação textual [...] Um poema forte não *formula* fatos poéticos mais do que o fazem a leitura ou a crítica forte, pois leitura forte é o único fato poético, a única vingança que resiste ao tempo, alcançando a canonização de um texto em oposição a um texto rival.” (BLOOM, 1992, pg.18)

Neste espírito, Bloom procura traçar ao longo do livro em questão de que maneira esses poetas pós-iluministas leram-se uns aos outros e de que forma esses poetas fizeram leituras fortes de seus antecessores modificando o panorama poético de sua época e, conseqüentemente, os rumos da literatura. Bloom investiga de que maneira os poetas apropriaram-se de textos anteriores e de que maneira se comportaram, impondo-se frente a eles, para verificar, por fim, como e porque tornarem-se poetas canônicos:

“Não há nenhuma autoridade textual sem um ato de imposição, uma declaração de propriedade que é feita mais figurativa do que própria ou literalmente. Pois a pergunta fundamental que uma leitura forte faz sobre um poema é: por quê? Por que deveria ter sido escrito? Por que devemos lê-lo dentre tantos outros poemas à nossa disposição? Quem o poeta pensa que é, afinal de contas? Por que o seu poema? [...] a poesia, quando aspira a ser forte é, necessariamente, uma forma competitiva, na realidade uma forma obsessiva, porque a força poética envolve uma autorrepresentação que só se alcança através da transgressão, através da travessia do limiar demoníaco.” (BLOOM, 1992, pg.18)

Portanto, tão importante quanto o leitor que realiza leituras fortes ao interpretar de maneira personalíssima os poemas existentes, está o autor, o poeta, que ao utilizar-se de sua própria retórica traduz em sua produção poética o ímpeto, a vontade de eternidade, pois *“um poeta forte [...] é exatamente como uma nação pagã; ele deve adivinhar-se ou inventar-se, tentar o impossível que é dar origem a si mesmo”* (pg.18). Destarte, ao contrário do que acredita Barthes, isto é, que o autor deve morrer para que o leitor venha à luz, Bloom compreende que essas duas entidades são indissociáveis, que são os dois lados da mesma moeda e que o papel da crítica é mapear como estes poetas leram outros poetas e de que forma suas interpretações estão representadas

retoricamente na poesia, posto que “*para um poeta forte a retórica é como via Nietzsche, uma forma de interpretação que é a rebelião da vontade contra o tempo, a vingança da vontade, sua defesa contra a necessidade de morrer.*” (pg. 21).

Quando vistos em perspectiva, tanto Barthes quanto Bloom dão inestimável poder à palavra, à sua natureza polissêmica, pois sendo a interpretação a razão pela qual o prazer literário se estabelece e a sobrevivência poética vigora, ela torna-se a função primordial do texto: o jogo pelo qual autores e leitores identificam-se, duelam, amam-se e negam-se. A interpretação é o grande motor do texto literário, que a todo o momento realiza e “desrealiza” texto, autoria e leitura.

1.3 O poético

Mikel Dufrenne (1969), ao estudar o poético a partir da fenomenologia, se vale de uma reflexão sobre a dimensão poética da existência: a natureza do poético e do poeta. Sua percepção do poético aproxima a poesia a uma necessidade da própria natureza em harmonizar-se e em realizar-se através do poeta:

“A poesia quer ser poética: ela quer realizar-se. Isto não significa que, ao poeta, seja proposto um certo modelo eterno que ele integralmente tenha que reproduzir. Existe seguramente uma tradição que formou o poeta, e um certo estado presente da poesia que o provoca. Ninguém reinventa *ex nihilo* a poesia, assim como Pascal não reinventou por sua própria conta Euclides. Mas o meio poético, onde o poeta se sente à vontade, o impele a ser ele mesmo.” (DUFRENNE, 1969, pg. 09)

A defesa da autenticidade do poeta poderia remeter à visão sustentada por Bloom de que textos poéticos participam de uma batalha pela sobrevivência literária. Somente pela leitura forte de poetas anteriores seria possível um poeta buscar a sua própria voz. Somente quando buscasse ser ele mesmo é que conseguiria tornar-se um poeta forte, capaz de conquistar sua vitória no campo de batalha da literatura, sua vitória contra o tempo.

No entanto, Dufrenne aponta para uma direção inversa: não propõe a competição como circunstância inerente e necessária para que o poeta se constitua

enquanto tal – pois talvez não faça a distinção entre o que Bloom chama de poetas fortes e poetas fracos –, uma vez que compreende o poeta como sujeito pronto a restabelecer a harmonia na natureza. Mais do que isso, é a sua natural disposição acompanhada pelo meio em que está inserido e que estruturam o poeta levando-o a ser aquilo que é:

“[...] O que o poeta conhece e imita nos outros, é a relação sempre singular à poesia: para cada um, a poesia é uma exigência, mas esta exigência é apelo e não pressão, define uma vocação e não uma opressão; o poeta é estimulado pelos outros – pelos outros, por intermédio dos outros poetas – a produzir, por sua vez, uma obra singular. A ideia da poesia que o inspira não é a ideia coisificada, um produto inerte de uma atividade indefinidamente repetida.”
(DUFRENNE, 1969, pg. 09)

O poeta que sofre a influência de outros poetas e do meio onde vive não procura imitá-los, mas perceber e utilizar-se da relação que cada um deles estabelece com a poesia. O poético, portanto, está na realidade como força pulsante que permeia todos os instantes da realidade antes mesmo das poéticas se colocarem como norte ou paradigma da produção literária: tanto para o poeta artesão – consciente da sua arte e de seu processo criativo –, quanto para o poeta inspirado – mais consciente do seu estado do que de seu ato –, o poético não é uma escolha, mas uma condição da própria poesia ante o poeta. E os meios pelos quais o poeta atinge seus objetivos, sejam intencionais ou inconscientes, só se revestem de substancialidade quando encarnados no poema, ou seja, quando conseguem “*selar a difícil aliança do som e do sentido, da significação e da expressão.*” (pg. 128). E dessa forma chega-se ao poema:

“O poema se nos impõe como um objeto perfeito: acabado, irrefutável, com a mesma evidência com que a tela se impõe ao pintor quando, por fim, esse depõe os pincéis [...] o aspecto do poema não é modelado pela ação contingente de determinismos exteriores; ele manifesta a unidade significativa de um ser finalizado: não enquanto é fabricado, como objeto técnico cuja funcionalidade é aparente mesmo quando não é imediatamente inteligível, mas enquanto traz em si um sentido a que estão submetidos todos os seus aspectos, e que, todavia, parece emanar livremente deles sem premeditação

[...]. O objeto estético é esse objeto fabricado no qual o artifício não imita a natureza, mas produz a natureza” (DUFREENE, 1960, pg. 49)

Dufrenne postula, desta maneira, sua ideia sobre a natureza do poema, colocando-o de forma a transcender não apenas o seu ato de concepção, concebe-o para além de suas possíveis condições de produção, é dizer, antes de sua forma final não existe poema, logo, não podem ser aspectos alheios ao próprio poema que o podem caracterizar, mas exatamente os aspectos que nele mesmo constituem sua natureza. O poema acabado possui, por si, vida própria e carrega em si todos os seus sentidos possíveis: já voltou à nascente da qual fazem parte o poético e a natureza. É interessante notar como Dufrenne valoriza profundamente a relação entre poesia e natureza e o papel que o poeta tem em captar tal relação. O poema, para Dufrenne, não se torna mero artifício imitador da natureza, mas em si, por seu próprio valor estético, produz a natureza através do poético.

O poético assim abordado propõe uma reflexão sobre sua presença permanente na realidade. O poético está a serviço do homem enquanto instância inesgotável, tendência da própria existência; não se esgota, pois é ele próprio uma das características mais naturais da experiência humana. Não se trata tanto de inspiração ou transpiração, muito embora essas sejam inerentes à criação poética, mas trata-se antes de observação e sensibilidade: o perceber essa força em constante desenrolar-se e o sentir a perpétua necessidade de traduzi-la, pois é ela própria “*a idéia de que há algo de belo a ser feito. Dizer que a poesia quer realizar-se é dizer simplesmente que ela quer ser bela.*” (pg. 09). Em resumo: poesia enquanto poema, enquanto estrutura verbal capaz de compreender, condensar, realizar e abarcar o mundo.

2. A poesia lírica e o poema

Segundo João Mendes (1980), no modo de ver tradicional, a poesia lírica “[...] *representa a tendência subjetiva e reflexa na qual o poeta toma seus próprios sentimentos como objeto de arte.*” (pg. 02). O poeta, então, procuraria constituir sua arte a partir de si mesmo. Mais adiante, de maneira axiomática, Mendes define a poesia como “[...] *expressão verbal, musical e imaginosa, que serve de encarnação sensível a*

uma ideia humana fundamentalmente sentida.” (pg.135). Definição objetiva, de denso conteúdo, porém de pouco apelo poético. Parafraseando Mendes, se pode definir poesia como palavras, sons e imagens que se apresentam organizadas em uma estrutura concreta na tentativa de representar uma ideia profundamente compartilhada.

Essa definição, por mais verdadeira que seja, trata a poesia como objeto a ser destrinchado e não vai além da definição científica do objeto. Ela não dá alento ao sujeito (leitor/autor) que busca uma revelação um pouco mais profunda e um pouco menos teórica da poesia; não ilumina – se se pensa enquanto artista – os caminhos para empreender uma busca lírica do lirismo.

Decio Pignatari (2011), ao contrário, define o poema descrevendo-o, utilizando-se de uma linguagem muito mais próxima do poético do que do científico e apresenta o poema como um objeto quase impossível de ser definido:

“O poema é um ser de linguagem. O poeta faz a linguagem, fazendo o poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele, a linguagem é um ser vivo. O poeta é radical: ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos. É por isso que um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade. É por isso que um poema, sendo um ser concreto de linguagem, parece o mais abstrato dos seres. Por isso que um poema é criação pura – por mais impura que seja.” (PIGNATARI, 2011, pg.11)

Pignatari, poeta que é, sabe que a poesia para definir-se sempre precisará de mais poesia. É como o crítico Harold Bloom afirmando que o poema enquanto texto é retórica, e a retórica só pode ser apoiada pela retórica, pois tudo o que pode pretender é mais retórica.

Essa visão da poesia como ser de linguagem tem formidável alcance, uma vez que linguagem só pode gerar mais linguagem, pois o mundo da linguagem – em especial, o mundo da linguagem poética – não é circular, não tem limites e nem horizontes. A linguagem poética cresce, enriquece e varia tanto quanto o número de pessoas dispostas a “entrarem no jogo”. O poema é o pátio e o sótão do poeta, onde

todas as sensações, sentimentos, recordações, medos e esperanças convivem com a possibilidade de tornarem-se linguagem articulada.

O poeta galês Dylan Thomas, por sua vez, define a poesia num tom mais filosófico e teológico:

“Tudo o que interessa à poesia é o encanto que nela existe, por mais trágico que seja. Tudo o que importa é o eterno movimento que há por trás dela, a vasta corrente subterrânea da dor, da loucura, da pretensão, da exaltação ou da ignorância humana, por mais sublime que seja a intenção do poema [...] O prazer e a função da poesia são, e foram, a celebração do homem, que é também a celebração de Deus.” (apud, TREVISAN, 2000, pg.12)

Se verdadeira ou não a definição de Thomas, é uma questão de perspectiva ou convicção, porém ela certamente amplia a noção de poesia. A função da poesia, através do poema, não é existir como mero ser de linguagem: poesia e poema são instrumentos que exaltam a experiência humana, são entes encantatórios que se utilizam da linguagem para a celebração da vida, independentemente de suas circunstâncias alegres ou trágicas. E celebrar a vida é celebrar o homem.

Há no recôndito destas palavras referência a algo que a poesia não revela, pois se revelasse perderia mesmo sua razão de ser. Emil Staiger (1975), a título de exemplo, ao tratar do lírico – principalmente, do lirismo romântico alemão –, afirma que “a poesia lírica carece tão pouco de conexões lógicas, quanto o todo carece de fundamentação” (pg. 46), e em seguida acrescenta que “uma poesia pode – contrariamente a todo uso racional – começar até com ‘e’, ‘pois’, ‘mas’ ou outras conjunções semelhantes” (pg. 47). Isto demonstra que mais do que um ser de linguagem, mais do que um instrumento de celebração, a poesia lírica é um exercício de liberdade: uma forma concreta de exercício da autonomia e inventividade que, muitas vezes, inclusive, flerta com a irracionalidade.

Conquanto, o poema exige que a linguagem, a celebração e a liberdade ganhem vida; que, conjugadas no poema, transmitam sensações que possam transcender sua própria materialidade. E a linguagem carrega consigo duas características muito caras à poesia: a sua natureza sonora e a sua natureza imagética.

Ritmo e imagem são, por assim dizer, a um só tempo, os efeitos e os propósitos da poesia.

2.1 O ritmo

Ao se ocupar do ritmo é preciso ter em mente que é ele o fundamento daquilo que Mendes (1980), em sua definição de poesia, chamou de (*expressão*) *musical*. Trata-se da valorização dos traços sonoros que as palavras carregam consigo, sobretudo quando estão em relação umas com as outras. É uma característica essencial não só da poesia, mas da linguagem em si:

“O ritmo não só é o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja anterior a própria fala. Em certo sentido, pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim, todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa. Como distinguir, então, prosa e poema? Deste modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente.” (PAZ, 1972, pg. 11)

O ritmo, nas palavras de Octavio Paz, é condição primeira da linguagem como um todo, mas é somente a poesia quem lhe empresta plenitude. Sendo assim, o poema só existe enquanto poema se existe enquanto instância rítmica, pois “*sem ritmo, não há poema; só com o mesmo, não há prosa. O ritmo é condição do poema, enquanto que é inessencial para a prosa.*” (pg.11).

Verdade é que, por vezes, confunde-se o ritmo com o metro, com estruturas fixas que de alguma forma procuram domar o natural fluxo rítmico da linguagem poética. Staiger chama a atenção para o conceito de forma, que considera um tanto perigoso quando se trata de poesia lírica, pois a forma:

“[...] pressupõe sempre, de alguma maneira, algo a formar-se e uma força formativa, ou uma espécie de fôrma oca com que se forma algo. Justamente essa oposição entre forma e o que se vai formar inexistente na criação lírica. No estilo épico evidencia-se o fato, toda vez que se derrama dentro de uma mesma ‘forma’, o hexâmetro, inalterável, apesar de todas as mudanças temáticas, os

mais diversos conceitos [...] Na criação lírica, ao contrário, metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali. Parece consequência lógica, que deve haver em criações líricas tantas estruturas métricas quantos possíveis climas.” (STAIGER, 1975, pg. 25)

Mas é ainda com Paz que conseguimos melhor vislumbrar a função do ritmo, em contraste com o metro, visto que, para ele, ritmo e prosa não são a mesma coisa, pois não cumprem a mesma função e tampouco possuem o mesmo status. A existência de uma prosa carregada de poesia, por exemplo, e obras versificadas de absoluto prosaísmo, desmontam a tese de que ritmo e metro possam se confundir, pois o ritmo é inseparável da frase, e a mesma não se resume a mera medida, combinação de acentos e pausas ou determinada quantidade de sílabas:

“Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. O ritmo [...] jamais se apresenta sozinho; não é medida mas conteúdo qualitativo e concreto. Todo ritmo verbal contém já em si mesmo a imagem e constitui, real ou potencialmente, uma frase poética.” (PAZ, 1972, pg.13)

Mais do que sobrepor-se ao metro e do que apresentar-se como conteúdo qualitativo e concreto da frase, o ritmo é capaz ainda de transformar todo o esforço de racionalização empreendido pela inteligência e reordená-lo ao fluxo natural da linguagem, já que “*deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens.*” (pg.12).

2.2 A imagem

Considero a imagem um dos elementos fundamentais da poesia: a “filha” na trindade poética – se analogamente comparar-se os elementos constitutivos da poesia à trindade cristã. Juntamente com o ritmo, o pai, e o sentido, o espírito santo, a imagem é a concretude da intenção poética: a realização da imaginação e do imaginado

transposto à expressão verbal, prenhe de sentido e sonoridade. A imagem, portanto, é a incorporação do verbo carregado de sentido que ritmicamente remete a uma ideia que é busca e transcendência da realidade. Novamente, é Octavio Paz quem auxilia a definir o conceito de imagem:

“Designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõe um poema. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas tem em comum a preservação da pluralidade de significados das palavras sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.” (PAZ, 1972, pg.37)

A imagem pode sugerir um contrassenso, dado que “*aproxima e ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si*” (pg. 38) e se apresenta como um desafio à racionalidade, como um extravasamento da percepção filosófica como ferramenta segura de representação do mundo. A imagem poética encontra na lógica da linguagem o campo onde frutificar, ao passo que está a todo o momento fustigando os limites dessa lógica por se revestir de uma força de significação que a linguagem objetiva e quotidiana não alcança.

A imagem poética enquanto criação desafia o senso comum, a linguagem trivial, a noção imediata da realidade; procura manifestar-se esteticamente no poema como relação capaz de sustentar a si mesma: “*A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer [...] um poema não tem mais sentidos que as suas imagens.*” (pg.47). Para Trevisan (2000), “*a imagem é qualquer combinação verbal que torna sensível e psicologicamente concreto o conceito, o sentimento, ou a emoção do discurso.*” (pg.260). É, pois, através da imagem que se pode comunicar de maneira palpável os conteúdos psíquicos que representam uma verdade experimentada ou aquilo que a razão não consegue exprimir ou explicar, uma vez que a imagem encarna, pela concretude da linguagem, o subjetivo da vida, o abstrato que só é traduzível pela poesia. Paz corrobora: “*o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o*

mundo e sobre nós mesmo e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos.” (pg. 45).

3. Tombos

No ensaio *O artista sério* (1976), Ezra Pound compara médicos e artistas no intuito de sustentar que ambos possuem um compromisso ético com suas respectivas atividades. Aquilo que é reprovável num médico negligente, descompromissado e interessado tão somente em recompensas financeiras, o é também no artista, e ainda declara que “(...) *a arte ruim é imoral. E que a boa arte, por mais imoral que seja, é coisa inteiramente virtuosa*”. (pg. 61).

Longe de considerar os textos cá apresentados como boa arte ou boa poesia, os argumentos de Pound impõem-se como reflexões inevitáveis quanto ao valor ético presente na produção desses textos. Cada ritmo arranjado, cada verso composto, cada vocábulo escrito, por mais falhas que possam ter – e não há dúvida de que hajam falhas – foram escritos, compostos e arranjados sob o signo da autenticidade, isto é, com o compromisso de buscar a voz própria que, em última análise, fundamenta e empresta mínima consistência à obra. E mesmo que esses poemas pareçam feios, imorais ou indecentes, não é razão suficiente para condená-los de antemão, pois como o próprio Pound reconhece, “*o culto da beleza e o delineamento da feiura não se opõem um ao outro.*” (pg. 63).

Logo, o que há nesses poemas, além de esforço e desejo, é o prazer e a busca sempre renovada de comunicar uma impressão do mundo, de colocar em comum os sonhos, as dificuldades, as tristezas e alegrias que se enfrentam durante a vida. Esses poemas, cada um deles, leva consigo parte do que fui e parte do que sou, e olhá-los com carinho é o mínimo que eu poderia fazer, não esquecendo, contudo, o que alerta Pound:

“Não cabe, porém, o artista pedir-lhe que aprenda, ou defender suas próprias obras de arte, ou insistir em que você leia os livros deles. Todo artista que deseje particularmente a sua admiração, leitor, é, por isso mesmo, menos artista.” (POUND, 1976, pg.64)

O artista se traveste, assim, em crítico, e talvez diante disso se faça menos artista. A partir de seu mundo feito de palavras, em um momento posterior ao de processo criativo, o artista precisa observar sua obra à luz da razão. Não deve buscar elogios ou recompensas. Deve, acima de tudo, manter-se fiel às suas convicções e reconhecer que, para o bem ou para o mal, está dado ao mundo.

3.1 As seções

Tombos é um projeto literário que amadureceu no decorrer do tempo. Reúne poemas escritos durante o período de oito anos. Não nasce como projeto conceitual, pois não está realizado como ideia preconcebida do início ao fim, orientada por um único ideal estético ou pelas mesmas condições de produção. Antes, apresenta ao longo de seus poemas uma variedade de temas oriundos das mais variadas influências: de Álvares de Azevedo a Gibran Khalil Gibran; de Castro Alves a Maiakovski; de Ezra Pound a Aparício Silva Rillo.

Tombos é uma compilação de poemas, organizado e dividido em sete seções temáticas e um poema de apresentação, os quais refletem preocupações existenciais e estéticas. Agrupei os textos de tal forma, pois, assim, emprestei a cada uma das seções o mínimo de unidade, um motivo em comum a cada um dos poemas. Embora os textos presentes em cada uma das seções não tenham sido escritos necessariamente na mesma época, eles compartilham de uma mesma inspiração. O título de cada seção está baseado no título de um dos poemas presentes nela. A morte, o mundo, o tempo, o amor, o caminhar estão colocados, trabalhados segundo uma perspectiva autoral, pois, sobretudo, *Tombos* é um projeto de autoria. Certamente, alguns poemas poderiam fazer parte de mais de uma seção, ainda assim, os critérios utilizados – a proximidade de tom, a semelhança de estilo, a abordagem temática – justificam as escolhas realizadas no arranjo de cada uma das seções.

A primeira seção, *Jornada aos confins sem fim*, trata, fundamentalmente, da ânsia de caminhar, da busca pelo sentido da jornada. Os oito poemas que constituem essa seção têm como motes centrais a estrada, a jornada, o caminho, posto que todos

conduzem, de uma maneira ou de outra, a um destino – destino esse que se mostra ambivalente: tanto lugar para onde a caminhada leva, quanto caminhada sem paradeiro definido. Portanto, a caminhada representa a vida enquanto experiência sendo vivida, enquanto vida em construção com todas as suas incertezas, dificuldades, esperanças e rebeldias.

A seção seguinte, *O fundo do rio*, é um retorno às origens, um retorno ao rio Uruguai e a cidade da infância. Nessa seção, o fundo rio – ou, simplesmente, o rio – se presta a uma representação do inconsciente, do não revelado, onde se percebem as lembranças da infância, a saudade de casa e a nostalgia de quem se encontra longe de suas raízes ao mesmo tempo em que percebe o abandono e a estagnação do lugar de onde partiu. Os sete poemas reunidos na referida seção assinalam a relação estabelecida entre origem e identidade. Os elementos regionais nunca chegam a dominar completamente o tom dos poemas, mas estão presentes, revelando um sentimento de pertencimento.

Langores e amores, a terceira seção, aborda fundamentalmente as decepções amorosas, as paixões, os desejos e os sofrimentos do poeta. Essa seção reúne oito poemas que tratam do tema do amor, ora com pessimismo, ora com descontração. O tom dos poemas varia, porque, como bem diz o título da seção, trata-se de amores. Por isso, para cada experiência amorosa, nada mais consoante do que a variação na forma de abordagem.

A quarta seção, talvez, seja a mais dolorosa de todo o livro. Há nela uma visão um tanto negativa e agressiva da vida, baseada numa profunda desesperança, ao lado de um prazer autodestrutivo. Nos sete poemas colocados nessa seção, *A melancolia de viver aos tombos*, o tom pode parecer chocante, as imagens podem parecer preconceituosas e ofensivas, mas é também do negativo, do ofensivo e do pessimismo, que se faz a poesia.

Na quinta seção, *Ab-surdo (pó-moderno)*, pode-se ouvir ecos da seção anterior, uma vez que os poemas não abandonam o pessimismo nem a desesperança. Ocorre que, nessa seção, os oito poemas alcançam um teor mais crítico, é conferido a eles um caráter mais politizado, embora não se façam engajados. O tom de indignação e revolta contra o mundo se manifesta claramente. É nessa seção que a poesia se torna

mais ousada em suas imagens, e a disposição visual dos poemas se distingue do restante do livro.

Uma citação de Ovídio dá título à sexta seção. O tempo é devorador de tudo, *Tempus edax rerum*. Nesta parte do livro, composta de sete poemas, o mote é o tempo enquanto instância inexorável da vida e da própria poesia. O tempo-infinito, o tempo-memória, o tempo-rotina, o tempo-prisão, o tempo-tempo. É uma tomada de consciência sobre a própria finitude da vida, que em alguns momentos se revela como revolta, e em outros, como paz de espírito.

Por fim, a sétima e última seção tem o título de *Banquete*, onde o tema que predomina é a morte, preponderante ao longo de nove poemas. Aqui os textos soam mais sombrios e macabros; um gosto pelo lúgubre se evidencia e a imaginação procura especular não apenas sobre uma realidade além da vida, mas também sobre a possibilidade de sua própria imortalidade. O conflito corpo e alma, vida e morte, céu e inferno, se não estão explicitamente colocados nos poemas, são o substrato que permeia a seção.

Colocadas em perspectiva, cada uma dessas seções representa um estágio diferente da vida. Se o nascimento é o início de toda jornada, a morte é o fim de todo caminho. As origens, os amores, as frustrações, o despertar da consciência, são todas etapas necessárias que se fazem fundamentais para a formação do caráter, do senso estético e do amadurecimento da personalidade.

Esses *Tombos* representam um processo pelo qual todo sujeito, poeta ou não, tem de passar: um processo que se impõe sobre cada um, como uma necessidade inadiável, como um traço característico do próprio viver humano. *Tombos* é, portanto, através das suas estratégias, de suas técnicas e de sua retórica, uma busca de representar a vida.

3.2 Aspectos formais

Antes de analisar os distintos aspectos formais presentes nos poemas, vale lembrar a classificação de Ezra Pound (1976) e sua preocupação com os diferentes usos da linguagem para o alcance dos efeitos pela poesia. Identificando determinados

traços, chegou o teórico à conclusão de que existem três tipos fundamentais que podem conferir ao texto características que carregam a linguagem poética de significação: a **Melopeia**, na qual as palavras estão carregadas para além de seu significado comum de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou a tendência desse significado; a **Fanopeia**, que é uma atribuição de imagens à imaginação visual; a **Logopeia**, que é o emprego das palavras não apenas por seu significado direto, mas levando em conta, de maneira mais particular, os hábitos de uso. Contudo, nenhuma dessas classificações ocorre isoladamente no poema. O que ocorre é a predominância de uma sobre as outras, o que não sugere que o poema não possa contemplar todas essas características. Levantados estes aspectos na classificação de Pound, é possível contemplar alguns dos poemas com base nas três características mencionadas.

A musicalidade (melopeia) se dá de maneira instintiva nesses poemas, pois, como dito anteriormente, são textos que procuram a sua própria música; partem do empírico, da experimentação rítmica oriunda da voz, da declamação, de sons e imagens que se conjugam na busca de uma poética viva, de uma poética própria. Dufrenne, por sua vez, corrobora com o argumento:

“De fato, a poesia autêntica não procede da escrita. No entanto, o poeta pode ser sensível à disposição visual do poema. Mas trata-se exclusivamente da presença material da obra, da beleza própria do papel ou dos caracteres. (...) Restringe-a a esquemas visuais sem renegar seu caráter verbal e sua vocação à oralidade. A disposição tipográfica orienta de uma só vez a dicção e a compreensão da obra; mas a poesia é uma voz.” (DUFRENNE, 1969, pg. 16)

Ao compor um verso, sempre o recitei à maneira de entendê-lo pelo som, pela voz, pelo sentido que trazia mais ou menos latente. A experiência sonora é ferramenta essencial para a produção do sentido poético. Sempre escrevi versos para recitá-los, declamá-los aonde houvesse oportunidade, e por mais que não seguissem as devidas regras e formas que são impostas à poesia, acreditava que pela minha voz aquelas palavras reverberariam musicalidade, ritmo e sentido, e que a existência daqueles poemas cumpriria seu objetivo: comunicar e expressar a minha relação com o mundo, com o outro e comigo mesmo. Exemplo disso é o poema *Clarices*:

São elas quem colorem
 E dizem, e matam, e brincam, e choram
 São elas quem despertam
 E escrevem, e falam, e jogam, e calam
 São elas quem recordam
 E gritam, e pedem, e mudam, e cedem
 São elas quem mergulham
 E fundam, e secam, e engolem, e fazem
 São elas quem alegam
 E perdem, e cantam, e andam, e param
 São elas quem remoem
 E ganham, e dançam, e fluem, e encerram

Nesse poema, homenagem às mulheres que durante algum tempo foram companheiras de escrita, a repetição sistemática dos verbos conjugados na terceira pessoa do plural, do pronome pessoal *elas* e do pronome relativo *quem*, criam a sensação de ritmo fluído e de ações que acontecem constantemente, ao passo que produzem a impressão de que essas ações se realizam concomitantemente. A repetição a serviço do ritmo gera musicalidade e é capaz de expressar aquilo que o poema almeja: retratar mulheres que realizam muitas ações, mulheres que são muitas mulheres a um só tempo.

Mas nem só de musicalidade estão compostos os *Tombos*. A imagem sempre foi meio efetivo de expressar uma ideia (fanopeia), possibilitando ao ouvinte-leitor a visualização de uma figura poética, assim permitindo o sentimento e a razão reproduzirem um reflexo, ainda que absurdo, do que o poema expressa. Neste sentido, considero a imagem o espírito da poesia, sendo sua manifestação transcendente capaz de recriar o mundo aos olhos e ouvidos do leitor-ouvinte, ao que, igualmente, oferece uma projeção e uma realização na imaginação de cada um. A imagem se faz, portanto, ferramenta muito cara à concepção e à fabricação do poema. A partir dela, o sentido ultrapassa o mero sentido concreto das palavras. Exemplo é o poema *Colecionador*:

Não nasci poeta,
 Nasci homem sem futuro...

Lapso incontinente de revolta,
 Monstro com medo do escuro

Não nasci poeta,
 Nasci velho crítico do tempo...
 Imbecil mergulhado em pretensão,
 Colecionador de sofrimento!

Não nasci poeta,
 Nasci vago, puro e pervertido!
 Pobre tecelão de imagens,
 Parto que não foi parido...

Não nasci poeta,
 Nasci átimo de lágrima e ferida;
 Fantasma que perdeu a própria sombra
 Bomba silenciando a vida!

O poema se propõe a fazer uma reflexão sobre a condição do poeta enquanto sujeito em construção. Utiliza-se de imagens que por vezes são contraditórias, buscando acentuar a própria visão negativa que o poeta tem de si. O homem sem futuro, o colecionador de sofrimentos, o pobre tecelão de imagens e o fantasma que perdeu a própria sombra são imagens que procuram dimensionar a postura, a contradição e a angústia do poeta ante a poesia ao não ter nascido poeta. A essa visão pessimista de si mesmo, pode-se ajuntar uma tentativa de frustrar sua própria poesia, desacreditá-la, numa tentativa de justificar seu fracasso enquanto artista.

A logopeia, por sua vez, que se compreende por “*a dança das ideias entre as palavras*” segundo Pignatari (2011), apresenta-se espontaneamente de minha parte, sem buscar impor-se ou fazer-se imprescindível. Não são todos os poemas que a alcançam. Décio Pignatari sustenta que a logopeia “*tende a beirar a prosa. É a similaridade caminhando rumo à contiguidade, o ícone rumo ao símbolo, o analógico rumo ao lógico.*” (pg. 39). Um exemplo de logopeia pode ser verificado no excerto do poema de apresentação do livro, *Para fumar lendo*, em que o poema caminha para uma

descrição que soa como prosa e busca, no jogo de palavras, expressar uma ideia sustentada pela própria linguagem:

Um convite para cortar
a colheita da papoula!
Levo roupa,
pouca roupa,
Pois o calor afegão
É de abnegação

Vou chegar lá
pilchado à moda campeira!
Em alpargatas pampeiras,
a boinita e a castradeira,
com 1kg de bolacha,
fumo de corda e cachaça
que eu sou guasca da fronteira.

Pode-se afirmar, portanto, que *Tombos* tenciona abarcar a poesia em todas as suas variedades e efeitos. Não se restringe a um único tipo de poema, tampouco abre mão de valer-se de todos os recursos disponíveis na tradição poética.

A seguir, o foco será uma análise sobre o verso livre, a anáfora e a aliteração como estratégias presentes e recorrentes na produção destes poemas.

3.2.1 O verso livre

Uma questão importante a ser levada em consideração diz respeito à composição dos versos. Talvez por ser obra da juventude, os poemas não sigam uma forma fixa ou uma métrica regular. Pelo contrário, exatamente por serem frutos do ímpeto juvenil, não tiveram o devido tratamento neste quesito. Fato é que o uso do verso livre é marca inerente dos poemas que compõem a obra. Embora possa ser considerada uma falta grave em relação ao rigor formal, a utilização do verso livre é bem aproveitada juntamente com outras estratégias rítmicas como a aliteração, a anáfora, a rima interna etc.

Segundo T.S Eliot, “*Nenhum verso é livre para quem queira fazer um bom trabalho.*” (apud, TREVISAN, 2000). Essa afirmação pode revelar à ideia mesma de que o uso do verso livre não signifique de fato uma falta de rigor, mas ao contrário, um rigor que se constitui na concepção e produção do poema, uma vez que a construção poética dos textos em questão se dá intimamente ao ato de pronunciá-los, pois em sua gênese tais poemas foram idealizados na voz e pela voz de quem os escreveu. Assim, o verso livre torna-se um veículo não só de amplitude criativa, mas uma marca que sustenta e empresta distinção à voz que busca exprimir. Mas a crítica não parece estar unanimemente de acordo com essa concepção do verso livre. O próprio Eliot, depois de sustentar a falta inerente de liberdade ao verso, conclui de maneira nada amigável sua pretensa libertação, dado que “*apenas um mau poeta poderia considerar o verso livre como uma libertação da forma.*” (pg. 204).

Goldstein, por sua vez, define o verso livre de maneira muito diversa, buscando contextualizá-lo em determinado momento histórico, objetivando traçar suas características:

“Os versos livres não obedecem a nenhuma regra preestabelecida quanto ao metro, a posição das sílabas fortes, nem a presença ou regularidade de rimas. Esse tipo de verso, típico do Modernismo, vem sendo muito usado a partir da segunda década do nosso século (XX). Num poema de versos livres, cada verso pode ter tamanho diferente, a sílaba acentuada não é fixa, variando conforme a leitura que se fizer.” (GOLDSTEIN, 1998, pg. 36)

Certamente, essa definição muito corroboraria com os versos de *Tombos*, pois a diferença entre uma métrica regular e uma métrica livre ocorre no nível da estrutura e não no nível da qualidade. “*Há belos poemas em versos regulares e belos poemas em versos livres [...] Cada poeta escolhe o ritmo que julgar adequado ao tema que vai tratar.*” (p.38).

De todo modo, é oportuno perceber que a preferência pelo verso livre está muito mais relacionada com a busca de uma voz autêntica do que com uma escolha racional, pensada e determinada por vontade estética. A própria voz que permeia e orienta a concepção dos poemas, guiada pelo seu ritmo natural, impõe-se como

fundamento estético. Alguns poemas podem elucidar como o verso livre se apresenta na obra. Para tal, prestam-se as três primeiras estrofes do poema *Sorte*:

Uma prisão!
Um sopro de vento vem,
nas gordas asas de corvos nervosos
que revoam escuras ruínas...

Uma trança de fatos foi;
e do tempo restou o abraço dos anos
que rondam famintos o fim.
Uma visão!

Pela verdade ou pela mentira
não importa: o sangue correu.
As flores murcharam,
as nuvens caíram,
o sol se escondeu...

Visualmente já se constata que os versos não são regulares; se percebe pelo olhar que possuem diferentes tamanhos. Mais de perto, no entanto, eles possuem uma relação que se estabeleceu espontaneamente na própria feitura do poema. Assim, na primeira estrofe, o primeiro verso possui quatro (4) sílabas poéticas, o segundo possui sete (7), o terceiro possui dez (10) e o último verso da estrofe possui nove (9). Temos um aumento de três sílabas do primeiro para o segundo verso, outro aumento de três sílabas do segundo para o terceiro e uma redução de uma sílaba para o quarto.

Na segunda estrofe, os dois primeiros versos ganham uma sílaba – o primeiro verso tem oito (8) sílabas e o segundo possui onze sílabas (11). O terceiro verso apresenta oito (8) sílabas novamente, para ao fim da estrofe voltar a quatro (4) sílabas e encerrá-la num paralelismo com o primeiro verso da primeira estrofe, quebrando a expectativa rítmica de maneira abrupta e estabelecendo uma relação de sentido com a estrofe anterior. Esses versos irregulares procuram, ainda que precariamente, uma regularidade rítmica que tem sua origem na linguagem falada. Com alguma variação, o

poema vai se construindo com versos que se relacionam de maneira mais ou menos harmônica, projetando-se na forma em que seriam declamados.

A terceira estrofe possui versos irregulares nas duas primeiras estrofes: o primeiro verso de nove (9) sílabas e o segundo de oito (8). Já os três versos finais dessa estrofe são todos de cinco (5) sílabas, o que empresta uma cadência muito nítida e equilibrada ao conjunto de orações que compõem os últimos três versos. Talvez não se possa considerar os versos acima como típicos versos livres, pois mesmo apresentando irregularidades, eles revelam um elemento organizador, um traço de regularidade perceptível, tanto na disposição das estrofes, quanto no esquema alternado de metros.

Outro poema pode representar de maneira mais radical a concepção e o uso do verso livre, pois se baseia na utilização completamente indiscriminada do metro e do ritmo. No trecho do poema *Mal em ser*, a seguir, pode-se constatar esse uso indiscriminado, uma vez que sua tendência é extrapolar os limites do verso (da linha), bem como exacerbar sua postura com relação à realidade:

Quero assassinar os pobres e os ricos, sem distinção
 Ao preferir a vergonha, a triste passividade das gerações...
 Quero sapatear sobre a argumentação pueril dos liberais,
 Sobrevivendo sobre um cotidiano mais e mais e mais e mais
 Quero vazar o lindoverde dos olhos do outro no espelho
 E deleitar-me com o som vazio das trombetas mudas do sol
 Quero tropeçar na luz e explodir a revolta do silêncio;

São versos de longa extensão onde o metro varia de maneira desordenada, pois cada verso busca comunicar uma ideia própria, busca tornar-se independente do verso anterior e se possível do próprio poema. O verso livre encontra aqui uma forma de manifestar-se enquanto revolta – revolta que é a razão mesma do poema em questão – pois, sobretudo, deseja comunicar sem restrições formais, seja de acentos ou de ritmos específicos. Há nesses versos, no entanto, um elemento que cumpre dar ao poema uma coesão, uma vontade que se impõe a todos eles: o verbo *querer* conjugado na primeira pessoa do singular é o elemento que sustenta a tensão do poema. É por

meio da anáfora que o poema se estrutura, recurso que não permite que ele entre em colapso.

3.2.2 A anáfora

Armando Trevisan (2000) em seu estudo sobre a poesia define anáfora como a “a repetição de uma palavra (ou conjunto de palavras) na mesma posição, em versos, diferentes, em geral no início de uma estrofe [...] a função da anáfora é realçar o jogo rítmico, dando-lhe uma linha sequencial.” (pg. 141). Goldstein (1998) a define como o “nome da figura que consiste na repetição da mesma palavra, na mesma posição, em vários versos (sempre no começo, sempre no meio ou sempre no final do verso).” (pg. 76).

No universo desses poemas, a anáfora, mais do que apoio para o jogo rítmico, exerce uma função elementar na concepção e no desenvolvimento do poema. Antes de configurar-se como estratégia rítmica, a anáfora é uma estratégia retórica: é uma palavra ou um conjunto de palavras que permite dar um alicerce sólido ao poema, onde ritmo, imagem e sentido entram em harmonia. A anáfora, muitas vezes, funciona como uma escora, uma bengala para que o poema mantenha-se coeso, mantenha-se estável, mantenha-se apreensível. Cabe à anáfora, por vezes, delimitar, ditar e determinar o funcionamento do poema. Ilustrativo disso é o poema *Tempus edax rerum*:

Sou filho da pampa,
Da terra desértica e plana!
Sou a anomalia do verso,
Do gene mudo e perverso
Sou verde, sou mar e sou luz!

Sou filho do ácido,
Do nexo escasso e do alcóol!
Sou pó e carbono,
Dono do próprio destino
Sou bruto, sou fino e sou flor!

Sou filho dos tempos,
 Dos tempos passado e futuro!
 Sou o produto monstruoso
 De um sonho cruel e nodoso,
 Sou verme, sou sangue e sou fé...

E eis que agora, não tenho memória!

O poema se desenvolve numa perspectiva identitária, pois explora o verbo *ser* conjugado na minha primeira pessoa do singular ao longo de todo o poema. A anáfora, como elemento de repetição, funciona como uma marca retórica, como um elemento de fixação de uma ideia. O *sou filho* revela uma obsessão com a noção de origem – filho da paisagem, filho da matéria, filho do tempo e de como, ao variarem essas origens, variam também suas consequências: as diferentes origens levam a diferentes existências. A anáfora funciona aqui com estratégia argumentativa. No último verso, a quebra da construção anafórica, que era o que sustentava a ideia do poema, se dissipa, o verbo *ser* dá lugar ao verbo *ter* – ou não ter – e já não há memória, o que rompe, por sua vez, com a própria ideia de identidade. Esse exemplo elucida muito bem como a anáfora não tem apenas o papel de proporcionar ritmo, pois sua função está imbricada ao sentido do poema.

Outro exemplo do uso da anáfora se encontra no poema *Comum*, onde o uso repetitivo de contrações entre a preposição *a* e os artigos definidos no singular *o* e *a*, além da função rítmica, cumprem o papel de proporcionar sentido ao poema. O trecho abaixo ajuda a entender melhor a função da anáfora:

À vilania do bom e do comum;
 À tirania vil do hemisfério sul!
 Ao homem, contemporâneo e morto,
 O satírico ruído do arrote!

À amálgama de damas iletradas;
 À verve do vício do fígado do alcoólatra!
 Aos cofres públicos perdulários,
 A insignificância mínima do salário!

Este excerto se desenvolve a partir de uma postura crítica a comportamentos e situações um tanto banalizadas pelas impressões cotidianas. O sarcasmo e a acidez permeiam os versos do poema, proporcionando uma reflexão incomum sobre questões que parecem de menor importância. Mas a concepção do uso na anáfora não difere muito, neste caso, da noção presente no poema previamente analisado. A contração entre preposição e artigo sugere a ideia de uma dedicatória, de um oferecimento que sempre ocorre no quarto verso de cada estrofe. Assim, todos os versos finais de cada estrofe se apresentam introduzidos por um artigo definido, pois são destinados a completar o sentido da estrofe. A anáfora funciona aqui, outra vez, não só como estratégia rítmica, mas como sustentação argumentativa. À vista disso, percebe-se a importância dessa estrutura na construção dos poemas.

3.2.3 A aliteração

A aliteração é um recurso rítmico muito explorado na poesia de todos os tempos. Esse recurso consiste na repetição de sons. Armindo Trevisan (2000) define a aliteração como “*a repetição de uma mesma letra (vogal ou consoante), ou de uma mesma sílaba (ou som), no início, no meio, ou no fim de vocábulos, frases ou versos seguidos.*” (pg. 96). A função da aliteração é enfatizar nas palavras os sons que carregam e ampliar o seu sentido para além de seu sentido meramente literal, permitindo que elas estabeleçam associações de ideias dentro do poema.

Para os poemas aqui apresentados, a aliteração é um princípio norteador. Mais importante que o metro, é recurso frequente em quase todos eles. Um bom exemplo de aliteração pode ser encontrado nas estrofes iniciais do poema *Catedrais*:

Sempre existirão dentro de mim
 Imaculadas catedrais!
 Demônios, fantasmas nos umbrais...

Dobram os sinos,
 Retumbam as galerias
 E um clangor solene, obsceno geme

São várias as aliterações presentes neste trecho. A repetição continuada do som de *r* nas palavras *sempRe*, *existiRão*, *dentRo*, *catedRais*, *umbRais*, *dobRam*, *galeRias* e *clangoR* demonstram como a aliteração é estrutura essencial na produção do ritmo. O que se nota, entretanto, é que por vezes o *r* ocupa posição na sílaba tônica, tornando-o mais forte e mais presente; outras vezes, se enfraquece na sílaba átona, ainda que não deixe de ser percebido.

A repetição das nasais *m* e *n* é outro exemplo de aliteração, seja no início da sílaba, seja no fim, observada nas palavras *seMpre*, *deNtro*, *Mim*, *iMaculada*, *deMôNios*, *faNtasMas*, *uMbrais*, *retuMbam*, *soleNe*, *obsceNo* e *geMe*. Novamente há uma distinção entre sílabas tônicas e sílabas átonas, dando maior ou menor ênfase ao som.

Outra aliteração consonantal ocorre nesse trecho em consequência do uso dos plurais. O som de *s* tem, ainda, sua repetição valorizada por outras palavras, tais como *Sempre*, *eXistirão*, *fantaSmas*, *Sinos*, *Solene*, *obSCeno*.

Quaisquer sejam os resultados desta amálgama de sons, a preocupação com a aliteração torna o poema melhor ambientado. Pensando figurativamente nas intenções sonoras do poema, isto é, naquilo que procura transmitir para além das imagens, arriscaria uma breve interpretação sobre o sentido e a função de cada aliteração contida no trecho: o *r* soaria como um sinal de permanência, de materialidade; o *m* e o *n*, ao contrário, dariam o tom sobre aquilo que é imaterial, que paira sobre o poema como um espectro; já o *s* teria o papel sonoro do conflito, da sonoridade contida na relação entre o bem e o mal. Desta forma, as palavras procuram compor através de seus sons uma fusão entre ritmo, imagem e sentido. Para tais realizações, portanto, a aliteração é uma estrutura essencial.

3.3 Quatro poemas

Como visto anteriormente, *Tombos* está dividido em sete seções, cada qual vinculada a diferentes temas. Logo, se faz necessária uma análise dos textos em si, isto é, para além de seus aspectos formais. Faço-o através da interpretação de quatro poemas, incluindo o poema de apresentação. O critério utilizado na escolha dos

poemas é subjetivo: considero o primeiro representativo da obra como um todo e os subsequentes de suas respectivas seções. Não parece que tal critério possa atrapalhar o resultado das análises, pois de forma nenhuma a interpretação desses poemas busca esgotá-los em seus possíveis significados, tampouco se fazer interpretação única e indiscutível, por mais que partam de seu autor. A interpretação aqui é simples exercício de imaginação, pois está baseada em impressões que não procuram desvendar uma verdade absoluta sobre o poema, visto que um poema pode ter infinitas interpretações se pode ser infinito o seu número de leitores.

3.3.1 Para fumar lendo

O poema de apresentação chama-se *Para fumar lendo* e traz consigo, de certa forma, características representativas de todos os poemas presentes na obra. E procura fazê-lo de maneira bem humorada. O título já brinca com os verbos fumar e ler, pois o poema não é para ser lido, mas ao contrário, quer ser fumado. É dizer, o poema antes de se prestar à leitura, presta-se ao fumar. A ideia de que ler e fumar possam se equivaler enquanto ação humana pode parecer estúpida, mas como todo cigarro, o poema também acaba, tem um fim, encarnando de alguma maneira a própria finitude da vida.

Pode-se entendê-lo, ainda, como um poema-piada, já que o sarcasmo e a ironia estão presentes nitidamente. No entanto, o poema ocupa-se em descrever uma concepção poética. Sua preocupação é a própria poesia, é o fazer poético que procura livrar-se de amarras e tornar-se capaz de ridicularizar a si mesmo. Eis as primeiras estrofes:

Iniciar um poema
num escarro
de enfisema...

Lindo! Lindo!

Só falta o “a” para o mar amar!

Iniciar um poema com secreções pulmonares, dar início ao poema a partir de uma imagem grotesca, com aquilo que é íntimo e detestável em nosso próprio corpo, mas que, todavia, é capaz de representar o lugar de origem da poesia. O poema quer principiar com a vida que lhe tem ou que lhe resta, com o sofrimento que lhe é peculiar e, assim, poder rir de sua própria desgraça. O poema quer vir ao mundo do fundo de um pulmão doente, como um escarro ou um suspiro, porque a poesia quer viver seja como for. E garantir-lhe uma origem orgânica é fazê-lo participar da vida.

Depois da estrofe inicial, a ironia. Como pode ser lindo, como pode ser duas vezes lindo, se trata de algo repulsivo? Não pode ser lindo, mas o poema conhece sua origem, o poema tem uma identidade, o poema é uma instância existencial: é lindo, pois nasce mesmo dos estertores de um pulmão. Nasce porque o poema precisa vir ao mundo, porque precisa estar presente mesmo onde ninguém quer estar e isso lhe confere beleza.

E o mar, o que tem a ver com isso? O mar representa, sobretudo, a incompletude, a falta de algo essencial para se existir. Aqui é a letra *a*. A falta da letra *a* faz do mar incompleto, faz do mar algo que quase é, mas não é. O mar amar. O mar não pode amar se lhe falta algo para tal, além do que a incompletude tem origem na incapacidade de amar. É um jogo de palavras – que parece bobo e pode ser que seja – que procura chamar a atenção para a condição incompleta de tudo, seja do mar, seja da vida, seja do poema.

A estrofe seguinte é a justificativa de sua inspiração: a condição finita do poema e da vida. E como necessariamente não se pode determinar no mundo o fim daquilo que se busca comunicar, ter a vida e a poesia como origem – sabida – e destino – desconhecido – possibilita ao poeta a transgressão de sua própria vontade. Dentro dessas duas perspectivas é que a poema se desenrola:

Nunca quis ser escatológico,
 Nunca quis ser escarrológico!
 Cato o lógico no escarro,
 Escarro o lógico!

A matéria prima do poema participa do corpo e da deterioração do mesmo. A organização do poema, a lógica em que se estrutura, tem também sua origem nas entranhas do organismo, numa respiração que se materializa. É escatológico porque está preocupado com o seu fim material, com o seu próprio destino final e só consegue representar essa preocupação porque tem consciência de sua finitude. É pelo lógico transformado em escarro que o poema vem à vida. O ato de escarrar o lógico, porém, pode ser interpretado como a negação do lógico, como processo de naturalizá-lo, de banalizá-lo, de transportá-lo do campo da abstração para a realidade concreta – como quiçá se pode fazer com a linguagem – ou, ainda, evidentemente, como melhor convir ao leitor.

Na sequência, têm-se estes dois trechos:

Só o sal salva o solo
 Todo tolo atola o talo
 até lá!

Um poema alveolar
 Com gosto de nicotina
 Um poema nebulizado,
 Anasalado (anal(s)alado)
 um cu com asas...

De maneira irônica, o primeiro busca salientar a relação entre a fertilidade e a concepção. A fertilidade do solo e a fecundação da vida são exigências da existência, mas o poema não o faz crer, pois julga tolice a ideia mesma da fecundação. A vida que se deteriora não quer ver mais vida a se deteriorar. Tolo, portanto, aquele que procurar trazer ao mundo mais vida, o que é na verdade um posicionamento um tanto pessimista. O que vale é o poema, o poema que alveolar e nebulizado nasce fanho, nasalado (anasalado) e ganha asas. O poema não consegue fugir de sua condição escatológica ou de sua origem orgânica. O poema é secreção. O poema é excreção de vida.

Depois que o poema se transforma em ser alado só importa aonde vai, caminho que trilha, o destino que lhe espera. A jornada, posto que a poesia está onde o corpo está, se faz fundamental:

Um convite para cortar
a colheita da papoula!
Levo roupa,
pouca roupa
Pois o calor afegão
É de abnegação

Vou chegar lá
pilchado à moda campeira!
Em alpargatas pampeiras,
a boineta e a castradeira,
com 1 kg de bolacha,
fumo de corda e cachaça
que eu sou guasca da fronteira

Tudo, tudo,
num contratempo medonho!

A longa jornada é a poesia buscando seu próprio sentido no mundo. Ir para longe é sinal de que há a necessidade de andar; o trabalho, de que há necessidade de existir. A origem é marca de identidade, é sentimento de pertencimento, embora sempre esteja de partida. O poema procura plasmar-se neste contratempo que não dá outra chance à vida. E nem à poesia.

3.3.2 Caminho

A primeira seção apresenta poemas que tomam jornada e destino como temas centrais. A estrada, o caminho e o caminhar estão lá presentes como motivos elementares do próprio fazer poético. O poema ora interpretado trata, *Caminho* e destino como circunstâncias inerentes à existência, de um sujeito lírico que se coloca

na situação de quem precisa chegar à estrada, como se a estrada fosse o destino mesmo da vida ou simplesmente o caminho que algum sentido empresta à vida:

Como custei chegar à estrada!
 A caminhada remoçava sal e vento
 nos meu olhos...
 Quiçá, o meu chapéu não discutisse sonhos
 Com os puídos pulsos do meu paletó marinho...
 Mas eu ouvia!

A caminhada se apresenta como um sopro de esperança, pois é nela que se pode remoçar. O vento nos olhos é um pedaço de liberdade que vai sendo gozado durante a caminhada, momento em que se pode respirar fundo e alhear-se por um instante do mundo. No entanto, há alguma coisa que não para, algo que não descansa dentro do sujeito que vem trilhando a estrada. Ele ouve a discussão entre o chapéu e os pulsos do paletó. Talvez, cabeça e mãos não se digladiassem, mas para ele a discussão existia. Assim, o chapéu faz referência aos pensamentos, aos planos, aos sonhos contidos no sujeito que atravessa a estrada; já os pulsos puídos fazem referência ao trabalho manual, ao esforço realizado cotidianamente, à dura realidade que se impõe ante o trabalhador. Sonho *versus* realidade. Inteligência *versus* força bruta. Caminho *versus* destino.

Ah, que na pobreza do caminho
 É só o destino quem dá paz
 Quando senhor dos dons se faz
 Indiscutível, o vinho...

O sujeito lírico conhece seu destino, pois o que procura de fato é a embriaguez, o divertimento, o alívio e a fuga. O sujeito tem na estrada o caminho para o seu destino e sabe o quanto é duro poder chegar à estrada, o quão difícil é desfrutar de alegrias pelo caminho. O vinho é o destino, o despojamento das obrigações cotidianas, a fuga da realidade que os puídos pulsos do paletó denunciam. E só assim o sujeito encontra paz, só assim consegue perceber sua condição.

Bebei! Bebei, irmãos, bebei à existência,
O sumo doce que nos corrói com persistência!

Bebei! Bebei, irmãos, bebei à morte,
O ébrio rubro rio que corre firme e forte...

O vinho torna o homem eloquente. O destino encontrado no vinho, portanto, é a libertação de algo dentro do sujeito aprisionado pela rotina e sufocado pelo mundo, a qual ressurgue num brinde junto à compreensão das únicas verdades possíveis: a vida e a morte. Essa compreensão emociona o sujeito que apela aos seus irmãos que olhem como vida e morte são circunstâncias complementares, que andam juntas e correm e corroem a todos constantemente.

Que ilusão me envolve, quando no gole vasto
Meu coração bate mais alto que o badalo de um sino?

Que vastidão de horas me enamoram casto,
Tal qual meu sangue fosse o sangue de um menino?

O sujeito lírico reconhece o quanto é fugaz a circunstância em que se encontra, reconhece a ilusão que o vinho proporciona e, ainda, consegue sentir por um momento o coração latejar, consegue sentir-se jovem outra vez. Reconhece a ilusão, embora, nem por isso, simplesmente a despreze. Este é o destino que a estrada lhe reserva. É pela embriaguez que pode sentir a alegria, que pode reafirmar sua identidade. O álcool não é de forma alguma a solução para os problemas, mas por um instante a substância é capaz de devolver ao referido sujeito lírico um motivo para comemorar.

Maravilha,
Beber aos sonhos numa taça que rebrilha!
Louvada seja,
A etílica bebida que feliz a minha boca beija!

E como, como custei voltar à estrada...

A satisfação que o sujeito lírico sente ao beber o vinho que lhe beija a boca é comparável ao beijo de quem o ama. Louvar a bebida e beber aos sonhos são atitudes que revelam a importância que pode ter esse momento. Uma alegria incontida que manifesta na devoção que o sujeito declara à bebida, por isso não existe nenhum traço autodestrutivo que se lhe possa imputar. Porventura o retornar à estrada seja de fato o problema maior, uma vez que a embriaguez entorpece os sentidos e a dificulta a locomoção. Voltar à estrada, no entanto, é aceitar que a vida prossegue, que as obrigações continuam existindo, que a felicidade que o vinho proporciona, ainda que extasiante, será sempre fugaz.

3.3.3 Calmaria

Este poema se encontra na terceira seção, *Calmaria*, e procura refletir sobre questões existenciais onde o rio e o sujeito lírico se fundem – ou confundem. A imagem do rio enquanto representação do próprio sujeito lírico permite que se faça uma série de indagações sobre o que se esconde, afinal, sob a superfície do rio:

Ancoradouro, me viu pesada alma lançada ao leito?
Jaz na superfície deste rio a imagem tranquila do céu.

Por que não roubam os ventos
a transitoriedade serena das águas?

O poema se desencadeia a partir de uma pergunta ao ancoradouro: *me viu pesada alma lançada ao leito?* O que pode dizer o ancoradouro sobre essa alma que se lança ao rio? Por que ao ancoradouro é dirigida a indagação? Certamente, porque é ele quem vê o rio, é ele quem está de prontidão sempre às margens do rio à espera de tudo o que pelo rio navega. O ancoradouro é lugar onde o rio para, descansa e estanca seu fluxo incessante. E o sujeito lírico se lança a leito por que razão? O sujeito lírico quer fundir-se ao rio, pois assim como o rio corre sem parar, corre sem parar também a vida. Fluxo constante, rio e vida se assemelham, pois ambos possuem formas não evidentes de manifestarem suas existências. A imagem tranquila do céu sobre a

superfície das águas pouco ou nada diz sobre a natureza do rio, tal como acontece com a vida, pois existem muitas outras realidades ocultas por trás da mera exterioridade. Sobre a superfície, as águas parecem calmas, serenas, transitórias, não dando acesso ao que acontece nas profundezas do rio, tal como a consciência em sua relação com o inconsciente. Por isso o sujeito lírico quer fundir-se ao rio, pois assim é capaz de incorporar-se à constante corrente das águas e da vida.

Quero zarpar pesado para naufrágio em rio sem volta
 Quero um sonho de astro brilhando no verde do espaço...
 Embaixo de mim, meu rosto! Cegueira de rio sem fundo.

Naufrágio em rio sem volta, sem possibilidade de retorno, sem possibilidade de arrependimento, uma vez que o fundir-se ao rio é o encontrar-se a si mesmo, é o olhar-se no espelho, que é o mesmo que olhar para o fundo do rio. Um sonho no infinito, brilhando como um antípoda, como ideia oposta à realidade do mundo. Mas o rio não tem as respostas, porque como o fluxo vital é incontrolável também, é um fluxo cego, sem fundo, sem calma, um mergulho no escuro, um perder-se completamente no torvelinho da vida. Daí a sucessão de perguntas que encaminham o final do poema:

Quem não vê? Calmaria? Calmação?

O rastro dos barcos são esguias sereias esquecidas
 nas espumas do caminho...

Não há calma, não há “calmação”, o que há nas profundezas do rio é pura agitação, pura possibilidade, onde nada é o que parece ser, fluxo poderoso e inapreensível. O que resta, tão só, é outra vez a superfície do rio, a superfície da vida, o rastro dos barcos que deslizam pela águas deixando pelo caminho sereias de espumas, seres esses capazes de pertencerem a essa dupla realidade do rio – superfície e profundidade.

3.3.4 Tudo

O poema abaixo está situado na sexta seção designada *Tempus edax rerum*, a qual diz respeito fundamentalmente ao tempo em suas mais distintas concepções. No caso de *Tudo*, sendo esse o poema de encerramento da seção, nada mais pertinente que seu conteúdo busque a generalidade do tempo, abordando seu próprio desenrolar enquanto instância referente a nada menos que tudo:

Tudo nasce! Tudo cresce,
 Se reproduz e morre!
 Tudo corre na direção do infinito...
 Tudo é mito! Tudo é tão pouco!

O próprio desenvolvimento da vida é parte integrante da percepção do tempo. Através de seus estágios se consegue distinguir o poder criador e devastador do tempo. Mas não é só a vida que sofre dessa ação. O mundo inorgânico também padece da ação ao tempo e tudo o que está tende a cessar de perdurar. Ao humano, a consciência da morte não é necessariamente o fim, mas um consolo que se faz objetivo. Há quem creia na vida após a morte, há os que acreditam na reencarnação, e há os poetas e artistas que procuram a imortalidade em suas obras. Todos querem de alguma maneira participar do infinito, todos querem a imortalidade, contudo, contra o tempo isso é pouco, muito pouco.

É graças ao tempo que a realidade se encontra em movimento, girando e produzindo sentido:

Tudo em torno gira... Tudo orbital!
 Tudo habita a mesma sentença...
 Tudo é ciência! Tudo é essência!
 E nada se resume a uma palavra...

Tudo é linguagem, tudo é saber e todo saber é fundamental: tudo existe enquanto tempo, pois só o tempo significa. O habitar a mesma sentença refere-se ao fato de que tudo é a mesma ação de agir no tempo, em favor do tempo. Contra o tempo

nada é possível, mesmo o nada, que nada pode contra o tempo, pois feito palavra já é parte do tempo. Assim, tudo conspira para que o tempo se mantenha impassível em potência.

Deste modo, o tempo é razão e razão de tudo. Só se existe pelo tempo e pelo tempo tudo se extingue. Mas o tempo enquanto vida é capaz também de produzir o belo, o feio, a ideia e o mundo:

Tudo é tempo! Tudo é mundo!
Tudo no fundo não passa de ideia!
Tudo é avulso! Tudo é impulso!
Frenético, estético, convulso!

Tudo é o tempo todo tudo...

Tudo é tempo e só o tempo torna possível que se possa chegar à própria ideia de tempo. É no turbilhão de fatos ocorridos no tempo que se pode vislumbrar a realidade. E essa, tal qual o tempo, não se detém. É nestes termos que o poema se encerra, fazendo notar que o tempo enquanto realidade é a própria realidade e dela, só dela, é que a poesia é capaz de brotar.

4. Conclusão

A partir das noções teóricas discutidas, o presente trabalho objetivou examinar poemas que compõem a obra denominada *Tombos*. Visando identificar como o poético nela se realiza, procurou estabelecer parâmetros indispensáveis no que tange às características da obra poética, mais especificamente a poesia lírica, interpretando, ainda que de maneira flexível, alguns de seus possíveis significados.

As considerações dos teóricos nas quais este Trabalho de Conclusão de Curso é alicerçado ensejaram uma concepção de poética que valoriza, sobretudo, a dialética entre autoria e leitura. A relação entre leitor-autor, portanto, se fez fundamental para a compreensão da autoria. Dentro de tal perspectiva, foi imprescindível levar em consideração questões que participassem de uma noção ampla e transcendente de poesia – a realidade como a instância poética –, bem como de noções particulares do fazer poético, tais como as estruturas elementares do poema (o ritmo, a imagem etc.).

Analisados os quatro poemas propostos, pode-se vislumbrar que os mesmos prestam referência a diferentes temas e estabelecem suas relações valendo-se de variados recursos, dispondo de pouca ou nenhuma relação entre si. Entretanto, a preocupação com a existência, a busca de uma identidade e a percepção do ser como elemento intrínseco à realidade são traços comuns entre os supracitados poemas constituintes de *Tombos*. E embora sendo uma pequena amostra do que o livro apresenta como obra literária, revelam algumas de suas características mais marcantes.

A empreitada chega ao fim. Das questões que me ocorreram de início, ao cogitar conceber um trabalho que versasse acerca de produções poéticas de minha autoria, talvez, nenhuma tenha sido respondida por completo, pois seguem sendo indagações insolúveis, visto que não se pode determinar rigidamente nem os limites da arte, nem os limites da crítica – principalmente, no tocante ao texto literário. Ao reler estes poemas, portanto, a impressão que em mim se avoluma é a clara e necessária importância da poesia, ainda que, atualmente, o lirismo tenha perdido um tanto de seu fôlego. Para além da dicotomia arte-academia, faz-se crucial perceber o poético como instância constituinte da própria experiência, seja na leitura (de mundo), seja na autoria

(da vida), pois se o poeta é tal qual o torcedor, esse que crê sem razão, escutá-lo, ainda que por um mísero instante, há de fazer a existência mais valiosa.

5. Referências

- BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. ILED. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLOOM, Harold. **Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens**. Tradução de Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 10 ed. São Paulo: Editora ática, 1998.
- MENDES, João. **Teoria Literária**. Lisboa: Editorial verbo, 1980.
- PAZ, Octávio. **Signos em Rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. 319 p.
- PIGNATARI, Décio. **O que é a comunicação poética**. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.
- POUND, Ezra. "O artista sério". In: **A arte da poesia: ensaios escolhidos**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TREVISAN, Armindo. **A poesia: uma iniciação à leitura poética**. Porto Alegre: Uniprom, 2000.