



DUAS EXECUÇÕES MUSICAIS *TWO MUSICAL EXECUTIONS*

Francine Fernandes Weiss Ricieri¹

Resumo

Dois poemas longos (que têm em comum a encenação de duas execuções musicais) colocam em discussão aspectos teóricos da constituição da categoria “sujeito lírico” em sua relação com o conceito de “endereçamento”. A consideração da experiência poética como resistente à *representação* e voltada para o que Rancière pensou como “partilha do sensível”, leva, também à exploração das formas de estabelecimento de um *ritmo* por meio do qual cada um dos poemas presentifica as execuções referidas. Reportando-se a reflexões de Rogério Chociay sobre a complexidade dos suportes rítmicos em poesia, de Mary Ann Caws e Octavio Paz sobre poema longo e, finalmente, de Joëlle de Sermet (que recupera, por sua vez, Benveniste) a propósito daquelas duas categorias (sujeito lírico e endereçamento), o ensaio se volta, ainda, para o estabelecimento de uma subjetividade que se constitui pelo embate ou diálogo com alteridade(s), em eventuais projetos de constituição de comunidade(s), em uma posição *política*, ou de que derivam *Políticas da escrita*, nos termos propostos por Rancière, no livro com esse título. “Violões que choram...”, de Cruz e Sousa, organiza-se a partir de um jogo de ocultação/apresentação de uma voz. Centrando-se na exploração da construção do ritmo, sobretudo no âmbito macroestrutural da estrofação do poema e no modo como ela organiza pausas, suspensões ou fluxos, a análise abordou aspectos da complexidade da subjetividade constituível em poesia, na modernidade. Exploraram-se, ainda, reflexões de Caws a propósito de como um poema organiza *ritmicamente* a experiência da leitura. “Harpa esquisita”, de Pedro Kilkerry, é pensado a partir do mesmo aporte teórico, em abordagem convergente. Entende-se que a comparação tenha contribuído para evidenciar aspectos específicos de cada uma das composições, adensando a problematização das categorias teóricas em discussão. Uma decorrência indireta seria a contribuição para um redimensionamento histórico das poéticas usualmente referidas pelo recurso à categoria historiográfica “simbolismo”.

Palavras-chave: sujeito poético, endereçamento, comunidade, ritmo, poema longo.

Abstract

Two long poems (which have in common the staging of two musical performances) put into question theoretical aspects of the constitution of the category “lyrical subject” in its relationship with the concept of “addressing”. The consideration of poetic experience as resistant to *representation* and focused on what Rancière thought of as “sharing the sensible”, also leads to the exploration of the ways of establishing a rhythm through which each of the poems presents the mentioned executions. Referring to reflections by Rogério Chociay on the complexity of rhythmic supports in poetry, by Mary Ann Caws and Octavio Paz on long poems and, finally, by Joëlle de Sermet (who, in turn, recovers Benveniste) and regarding those two categories (lyrical subject and address), the essay also turns to the proposition of a subjectivity that is constituted by the clash or by the dialogue with *otherness*, in eventual projects of constitution of community (ies), in a political position, or from which writing policies derive, in the terms proposed by Rancière. “Violões que choram...”, by Cruz e Sousa, is organized through a game of concealment/ presentation of a voice. Focusing on the exploration of rhythm construction, especially in the macro-structural context of the poem’s stanzas and in the way they organize pauses, suspensions or flows, the analysis considered aspects of the complexity of the subjectivity present in poetry, in modernity. Caw’s reflections on how a poem rhythmically organizes reading experience were also explored. “Harpa esquisita”, by Pedro Kilkerry, is thought from the same theoretical perspective, in a convergent approach. Comparison seems to have contributed to highlight specific aspects of each of the compositions, adding to the problematization of the theoretical categories under discussion. An indirect consequence would be the contribution to a historical redimensioning of those poetics usually referred to by the use of the historiographical category “symbolism”.

Keywords: lyrical subject, addressing, community, long poem, rhythm.

¹ Docente na área de Estudos Literários da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Campus Garulhos.



Há poesia durante tanto tempo quanto um modo de vida não esteja submetido às estritas leis do entendimento separador e uma língua não se reduza a um sistema de signos inteiramente disponível para a significação. Há poesia enquanto haja um atraso do sentido.

Dizendo em poucas palavras: a revolução lírica moderna não é uma maneira de experimentar a si mesmo, de sentir a profundidade de sua vida interior ou, ao contrário, de afundá-la na profundidade da natureza. É, acima de tudo, um modo específico de enunciação, uma maneira de acompanhar seu *dito*, de desdobrá-lo num espaço perceptivo, de ritmá-lo numa marcha, numa viagem, numa travessia.

Princípio de política do sensível: contra as hierarquias da representação, a poética se identifica com uma estética geral que exprime as leis do sentir, o comunicável da sensação em geral.

(Jacques Rancière, *Políticas da escrita*)

Em dois poemas escritos na passagem entre o século XIX e o século XX, no Brasil, a questão do ritmo poético se apresenta à reflexão de múltiplas maneiras. Refiro-me ao poema de Cruz e Sousa denominado “Violões que choram...” e ao poema de Pedro Kilkerry, “Harpa esquisita”. O primeiro foi incluído no livro *Faróis* (publicação póstuma, datada de 1900) e o segundo apareceu em 7 de dezembro de 1910, na revista *Nova Cruzada*. Para iniciar uma consideração em que se pretende comparar aspectos dessas duas peças, a propósito do problema do *ritmo* em poesia, indicaria que poderíamos talvez aproximá-los, de saída, por se tratar de dois poemas *longos*, e dois poemas longos em que se tem em comum a encenação de duas peculiares execuções musicais.

Para justificar a expressão “poema longo” com o rigor que é possível emprestar a esse termo ao qual poetas, críticos e ensaístas de um modo geral costumam se referir a partir de critérios mais ou menos maleáveis, subjetivos ou *imprecisos*, limito-me a indicar que o primeiro dos poemas mencionados apresenta-se organizado em 36 quadras, totalizando 144 versos e o segundo, em 12 quadras que computam 48 versos. Ambos situam-se, portanto, mais ou menos próximos do que Edgar Allan Poe, em sua “Filosofia da Composição”, entendeu ser o limite razoável para que um poema pudesse ser lido “de uma assentada”, de modo a serem evitadas as distrações da vida prosaica, que transformariam um tal texto em um “amontoado de poemas curtos”. Para Poe, um tal limite (o limite dentro do qual o poema, mesmo longo, teria garantida uma certa concepção de *unidade* compositiva) orçaria em torno de cem versos e a execução dos 108 versos que compõem “O corvo” exemplificaria a relação de dependência estabelecida por Poe entre uma extensão razoável e o que ele pensou como a obtenção (calculada e projetada pelo escritor) de determinado *efeito* poético.

Octavio Paz, escrevendo também sobre o “poema longo”, encena um tipo de *reductio ad absurdum* e expõe o termo a seus limites, ao contrapor uma composição japonesa considerada longa (o *uta*) que contém 40 versos e o *Mahabharata*, que contaria com 200 mil; os 15 mil versos da *Divina Comédia* e os 434 de *The Waste Land*. Acusa, no exagero, o caráter relativo da denominação *poema longo* (tão relativo que, no extremo, poderia resultar inoperante) para, em seguida, propor outros critérios para se pensar tal conceito, além do número de versos:

A poesia é regida pelo duplo princípio da variedade dentro da unidade. No poema curto, a variedade é sacrificada à custa da unidade; no poema grande, a variedade atinge sua plenitude sem romper a unidade. Assim, no poema grande, encontramos não só a extensão, que é uma medida mutável, mas também máxima variedade na unidade. No poema longo aparece, além disso, outra dupla exigência, que tem estreita relação com o princípio da variedade dentro da unidade: a surpresa e a recorrência. Em todos os poemas a recorrência é um princípio cardinal. O metro e seus acentos, a rima, os epítetos em Homero e outros poetas, as frases e incidentes que se repetem como motivos e temas musicais são como signos ou marcas que enfatizam a continuidade. No outro extremo estão as rupturas, as mudanças, as invenções e, no fim, o inesperado: o campo da surpresa. O que chamamos de desenvolvimento nada mais é do que a aliança entre a surpresa e recorrência, invenção e repetição, ruptura e continuidade. (PAZ, 1993, p. 12-13)

Se atualizarmos o pensamento sobre o poema longo a partir de um referencial paralelo de poema, que pudéssemos considerar como “curto”, talvez seja possível dizer que tanto os 48 versos de Kilkerry, quanto os 144 de Cruz e Sousa colocariam o leitor a uma razoável distância dos 14 versos do Soneto, por exemplo, composição que parece servir como contraponto relevante para a poesia do período em questão, seja por sua importância como espécie compositiva canônica e frequente, seja pelo fato de que ambos os poetas atuaram como sonetistas. Em oposição à extensão padrão do Soneto, delimitamos, portanto, como objetos de análise deste ensaio, dois poemas *longos*. E, para além da consideração relativa, interessa também ao argumento que se pretende desenvolver a exploração da tensão entre variedade e unidade, ou o acompanhamento do problema segundo o qual os poemas em questão poderiam (ou não) configurar o que Paz denominou “máxima variedade na unidade”, além das tensões entre surpresa e recorrência, produzidas no desenvolvimento de poemas em que se pode discernir, em maior ou em menor grau, um desenvolvimento construído a partir de uma estruturação narrativa. Dois poemas longos, dois poemas narrativos, dois poemas em que se pode anotar certa variedade, mas também um projeto unificador.

Quanto ao segundo elemento apontado anteriormente, um *tema* recorrente nas duas composições, bastaria lembrar que os dois textos se organizam a partir da alusão explícita a dois instrumentos musicais: os violões que choram e uma harpa denominada *esquisita*. Os dois instrumentos enunciam-se nos títulos escolhidos e, em um e em outro caso, as estrofes iniciais estabelecem um fundo narrativo que permite acompanhar as execuções musicais dos mencionados instrumentos. Em Cruz e Sousa, um jogo de ocultação/apresentação da subjetividade lírica põe em cena, já na primeira estrofe, os violões em plangência:

Ah! Plangentes violões dormentes, mornos,
Soluços ao luar, choros ao vento ...
Tristes perfis, os mais vagos contornos,
Bocas murmurejantes de lamento.

Noites de além, remotas que eu recordo,
Noites da solidão, noites remotas
Que nos azuis da Fantasia bordo,
Vou constelando de visões ignotas.

Sutis palpitações à luz da lua,
Anseio dos momentos mais saudosos,
Quando lá choram na deserta rua
As cordas vivas dos violões chorosos.
(CRUZ E SOUSA, 2000, p. 122)²

O poema se abre com os violões, instrumentos a serem dedilhados ao longo do conjunto dos versos, ocupando imediatamente o centro da cena, associados enumerativamente, por meio de adjetivos, orações, metáforas ou outros recursos a um conjunto de elementos que remetem ao tom choroso já previsto no título proposto. No entanto, o lamento da interjeição que abre os versos não emana das cordas, mas da voz que as evoca. A mesma voz que se enuncia em posição de recordação, na segunda estrofe, bem como na atividade de povoar de “visões ignotas” (constelando-as) as noites bordadas “nos azuis da Fantasia”. Os violões, nesse sentido, de algum modo se encontram em relação com essa voz, em relação de extensão, de prolongamento. Não parece ser o caso de “esclarecer” a atmosfera reticente dos versos, declarando haver coincidência entre a voz que enuncia o poema e os dedos que fazem as cordas chorar. No entanto, as estrofes iniciais sugerem o que o poema *produz* ao descrever os sons do instrumento, não se limitando ao que pudesse ser uma descrição objetiva da música em execução, mas claramente “bordando nos azuis da Fantasia” um séquito de imagens que constituirão a fatura do poema.

Constelações de imagens, anunciam ainda essas estrofes de abertura, que, a partir da quarta estrofe, parecem se desvencilhar da voz que as recorda/recria, autonomizando-se em cena musical. Podem-se localizar, contudo, alguns resquícios da mesma voz: a estrofe onze, que se abre em “Oh!”; as estrofes 11, 12, 14, 15 e 36, que findam em pontos de exclamações; uma infinidade de estrofes encerradas por reticências; na estrofe 26, a formulação “que eu vi”; e, na estrofe 15:

Como me embala toda essa pungência,
Essas lacerações como me embalam,
Como abrem asas brancas de clemência
As harmonias dos Violões que falam!

Seria o caso de recuperar o aludido jogo de ocultação/apresentação da subjetividade lírica: o poema parece sugerir a construção *objetiva* de violões chorosos dedilhando-se quase sem suporte humano. À luz dos elementos apontados, contudo, os mesmos violões podem se revelar como metonímias daquele que os dedilha/enuncia. A voz em dicção (coincidindo ou não com a mão que dedilha o instrumento) *produz* as imagens que são a carnadura do poema (elaboração posterior à música) e, em relação a tais imagens, também a si enuncia: exclama, oscila, lamenta, seja pelas interjeições, seja pelas marcações de pontuação, seja, por fim, pelos escassos verbos em primeira pessoa que, no entanto, lá estão, em cinco ocorrências dispersas pelos 144 versos.

Os elementos rítmicos desse poema costumam ser discutidos (em especial, em contexto escolar) a partir do que poderiam ser as recorrências, pausas, suspensões, desvios de curso, produzidos nos versos pelo entrecruzamento de um nada discreto repertório de assonâncias e aliteraões, bem como por uma rede de anáforas, ou por paralelismos sintáticos recorrentes,

2 Nas demais citações do mesmo poema, serão omitidas as referências bibliográficas.

em uma dicção muito reconhecível como frequente em versos de Cruz e Sousa. O ritmo, nesse sentido, seria pensado como um conjunto complexo de interações de elementos, que vai além da análise métrica:

(...) um poema rigorosamente metrificado nunca é, em sua concretização verbal, apenas um poema rigorosamente metrificado. Nele atuam também e principalmente o jogo dos valores vocálicos e consonânticos, as reiterações fônicas de toda ordem, a duração maior ou menor de certas sílabas, a entonação, etc. etc., e nada disso é desvinculado da expressão global veiculada pelo poema. Na sequência destas ideias, o que entendemos por *ritmo* é justamente a resultante percebida da solidariedade desses níveis da linguagem que encorpam o poema; profundamente arraigado à expressão, não surge devido a um aprendizado de preceitos, mas ao próprio dinamismo criador e verbalizador do artista. É, antes de tudo, *percebido, sentido*, e não como efeitos parciais ou colaterais, mas como uma resultante global. Podem-se indicar pistas, elucidar detalhes, apontar aspectos para melhor apreciá-lo, mas, ao fim, dele restará sempre um *quantum* tão imensurável como a própria expressão poética a que se irmana. O metro representa apenas a abstração de um dos apoios rítmicos do poema (...). (CHOCIAY, 1974, p. 2)

O *quantum* imensurável proposto por Chociay pode ser desenvolvido se pensarmos na estrofe de número sete, evocada com grande frequência por leitores de Cruz e Sousa, e que daria uma clara dimensão do amplo espectro em que se inscrevem os apoios rítmicos deste poema:

Vozes veladas, veludasas vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.

Usualmente tomados como demonstrativos de certo *exibicionismo* discernível nas poéticas que representariam, os versos despertam, no que diz respeito ao presente texto, algumas questões. Seriam abusivas as fricativas (dezessete ocorrências do fonema /v/, somadas às vinte e quatro ocorrências de /z/ em uma única estrofe)? E o cruzamento entre o consonantal e o vocálico (seriam excessivos os /o/)? Seriam excessivos os adjetivos em cascata, as alusões sinestésicas, os ecos? Sem adiantar, por ora, hipóteses ou respostas e expandindo a percepção do ritmo para além da questão da métrica, talvez faça algum sentido observar a especificidade dessa estrofe, antecedida por um grupo de seis outras, em que são esmiuçadas as percepções que exatamente parecem gradativamente inebriar uma subjetividade que os versos declaram/ocultam, tensionando-se ambas as possibilidades.

As seis estrofes anteriores dedicam-se a presentificar o instrumento, suas cordas, os sons em produção, bem como o contexto em que se concretiza a música em execução: cenário noturno, bocas (cordas) eventualmente em canto/lamento, além da sugestão de um público (“vão dilacerando”, “deliciando”, “rasgando as almas”). Nas três primeiras estrofes (anteriormente transcritas) a cena parece poder ser sintetizada pelo primeiro verso (“Ah! Plangentes violões dormentes, mornos”), com apresentação sucessiva dos violões, postos em contraponto com a noite, a ação imaginativa da voz narrativa e um conjunto de palpitações suscitadas pelas “cordas vivas dos violões chorosos”.

Nas três estrofes seguintes, a conjunção “quando”, retomada do terceiro verso da terceira estrofe, enfatiza a relação entre os instrumentos e uma audiência que os cerca, dilacerando-se, deliciando-se. As harmonias *pungem, laceram*, geram dolências, suscitam mágoas, melancolias:

Quando os sons dos violões vão soluçando,
Quando os sons dos violões nas cordas gemem,
E vão dilacerando e deliciando,
Rasgando as almas que nas sombras tremem.

Harmonias que pungem, que laceram,
Dedos Nervosos e ágeis que percorrem
Cordas e um mundo de dolências geram,
Gemidos, prantos, que no espaço morrem ...

E sons noturnos, suspiradas mágoas,
Mágoas amargas e melancolias,
No sussurro monótono das águas,
Noturnamente, entre ramagens frias.

Ao longo das primeiras seis estrofes, nesse sentido, situa-se progressivamente a atuação dos violões em plangência, explora-se a ressonância de sua música, acentuam-se os laços com a audiência (que se dilacera e delicia). A sétima estrofe interrompe esse processo: execução pura, música em ação, *mimesis* imitativa que elide momentaneamente os sujeitos envolvidos, oferecendo-se maiúscula à dolorosa fruição. A estrofe, assim considerada, interrompe um ritmo em crescendo, interpõe uma pausa ou, se preferirmos, constitui-se como um acento mais forte na métrica mais ampla da peça e, paralelamente, permite que a estrofe oito recomece em novo processo ascendente a ser marcado (interrompido, talvez) novamente, adiante, no poema. A sonoridade abusiva das fricativas entrelaçando-se aos sons vocálicos chorosos parece significativa, nesses termos, para a consideração dos diferentes ritmos da escrita em processo: é preciso marcar e o poema o faz, interrompendo a narração e substituindo-a pela encenação de um *virtuose* em exercício. Os sons dos violões presentificam-se: já não geram reações, já não suscitam a produção de imagens. Em nota marcada, interrompem o processo de *relatar* uma execução, convertendo-se demonstrativamente na própria execução (vale a repetição da transcrição):

Vozes veladas, veludas vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.

Escrevendo sobre algumas oscilações discerníveis entre poemas longos e poemas curtos recortados principalmente em poetas da tradição francesa, Mary-Ann Caws aborda a questão do ritmo poético em termos de uma reflexão mais ampla sobre seu modo de estruturação. Nesse sentido, a ensaísta busca entender como a organização estrutural de um poema organiza a experiência da leitura. No caso de poemas longos, cortes seriam necessários, cortes que

levariam à produção de unidades internas menores, equivalentes aos capítulos de um romance, aos atos de uma peça, aos movimentos de uma composição musical. Outra possibilidade seriam espaços entre versos, ou a criação de uma estrutura forjada a partir de verbos que articulariam o andamento da ação, o retorno ou a repetição de um ponto de origem, além de marcações espaciais ou temporais. Em um poema de Bonnefoy, “Dans le leurre du seuil”, espécie recente de poema-viagem em que a ação é sobretudo interiorizada, Caws discerne dezenove pontos de suspensão, em que a experiência de leitura precisa se reorganizar. Assim ocorreria com as diferentes formas de articulação por meio das quais um poema longo a um tempo constituiria segmentos e articularia tais segmentos na *execução* de uma experiência:

É uma sequência de gestos, no espaço e no tempo, sem outra interrupção de fôlego que a respiração. Como isso se articula? Mesmo quando não há figura nem marca de interrupção nem pontuação visível no poema longo, é necessário imaginar ou abrir caminho aos momentos de *articulação*. De início, segundo a forma como eles são vistos, de maneira positiva ou negativa, esses são os momentos de uma intensidade muito particular, palavras ou expressões de uma força impressionante e anormal, ou então momentos de silêncio como ausências sensíveis por vezes insustentáveis entre momentos de palavras em plenitude. Para a psicologia humana, os silêncios, os espaços muito marcados devem ser cobertos por uma palavra. Nos dois casos, esses são os momentos que nutrem tudo o que se segue como fontes de energia, cargas pulsionais. Poderíamos vê-los como tempo morto, antes que o tempo vivo retorne, ou então núcleos de concentração, de onde irradia todo o resto. Uma vez que o poema termina, pode-se ver melhor seu projeto, em um efeito que se denominou “retrospective patterning”, o projeto visto, talvez mesmo criado, retrospectivamente, pelo leitor. (CAWS, 1996, p.72 – tradução minha)³

À leitura caberia, como na experiência de pausas e cesuras, ou na ênfase dada a tônicas ou a subtônicas, a constituição do objeto unificável final, a partir das pausas dinamizantes ou dos pontos de viragem, dos marcadores de voltas ou reviravoltas, dos momentos de instabilidade e irresolução. Seria ilustrativo, talvez, pensar que, em um poema como “Horas Ígneas” (KILKERRY, 1985, p. 115), de Pedro Kilkerry, as estrofes encontram-se visualmente organizadas em quatro secções numeradas, compostas por somas diversas de estrofes: a primeira parte com quatro estrofes; a segunda e a quarta com apenas uma; a terceira, com duas (ver Anexos). Os quatro segmentos, contudo, em um poema rigorosamente empostado no presente, parecem compor um horizonte de simultaneidades. Não parece haver marcadores temporais

3 Texto original: “C’est une suite de gestes, dans l’espace et le temps, sans autre interruption du souffle que pour la respiration. Comment est-ce que cela s’articule ? Même quand il ne figure ni marque d’interruption ni ponctuation visible dans le poème long, il s’agit d’imaginer ou de faire place aux moments d’articulation. D’abord, selon la façon dont ils sont vus, de manière positive ou négative, ce sont des moments d’une intensité très particulière, des mots ou des expressions d’une force frappante et anormale, ou alors des moments de silence comme des absences sensibles parfois insoutenables entre des moments de paroles en plénitude. Pour la psychologie humaine, les silences, les espaces trop marqués, doivent être couverts par une parole. Dans les deux cas, ce sont des moments qui nourrissent tout ce qui s’ensuit comme des sources d’énergie, des charges pulsionnelles. On pourrait les voir comme des temps morts avant que le temps vivant ne reprenne, ou alors des nœuds de concentration, d’où rayonne tout le reste. Une fois le poème fini, on peut mieux voir son dessin, dans un effet qu’on a appelé “retrospective patterning”, le dessin vu, même créé, rétrospectivement, par le lecteur.”

que sinalizariam uma trajetória narrativa ascendente (indo de um tempo primeiro a um tempo segundo, em progressão cronológica), como é mais ou menos comum em poemas longos.⁴ Em “Horas Ígneas”, nem a alusão ao sol a pino pode ser marcada em termos de trajetória e mesmo o verbo “morrer”, com duas ocorrências, parece pouco conclusivo para indicar sequência temporal. Nesse sentido, a alusão ao entorpecimento presente no primeiro verso (“Eu sorvo o haxixe do estio”) pode ser corroborada por uma construção em que as transições entre as partes criam dificuldades ou imprecisões. A subjetividade implicitada na observação da cena deixa-se observar em uma espécie de estupefação inconclusiva para a qual o seccionamento do poema em partes desiguais e sem nexos aparentes de reordenação é decisivo: impressões díspares de um sujeito embotado.

Essas considerações coincidem com a postulação de que, tanto em “Violões que choram” quanto em “Harpa esquisita”, de que trataremos adiante, não parece ser a progressão narrativa cronológica (ainda que não ausente) o principal elemento organizador das segmentações que produzem um sequenciamento de estrofes no qual se podem discernir movimentos que seriam da ordem do ritmo. Se, como entende Rogério Chociay na formulação que transcrevemos nas páginas anteriores, o que entendemos por *ritmo* é “justamente a resultante percebida da solidariedade” dos diferentes “níveis da linguagem que encorpam o poema”, talvez possamos tentar explorar melhor o ordenamento estrófico de “Violões que choram” para pensar tal solidariedade. Nesse processo, um contraponto elucidativo talvez possa ser encontrado em outro poema de Cruz e Sousa, “Antífona”, outro *poema longo* (onze estrofes, quarenta e quatro

4 Os dois poemas de Alphonsus de Guimaraens denominados “A Catedral” organizam-se segundo uma trajetória narrativa marcada por indicadores temporais e por progressões verbais. No primeiro deles (publicado em *Kiriale*), alusões míticas e históricas, com alguns referentes relativos à natureza, vão construindo uma progressão narrativa fundada na passagem do tempo. No outro (postumamente publicado no livro *Pastoral aos crentes do amor e da morte*), a ação se inicia quando “surge a aurora”, segue-se o momento em que “entre lírios e lilases desce/ A tarde esquiva” para findar-se a cena com “o céu todo em trevas”. Paralelamente, o sino (imagem central ao poema) progressivamente canta, clama, chora e geme. À passagem do tempo e à finalização do dia corresponde o progressivo adensamento do tom melancólico. Com recurso a elementos do macabro, o poema “Canção da Morte”, de Da Costa e Silva, igualmente seria um *poema longo* (nos termos propostos na introdução deste ensaio) em que se poderiam discernir movimentos de ruptura e retomada e para o qual a transição temporal tem grande relevância. O poema “A ironia dos vermes”, de Cruz e Sousa, igualmente desenvolve uma linha narrativa básica que consiste no acompanhamento hipotético de um cortejo fúnebre em que se percebem transições temporais, ainda que o poema não dependa exclusivamente do elemento temporal para os movimentos de ruptura que o estruturam. Nesse caso, um jogo de anáforas recuperado ao longo de uma sucessão de dez estrofes é interrompido pela introdução de uma conjunção adversativa, na décima primeira estrofe que, ao criar oposição ao raciocínio hipotético que vinha sendo construído, permite o adensamento do tom irônico já discernível desde os primeiros versos e então acentuado. Há uma ruptura, mas igualmente uma retomada que introduz novo e mais breve movimento cíclico pelo estabelecimento de nova redundância anafórica (“Para que os vermes...”; “Para o teu corpo apodrecer com fausto”; “Para que possa apodrecer”). Poderíamos reforçar o argumento retomando pelo menos dois outros poemas de grande força, um escrito no Brasil e outro, em Portugal. Em “Leito de folhas verdes”, Gonçalves Dias recorre igualmente aos elementos da natureza para marcar, estrofe por estrofe, a passagem do tempo a que corresponde o progressivo entorpecimento do entusiasmo amoroso inicial. Também “O Sentimento dum Ocidental”, de Cesário Verde, recorre a uma distribuição das estrofes em seções, com inserção de pontos de viragem e com o recurso a elementos do cenário a que se atribui a função de marcadores que sinalizam a transição temporal – a que corresponde uma transição em direção ao tom pessimista que fecha os versos. No pensamento de Mary-Ann Caws, aqui em discussão, todos esses aspectos seriam, igualmente, problema de *ritmo*.

versos), nos termos aqui propostos.

Em “Antífona” (ver Anexo), as cinco primeiras estrofes (a despeito de um ponto de exclamação presente já no segundo verso, na primeira estrofe) apresentam-se como um primeiro segmento coeso em que se pode seccionar o poema. São, portanto, vinte versos, em sucessão vertiginosa, em que sintagmas nominais em parataxe se encadeiam até a resolução: “Fecundai o mistério destes versos / Com a chama ideal de todos os mistérios.” De resto, o modo de estruturação sintática desse primeiro bloco de estrofes parece decisivo para a organização dos blocos que se seguem. No primeiro grupo, *invocaram-se* (como na tradição épica/narrativa) elementos abstratos da mais diversa ordem, considerados aptos a *fecundar* os versos em escrita. Pela posição do poema no livro de que faz parte, “Antífona”, nesse sentido, parece poder ser pensada como um elemento que talvez possa corresponder (de modo equívoco) a uma peça completa de *invocação* épica. Após a primeira sucessão estrófica, seguem-se duas estrofes terminando em pontos finais, portanto, concluídas em si mesmas e que espelham a estrutura do bloco inicial: *invocam* elementos considerados aptos a possibilitar a construção poética (*invocação* que seria parte, então, não do poema em questão, mas do livro *Broqueis*, cujo título remete à empresa bélica e que pode ser considerado, segundo essa perspectiva, como um projeto de livro significativo em seu conjunto)⁵. Às estrofes seis e sete, seguem-se outras três que se encerram por reticências, mas igualmente parecem funcionar como autônomas entre si e, cada uma a seu modo, estabelecem relações especulares com o bloco inicial. Em uma segunda leitura, as estrofes de 5 a 10 permitiriam, talvez, a leitura também agrupada. Nesse caso, não teríamos mais um *continuum* para o qual a expectativa gerada encontraria resolução apenas nos dois versos finais (estrofes 1 a 5), mas uma reverberação em que cinco unidades redundantes ecoariam a função e o sentido da primeira, o que iluminaria o caráter de fecho e recolha da estrofe final:

Tudo! vivo e nervoso e quente e forte,
 Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
 Passe, cantando, ante o perfil medonho
 E o tropel cabalístico da Morte...
 (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 63)

Seria o caso de assinalar a frequência com que Cruz e Sousa começa versos com a tônica, em andamento trocaico, bem como a ênfase derivada desta escolha, em geral significativa na sintaxe mais ampla do poema. Em “Antífona”, cabe ao vocábulo “Tudo” a reagrupação semântica de todas as dez estrofes anteriores (a soma de todos os aspectos requisitados como fecundantes para esse projeto de escrita). A tônica de abertura, portanto, parece ganhar em ser

⁵ A alusão recupera a prática adotada por alguns poetas de organizar livros cujos poemas constituam-se não em junção aleatória de peças sem relações semânticas ou formais entre si, mas em um todo cujos diferentes elementos integrantes (poemas) contribuem de algum modo para a enunciação de um projeto a ser pensado em sua integralidade. Poderíamos exemplificar mencionando *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, ou livros como *Câmara ardente* ou *Setenário das dores de Nossa Senhora*, de Alphonsus de Guimaraens, em que cada poema ganha em ser pensado em sua relação com o conjunto significativo em que se constitui o *livro*.

pensada não a partir da métrica desse verso ou dessa estrofe, mas como pilar de apoio rítmico de todo o poema. Nesse sentido, a estrofe que se abre em “Tudo” e se fecha na tônica de “Morte” concentra e reduplica o modo de organização do poema, em seu conjunto. Todos os elementos invocados fazem supor o advento de uma criação poética associada à nevrose, mas também aos “turbilhões quiméricos do Sonho”, constituindo-se como *canto* confrontado e contraposto à inevitabilidade de Morte.

Em “Violões que choram ...”, após os dois blocos de três estrofes com que o poema se abre, temos a estrofe sete, atrás considerada momento apoteótico, exposição virtuosística da música em execução. As estrofes oito, nove e dez, de modo similar ao que ocorreu em “Antífona”, constituem três blocos finalizados por ponto final que, portanto, parecem poder ser lidos como unidades autônomas. No entanto, como no outro poema, parece haver relação de espelhamento entre as três:

Tudo nas cordas dos violões ecoa
E vibra e se contorce no ar, convulso...
Tudo na noite, tudo clama e voa
Sob a febril agitação de um pulso.

Que esses violões nevoentos e tristonhos
São ilhas de degredo atroz, funéreo,
Para onde vão, fatigadas do sonho
Almas que se abismaram no mistério.

Sons perdidos, nostálgicos, secretos,
Finas, diluídas, vaporosas brumas,
Longo desolamento dos inquietos
Navios a vagar à flor d’espumas.

A estrofe oito, por duas vezes recupera (Tudo) os elementos anteriormente dispersos e instaura a plena execução musical, o momento em que a febril agitação de um pulso (de um musicista em ação) se oferece e se encena. As estrofes 9 e 10, junto com essa, enunciam o óbvio papel catalisador, central dos violões, no poema: “ilhas de degredo” para as quais se dirigem as “Almas que se abismaram no mistério”; produtores de “sons” cujos efeitos reverberarão até a estrofe final (sua assimilação à imagem dos navios à flor das espumas poderia ecoar o sentido de isolamento e adensamento contido na imagem das ilhas de degredo). Assim, ainda que o poema não seja dividido em seções, parece possível discernir pelo menos cinco grandes movimentos nas estrofes seguintes (até a última, de número 36), pontuados por pelo menos duas estrofes solitárias que constituem pontos de parada: pausa, acento, ênfase.⁶

O primeiro movimento ocorreria entre as estrofes 11 a 15, todas finalizadas por ponto de exclamação, exceto a medial (estrofe 13), por ponto final. O conjunto é todo exclamativo

⁶ As limitações de dimensão deste texto não permitem desenvolver mais detalhadamente os aspectos semânticos que acompanhariam a lógica dessa divisão em grupamentos (como a propósito de “Antífona”), mas a leitura do poema pode evidenciar tais relações, marcadas por elevações de tom, ou seu contrário.

e, nesse sentido, voltado para uma dicção emocional, em que os violões aparecem sob um tom admirativo, comovido, empático:

(11) Oh! languidez, languidez infinita,
Nebulosas de sons e de queixumes,
Vibrado coração de ânsia esquisita
E de gritos felinos de ciúmes!

(12) Que encantos acres nos vadios rotos
Quando em toscos violões, por lentas horas,
Vibram, com a graça virgem dos garotos,
Um concerto de lágrimas sonoras!

(13) Quando uma voz, em trêmulos, incerta,
Palpitando no espaço, ondula, ondeia,
E o canto sobe para a flor deserta
Soturna e singular da lua cheia.

(14) Quando as estrelas mágicas florescem,
E no silêncio astral da Imensidade
Por lagos encantados adormecem
As pálidas ninféias da Saudade!

(15) Como me embala toda essa pungência,
Essas lacerações como me embalam,
Como abrem asas brancas de clemência
As harmonias dos Violões que falam!

O segundo movimento iria das estrofes 16 a 20, em que se tem um bloco de estrofes finalizadas por reticências, com exceção da estrofe 19, o que compõe um ritmo diferente do que se observou no bloco anterior. Nesse caso, quase todas as estrofes (como ocorria com parte do bloco anterior) se iniciam por “que” (a 19, por “quanta”), mas o tom é mais baixo, já que as alterações de pontuação parecem implicar ritmos afetivos e dicções diferenciadas:

(16) Que graça ideal, amargamente triste,
Nos lânguidos bordões plangendo passa...
Quanta melancolia de anjo existe
Nas visões melodiosas dessa graça...

(17) Que céu, que inferno, que profundo inferno,
Que ouros, que azuis, que lágrimas, que risos,
Quanto magoado sentimento eterno
Nesses ritmos trêmulos e indecisos...

(18) Que anelos sexuais de monjas belas
Nas ciliciadas carnes tentadoras,
Vagando no recôndito das celas,
Por entre as ânsias dilaceradoras...

(19)Quanta plebéia castidade obscura
Vegetando e morrendo sobre a lama,
Proliferando sobre a lama impura,
Como em perpétuos turbilhões de chama.

(20)Que procissão sinistra de caveiras,
De espectros, pelas sombras mortas, mudas...
Que montanhas de dor, que cordilheiras
De agonias aspérrimas e agudas...

Parece haver um terceiro bloco semântico (que a pontuação contribui para identificar) no grupo estrófico que vai de 21 a 24, em que as estrofes parecem sequenciadas (apesar das reticências finalizando a estrofe 23), fechando-se pelo primeiro ponto final do bloco, que aparece apenas no último verso da estrofe 24:

(21)Véus neblinosos, longos véus de viúvas
Enclausuradas nos ferais desterros
Errando aos sóis, aos vendavais e às chuvas,
Sob abóbadas lúgubres de enterros;

(22)Velhinhas quedas e velinhos quedos,
Cegas, cegos, velhinhas e velinhos
Sepulcros vivos de senis segredos,
Eternamente a caminhar sozinhos;

(23)E na expressão de quem se vai sorrindo,
Com as mãos bem juntas e com os pés bem juntos
E um lenço preto o queixo comprimindo,
Passam todos os lívidos defuntos...

(24)E como que há histéricos espasmos
na mão que esses violões agita, largos...
E o som sombrio é feito de sarcasmos
E de sonambulismos e letargos.

Arranjo semelhante teria o bloco que se organiza a partir da estrofe 25 até a 30, em que também aparece o primeiro ponto final ao término da estrofe que fecha o bloco.

(25)Fantasmas de galés de anos profundos
Na prisão celular atormentados,
Sentindo nos violões os velhos mundos
Da lembrança fiel de áureos passados;

(26)Meigos perfis de tísicos dolentes
Que eu vi dentre os vilões errar gemendo,
Prostituídos de outrora, nas serpentes
Dos vícios infernais desfalecendo;

(27)Tipos intonsos, esgrouviados, tortos,
Das luas tardas sob o beijo níveo,
Para os enterros dos seus sonhos mortos
Nas queixas dos violões buscando alívio;

(28)Corpos frágeis, quebrados, doloridos,
Frouxos, dormentes, adormidos, langues
Na degenerescência dos vencidos
De toda a geração, todos os sangues;

(29)Marinheiros que o mar tornou mais fortes,
Como que feitos de um poder extremo
Para vencer a convulsão das mortes,
Dos temporais o temporal supremo;

(30)Veteranos de todas as campanhas,
Enrugados por fundas cicatrizes,
Procuram nos violões horas estranhas,
Vagos aromas, cândidos, felizes.

Um último bloco estaria composto nas estrofes entre 32 e 35 (ou 36), com a peculiaridade de que esse grupo estrófico é antecedido e finalizado por uma estrofe singular forte.

(32)Enxovalhados, tábidos palhaços
De carapuças, máscaras e gestos
Lentos e lassos, lúbricos, devassos,
Lembrando a florescência dos incestos;

(33)Todas as ironias suspirantes
Que ondulam no ridículo das vidas,
Caricaturas tétricas e errantes
Dos malditos, dos réus, dos suicidas;

(34)Toda essa labiríntica nevrose
Das virgens nos românticos enleios;
Os ocasos do Amor, toda a clorose
Que ocultamente lhes lacera os seios;

(35)Toda a mórbida música plebéia
De requebros de fauno e ondas lascivas;
A langue, mole e morna melopéia
Das valsas alanceadas, convulsivas;

(36)Tudo isso, num grotesco desconforme,
Em ais de dor, em contorções de açoites,
Revive nos violões, acorda e dorme
Através do luar das meias noites!

A estrofe 31 indica precisamente uma interrupção do que parece ser um jogo de

simultaneidades disposto na sucessão anterior de blocos estróficos. Nesse sentido, foi aqui considerada, singularmente, como uma “seção” possível na leitura do poema. Se, de algum modo, cada conjunto enumerava (em paralelo com os demais) um certo tipo de derivação advinda da música em execução, a estrofe 31 (como se observou em momento anterior do poema, a estrofe 7 e também em “Antífona”) parece ter a função de recolher o que se disseminou, de sintetizar o que antes se desenvolveu em movimentos independentes, não necessariamente sucessivos, todos derivados do mesmo encantamento musical:

(31)Ébrios antigos, vagabundos velhos,
Torvos despojos da miséria humana,
Têm nos violões secretos Evangelhos,
Toda a Bíblia fatal da dor insana.

A estrofe antecede o quinto e último bloco (estrofes 32 a 36) que, de algum modo, reduplica o conteúdo dos versos um e dois da estrofe 31: novamente recorrendo à ausência de ponto final ao término de cada estrofe, o conjunto é nova sucessão de “despojos da miséria humana”. A interrupção (anterior ao movimento final) precede um gesto totalizador por meio do qual se aproxima a interrupção da música em curso. De 33 a 36, temos quatro estrofes iniciadas pelas variantes: todas, toda, toda, tudo isso.

(32)Enxovalhados, tábidos palhaços
De carapuças, máscaras e gestos
Lentos e lassos, lúbricos, devassos,
Lembrando a florescência dos incestos;

(33)Todas as ironias suspirantes
Que ondulam no ridículo das vidas,
Caricaturas tétricas e errantes
Dos malditos, dos réus, dos suicidas;

(34) Toda essa labiríntica nevrose
Das virgens nos românticos enleios;
Os ocasos do Amor, toda a clorose
Que ocultamente lhes lacera os seios;

(35)Toda a mórbida música plebéia
De requebros de fauno e ondas lascivas;
A langue, mole e morna melopéia
Das valsas alanceadas, convulsivas;

(36)Tudo isso, num grotesco desconforme,
Em ais de dor, em contorções de açoites,
Revive nos violões, acorda e dorme
Através do luar das meias noites!

E a estrofe 31 já indiciava sua relação formal direta com as posteriores, na formulação

“Toda a Bíblia fatal da dor insana”. A forma “tudo isso”, na estrofe final, retoma, portanto, a pausa acentual da estrofe 31 a partir do sequenciamento e do desenvolvimento que foi esse último movimento. O que se vem sustentando é que parece haver um elemento *rítmico* na estruturação de “Violões que choram”, para o qual importam os seccionamentos do texto obtidos a partir da formação de blocos semânticos indicados por um conjunto vasto de elementos, dentre os quais destacaram-se as marcas de pontuação (de que derivam alterações de tom, respiração, por meio das quais providenciam-se pausas, suspensões, retomadas, acentos), e que não segue prioritariamente um ordenamento narrativo cronológico sucessivo, já que os grupamentos parecem funcionar em paralelismo, pela justaposição de diferentes aspectos da execução musical que se encena, paralelismo que ritmicamente se altera pelos momentos em que o texto proporciona sínteses, em geral, coincidentes com pausas do andamento em crescendo de cada seção. Tais processos não parecem ser devidamente resolvidos pela instauração de uma dimensão temporal com que se indicasse uma finalização para a execução musical em processo.

De algum modo, os violões permanecem em execução, no luar pluralício das meias noites: a temporalidade, se não pode ser elidida, parece atravessar uma eventual perspectiva início / desenvolvimento / desfecho, constituindo a dimensão de uma permanência, que parece poder ser remetida a uma concepção da experiência estética: presença que se executa no momento da leitura enquanto perenidade não mensurável. As infinitas “almas que se abismaram no mistério”, as pungências e lacerações, lágrimas, anelos sexuais, físicos dolentes, tipos esgrouviados, corpos frágeis, marinheiros, ébrios antigos, malditos, réus, suicidas: *tudo* contido nos histéricos espasmos da mão “que esses violões agita”. *Tudo* revivido nos violões, em uma execução musical que não se concentra na constituição de uma subjetividade em exposição, implicando antes, como sugerido anteriormente a partir das reflexões de Chociay, um *ritmo* a ser *percebido* ou *sentido*, não a partir de efeitos parciais ou colaterais, mas como uma resultante global. A propósito, Mary-Ann Caws discernia, na finalização de um poema longo, a possibilidade de estabelecimento de um padrão retrospectivo, que pressupunha uma interlocução, uma *alteridade* (ou audiência) capaz de articular pausas e movimentos, acentos e suspensões. O canto que emana dos violões, assim, dependeria de algum tipo de ressonância, da possibilidade de que se *experimentassem* aqueles acordes:

(...) a questão do lirismo emerge quando a poesia toma consciência de si mesma como sendo o ato de se acompanhar, como a coextensividade do *Eu* a seu dito (quer o poema seja ou não na primeira pessoa), isto é, uma certa maneira, para o poeta, de se constituir e de constituir seu semelhante, seu irmão, o “hipócrita leitor” de Baudelaire, como caixa de ressonância de seu canto.

Mas também esse *Eu* que acompanha o poema e se produz como ressonância do seu ato é uma subjetividade de viajante que percorre um certo território, nele faz coincidirem palavras com coisas, enunciados com visões, e estabelece nesse percurso uma relação com o *nós* da comunidade.” (RANCIÈRE, 2017, p. 121)

Talvez o poema “Harpa esquisita”, de Pedro Kilkerly (1885-1917), contribua com o aprofundamento de uma reflexão sobre o que seria “coextensividade do dizer a seu dito”, levando, ainda, a pensar as relações entre as duas composições cujas leituras organizam esse

texto. Esse segundo poema se estrutura a partir de uma partição por meio da qual a subjetividade que se enuncia se apresenta, já nos versos iniciais, desdobrada em um *tu*, que será assimilado à figura de um “poeta”. Assim, desdobrada entre a primeira pessoa que se enuncia e um *tu* a que formalmente se dirige ao longo dos versos, uma forma específica de subjetividade se constitui, complexificada por essa dualidade e pelos jogos que então se implicam:

Dói-te a festa feliz da verdade da vida...
Tanges da harpa, em teu sonho, almas ou cordas, cantas,
Bóiam-te as notas no ar, a asa no Azul diluída
E, assombrados, reptis – homens, não! tu levantas!

E apupilam-te a frente as mil pedras agudas
De ódios e ódios a olhar-te... E és um rei que as avista,
No halo, de Amor, que tens! se em colar as transmudas,
Vais – um dervixe persa, o manto azul – Artista!
(KILKERRY, 1985, p. 106)⁷

Na segunda estrofe, o *tu* central ao poema aparece de algum modo subsumido na palavra “Artista”. Em 1967, Augusto de Campos publicou, no *Correio da manhã* (18/06), seu texto “Pedro Kilkerry: a harpa esquisita”, em que buscava nesse poema uma espécie de suma das realizações e dos recursos poéticos do escritor baiano. Para Campos, o poema “propõe, em síntese, uma temática da conscientização da condição do artista (“náufrago de si mesmo”, em confronto com a “espécie oceânica dos homens”). Haveria, nos versos, “como que uma exasperação criativa perante alguns dados do inanimado (o Azul, as estrelas, o mar, o sol)” em atitude mallarmaica que remontaria a Baudelaire. Retomando a tópica decadente/symbolista do “poeta maldito”, teríamos no poema a imagem do artista como desajustado, sobretudo por sua sensibilidade aguçada e sua capacidade de entender e conhecer a realidade segundo perspectivas não convencionais. A tópica pressupõe, ainda, que a auto-exclusão seja confirmada por um correspondente descaso do público. Assumir a escrita, por fim, como esforço extremado de elaboração reforçaria essa posição de marginalidade.

O processo de duplicação *eu / tu* não é exclusividade de “Harpa esquisita”, sendo também recorrente em escritos de Cruz e Sousa, sejam poemas ou poemas em prosa. Aparece igualmente em outros poemas do próprio Kilkerry (ou poemas em prosa de sua lavra) – para nos atermos ao Brasil e a apenas alguns dos poetas *symbolistas* locais. Recuperando, ainda, o problema do ritmo em poemas longos, essa mesma duplicidade comparece na construção de “Harpa esquisita”, apresentando-se diante dos olhos do leitor em um sem número de outros elementos. Sem pretensão de esgotar nesse texto tais ocorrências, anotaria alguns procedimentos que remetem à duplicidade. Em um poema composto por doze quadras com dodecassílabos rigorosamente bipartidos nas cesuras, são duais as repetições disseminadas ao longo das estrofes (“De ódios e ódios”; “Vem colar-te ao colar”; “em centelha e centelha”; “Sobe a flor? Sobes tu”; “Amedulas o Mar e amedulas a Terra!”; “argentina, argentina”; “Pousas um níveo dedo às níveas cordas, pousas”; “amorosa, amorosa”). São duais, ainda, oposições como reptis x homens; sombrio x luz; mar x astros; Mar x Terra).

⁷ Nas demais citações do mesmo poema, serão omitidas as referências bibliográficas.

Para além, contudo, dos pares que se delineiam ao longo de “Harpa esquisita”, poderíamos tentar delimitar, retomando princípio analítico anteriormente adotado, divisões ou movimentos internos (grupamentos semânticos e formais de estrofes desempenhando papéis específicos no andamento global do poema). Assim, as três primeiras estrofes talvez possam ser consideradas como uma primeira seção compositiva: não se encadeiam como as estrofes iniciais de “Antífona” (em que a interrupção do fluxo sintático só se dá com o ponto final utilizado ao término da quinta estrofe), constituindo, antes, pequenas notas singulares (“Bóiam-te notas no ar”) que, de algum modo, atuam em paralelo umas às outras. Nas três é comum o recurso a elementos que elaboram a imagem do musicista que tange sua harpa. A palavra “Artista” contribui com a expansão do alcance semântico da imagem do instrumentista, que, ao longo do poema, identificaremos ao Poeta.

As três primeiras estrofes apresentam, de resto, a *situação* em que o canto implicado se produz: escrita ou música elaboradas em confronto, em oposição às pessoas à volta. O sujeito em descrição cumula-se de ódios (estrofe 2); deixa-se afetar pelos demais homens que não o são, revelando-se como reptis (estrofe 1); e o que se cria/escreve/executa musicalmente transmuda (estrofe 2) a “abelheira da Dor” (estrofe 3). Semanticamente coesas, cada uma das três estrofes se soma às demais, compondo um lugar comum, o da exclusão da arte (ou o da prática artística como atividade que se constitui em oposição aos ritmos ordinários do mundo), de sua oposição ao mundo civil. Reverberam, cada uma a seu modo, a dor da condição do artista – um esquisito. Uma dor que é mais que o anelo de uma sensibilidade em afetação, encontrando ênfase e confirmação em uma recusa estruturada como emanando do contexto social. Assim o fazendo, os versos elaboram uma outra dualidade: aquela que confronta *Poeta e mundo*. Se o primeiro se configura tensionando um diálogo problemático entre *Eu e tu*, talvez seja o caso de adicionar esse outro elemento (que o poema insere como um *terceiro* apoio, decisivo para a elaboração não de uma subjetividade, mas das condições de possibilidade ou da situação de ocorrência da escrita poética no mundo do trabalho), um terceiro elemento que se apresenta na elaboração rítmica de um percurso desdobrado em elementos sensíveis:

Dói-te a festa feliz da verdade da vida...
Tanges da harpa, em teu sonho, almas ou cordas, cantas,
Bóiam-te as notas no ar, a asa no Azul diluída
E, assombrados, reptis – homens, não! tu levantas!

E apupilam-te a fronte as mil pedras agudas
De ódios e ódios a olhar-te... E és um rei que as avista,
No halo, de Amor, que tens! se em colar as transmudas,
Vais – um dervixe persa, o manto azul – Artista!

Inda olhar adormido abre, e é de ocre, e avermelha!...
Vem colar-te ao colar...e, oh! tua harpa esquisita
Plange...flora a zumbir, minúscula, que imita
A abelheira da Dor, em centelha e centelha.

A ação que define o poeta (e/ou o instrumentista) se constitui a partir de um “halo de Amor”, anunciando-se uma harpa (tocada em sonhos) que pretende tanger “Almas”, transmudar

pedras, *levantar* homens-reptis. Amor e/ou ódio (outro duplo) oscilam nas estrofes iniciais, complementares, nesse sentido. E se seguirmos tentando ver no arranjo estrófico a macroestrutura de um ritmo, um segundo movimento talvez pudesse agrupar as estrofes 4 a 7. É curioso que nenhuma delas se encerre por marcas finais de pontuação, o que contribui para que sejam lidas sequencialmente. O procedimento é diferente, no entanto, daquele mais habitual no poeta anteriormente analisado, já que, no interior das estrofes, pontuam-se períodos e estabelecem-se interrupções menores, sem que se desfçam as conexões semânticas do conjunto. Das três transições entre as quatro estrofes, duas recorrem ao uso de *enjambements*, ao passo que uma terceira se fecha em reticências. Nesse segundo bloco, a cena é protagonizada pelo instrumento, “a gemer, iluminado”. Imagem curiosamente coincidente com a saída de cena do olhar de censura que emanava do contexto, digamos, social nas estrofes anteriores. Silenciam-se as manifestações de ódio, os julgamentos valorativos... apenas uma execução musical se oferece agora:

E é a sombra...E o instrumento, a gemer, iluminado,
Como que à Noite estrela um núbio corvo... E lindo
(Inda que as asas tens não no terás ao lado)
Por que os pétalos d’ouro, a haste de prata, abrindo,

Um lírio de ouro se alça?... Os passos voam-te, pelas
Ribas...Oh! que ilusões da flor, que tantaliza!
Sobe a flor? Sobes tu e a alma nas pedras pisa? ...
Pairas...Em frente, o mar, polvos de luz – estrelas...

Pairas... e o busto a arfar – longe, vela sem norte.
Negro o céu desestrela, o seio arqueando: escuta.
No amoroso oboé solfeja um vento forte
E, alta, em surdo ressoo, a onda betúmea e bruta,

A ânsia do mar, lá vem, esfrola-se na areia...
Seu líquido cachimbo é mágoa acesa, e fuma!
E chamas a onda: “irmã”. E em fósforo incendeia
Na praia a onda do mar, ri com dentes de espuma.

O conjunto dessas estrofes atualiza o momento climático do poema, em que a percepção sensível de um mundo construído a partir de notas ou de imagens se formaliza diante dos olhos do leitor. O jogo de interlocução mantém-se em oscilação entre a constatação do transporte a que a execução lança esse *outro* de um sujeito que, contudo, igualmente se presentifica. De um lado, o *tu* desdobrado dispersa-se na fruição de um momento todo construído de artesanaria: chamas a onda “irmã”; voam-te os passos; tens asas que adiante não terás; sobes enquanto tua alma mantém-se ao nível das pedras. De outro, a enunciação em processo (na primeira pessoa) povoa o descrito de juízos assentados em um *eu*: que considera “lindo” o gemido do instrumento e o núbio corvo dele derivado; que atribui “dentes de espuma” à onda do mar extinguindo-se na praia; que compara o busto arfante do interlocutor extasiado a “vela sem norte”; que entrevê ilusões de flor, sabendo-se ainda *tantalizado* pelo ilusório. E, no entanto, um

e outro, *eu* e *tu*, sujeito e sua projeção em alteridade, coabitam, em quatro estrofes, um desvario sensorial, uma profusão de imagens e cores e sons e delírios – percebidos em seu excesso, partilhados. A duplicação devolve, de algum modo, a uma tensão em que os opostos também se implicam mutuamente. Divisão problemática que levaria a afirmar, com Joëlle de Sermet, que o endereçamento lírico seria, no máximo, “a captação e a anexação da figura do outro: pura projeção metafórica do espaço subjetivo que se cinde em sujeito e objeto”. Ou ainda:

A enunciação lírica joga assim com a ubiquidade e curtos-circuitos temporais: torna possível a simultânea permutação da totalidade dos papéis discursivos. Aquele que fala e aquele a quem se fala, *eu* e *tu*, nunca serão exatamente aqueles que seríamos tentados a identificar de imediato, por serem as figuras – tremidas, trêmulas – do movimento que as impele uma em direção à outra. (SERMET, 1996, p. 89)

No caso específico daqueles poemas em que a voz poética constitui um locutor que parece se dirigir a si mesmo, tratando-se por *tu* e criando uma rede de alternâncias entre *eu* e *tu*,⁸ o *tu* poderia ser, assim considerado, o indício enunciativo que se encarregaria daquilo que permanece tensionado na subjetividade feita poema que, no final das contas, não teria encontrado destinatário algum. Essa oscilação, esse embaralhamento de posições, esses movimentos reaparecem naquele que poderíamos tomar como um terceiro grupamento do poema, já em tom mais baixo em relação ao êxtase do bloco anterior:

De ametista, em teu sonho, uma antiga cratera
Mal te embebe – alegria! – alvos dedos de frio,
Eis se te emperla o rosto e a prantear vês, sombrio,
A onda crescer, rajar-se em brutal besta-fera!

Olhas ...E, soluçoso, à música das mágoas
Amedulas o Mar e amedulas a Terra!
A sombra aclara... E é ver a dança verde de águas
E arvoredos dançando ao coruto da serra!

Gemes ... Dedando o Azul as magras mãos dos astros
Somem, luzindo... Ao longe, esqueleta uma ruína
Em teu sonho a enervar, argentina, argentina ...
De ilusões, no horizonte, ossos brancos ... são mastros!

Aqui também a multiplicação produtiva sugere a continuação do processo por meio do qual se tange uma harpa, escreve-se um poema. A organização sintática das estrofes é, contudo, mais sóbria, como se o êxtase incontido do momento anterior agora se atenuasse, por vezes

⁸ Sermet encontra um dos exemplos mais patentes desse procedimento, no poema “Zone”, de Apollinaire. Naquele caso, o entrelaçamento entre as duas instâncias (*eu* e *tu*) facilitaria o desfile de fragmentos de lembranças que se ofereceria como que recapturadas do exterior por uma voz distanciada, sendo que o *eu* ficaria mantido à distância: “Voilà la jeune rue et tu n’es qu’un enfant; tu es dans le jardin d’une auberge aux environs de Prague”, “Te voici à Marseille au milieu des pastèques”.

recuperando algum vigor nas finalizações em períodos exclamativos. Já a partir da segunda dessas estrofes, as reticências contribuem também para um abrandamento do ritmo, atuando de modo diverso ao das reticências do bloco anterior, que se costuravam entre sinais mais intensos, compondo um todo nervoso. Nesse grupamento em específico, parece haver uma progressão, discernível nos movimentos ainda exaltados da natureza (o Mar, as ondas, águas que dançam na serra, arvoredos) que se fecham, na estrofe final da seção, com constatações de fragilidade (gemidos, os astros que somem no horizonte, suas magras mãos, ossos brancos de ilusões, uma ruína que se “esqueleta”). Essas estrofes, se por um lado reduplicam o movimento daquelas que constituíram o grupo anterior (ainda música), por outro preparam (de modo progressivo, em movimento descendente) uma estrofe singular que constituirá uma ruptura: o encerramento da execução musical. Para tanto, o bloco se organiza em direção ao tom mais baixo dessa estrofe final (a décima do poema) e que prepara o percurso rumo ao silêncio. Assim, a penúltima estrofe de “Harpa esquisita” (décima primeira) parece poder ser lida como nota singular:

Quentes estrias à alma, à friagem, nas cousas...
Que bom morrer! manhã, luz, remada sonora...
Pousas um dedo níveo às níveas cordas, pousas
E és náufrago de ti, a harpa caída, agora.

Recuperando as metáforas do poeta como marinheiro e como náufrago e da escrita como percurso por sobre águas, a imagem de uma (última) remada sonora comparece finalizando versos em que se passou da noite à manhã (e sua friagem), no acolhimento de um tipo específico de *morte*. O dedo que pousa, interrompendo o trânsito criativo, coincide agora com o sujeito convertido em náufrago de si mesmo, com o instrumento abandonado e mudo, em estrofe que celebra (Que bom morrer!) essa exata interrupção. De modo diferente do que observamos em “Violões que choram...”, dois grupamentos (sete estrofes no total) parecem se empenhar (antes em ritmo ascendente e, depois, em movimento descendente) em reproduzir a experiência da execução musical. Em Cruz e Sousa, uma estrofe intensificava de modo estratégico a percepção desse momento, ao passo que vários grupamentos se desdobravam, na sequência, reelaborando o que aquela estrofe única adensara. Em Kilkerry, o movimento produtivo (de sons e imagens) se oferece em cascata e é sua interrupção que se acentua em uma estrofe forte semanticamente apartada das que a antecedem, ainda que mantida a relação de continuidade entre uma e outras. E, no entanto, o poema prossegue – uma última estrofe precisa ser considerada, ainda. Um último acorde ou alguma forma talvez de reverberação posterior ao silêncio:

Ah! os homens percorre um frêmito. Num choro...
Move oceânica a espécie, amorosa, amorosa!
Mais que um dervixe, és deus, que morre, a irradiosa
Glorificação de ouro e o sol de ouro ... à paz de ouro.

A passagem cronológica do tempo narrativo, ainda que passível de indicação (em especial pelos “Inda olhar adormido abre,”; “magras mãos dos astros /Somem, luzindo”; “Que bom morrer! manhã, luz,”, ou mesmo a harpa caída da estrofe 11), não parece autorizar uma leitura

segundo a qual o poema se fecharia com a constatação de uma ação que se concluiu. Ao contrário, essa outra execução musical, a execução desta harpa esquisita (como a anterior, de violões que choram), reverbera, ainda, quando a estrofe final se oferece como última atenuação de intensidade – pausa que supõe uma retomada posterior.

Talvez se possa pensar que a imagem “halo de Amor” contida na segunda estrofe do poema, delineasse, ao contrário do que a tópica do poeta maldito pudesse fazer imaginar, a partir mesmo da condição de solidão e de isolamento da escrita poética, em especial da escrita poética simbolista, um desejo de contato, um *equivoco* desejo de comunicação e comunidade, a possibilidade desse *frêmito* a percorrer os homens – derivação de uma execução musical. Equívoco *desentendimento*: nem mais certo, nem mais preciso talvez, que um gesto. Se o encontro amoroso entre os diferentes *homens*⁹ (já não mais separados por sua adesão ou recusa do sensível, já não mais incomunicáveis por sua posição no mundo civil) permanece utópico, irrealizável, improvável, em Kilkerry, ele ainda assim se oferece, no tecido vivo do poema, como um *possível* que se deseja, como um possível experienciável em exercício de apreciação e fruição.

A propósito da possibilidade de se pensarem “políticas da escrita” e especificando, em capítulo dedicado a Wordsworth, Byron e Mandelstan, não pretender se referir a opiniões, experiências ou engajamentos políticos de escritores, nem à recepção ou interpretação política de suas obras, Jacques Rancière, indica a pergunta que formaria o horizonte de sua pesquisa: “que necessidade essencial liga a posição moderna da enunciação poética e a da subjetividade política?” (RANCIÈRE, 2017, p. 117). Essa precisa questão (que não pretende esgotar), a certa altura, assim se reapresenta no desenvolvimento de seu ensaio:

A revolução estética moderna é aquela que Kant, no mesmo momento, está fixando: o afastamento da *mimese* e a abolição da distância entre o eidos do belo e o espetáculo do sensível; o poder que tem o belo de se fazer apreciar sem conceito; o livre jogo das faculdades que atesta, mesmo se ele não pode nem deve determinar nenhum conceito dela, uma potência de reconciliação da natureza e da liberdade. Quanto à utopia política moderna, não designo com isso os projetos de uma comunidade ideal. A utopia para mim não é o lugar que não está em parte alguma, mas o poder de recuperação entre um espaço discursivo e um espaço territorial; a identificação de um espaço perceptivo que se descobre ao andar no *topos* da comunidade. Na identificação entre estética moderna e utopia moderna se baseia o poder singular para o político de também se fazer apreciar, amar sem conceito, de identificar seus significantes mestres (a natureza, a liberdade, a comunidade) no lugar e no ato de uma pessoa concebida como livre jogo da imaginação. O que resulta disso, em termos kantianos, é a transformação do julgamento de reflexão em julgamento determinante. No livre jogo da imaginação, a razão vem, efetivamente, se apresentar diretamente como determinando um mundo. (RANCIÈRE, 2017, p. 129)

Afastar-se de uma concepção impositiva (e axiológica) de *mimese*; resistir ao poder

⁹ Parece pertinente assinalar como o poema de Cruz e Sousa vai incorporando progressivamente no acúmulo das imagens que o compõem toda uma legião de párias e excluídos que constituirão a carnadura sobre a qual se erigem aqueles versos, a energia fecundante invocada para aquele específico processo de escrita (de musicalização).

mandatário da *representação*; oferecer-se enquanto ritmo, espaço perceptivo, espetáculo de significantes recusando-se à interpretação unívoca ou direta; constituir-se enquanto experiência não autoexplicativa demandante da ação organizadora e prospectiva de um leitor; não se submeter “às estritas leis do entendimento separador”; não se oferecer como inteiramente disponível para a significação ainda que eventualmente aceitando a ela se render ... operações como essas têm feito da descrição historiográfica do *Simbolismo*, no Brasil, um apanhado de “pedras agudas/ De ódios e ódios a olhar” para versos em que, enfim, alguma leitura sempre poderia encontrar a sombra escusa de uma voz que, ao se erguer, delinea o projeto utópico de uma subjetividade fictícia (repetidamente se hipostasiando em *tu*, em *nós*, em *outro*) e que só se pode efetivamente organizar/turvar/perturbar por aquelas vozes paralelas que elege como interlocutores, como opositores, como partícipes, como co-autores. Um projeto que acolhe as benesses e os impasses da imaginação, tangendo suas cordas como as de um instrumento estranho, potente, por vezes dissonante e, ainda assim, belo – mesmo e talvez principalmente naquilo que nele *resiste* à explicação.

Referências

CAWS, Mary-Ann. Poème long, poème court: sujet en cloture. In: RABATÉ, Dominique et al. *Le sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. pp. 69-82.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1974.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

KILKERRY, Pedro. Horas Ígneas. In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Octavio. Contar e cantar (sobre o poema longo). In: *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 2017.

SERMET, Joëlle de. L'adresse lyrique. In: RABATÉ, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. (Collection Perspectives littéraires, dirigée par Michel Dellonet Michel Zink)

Anexos:

HORAS ÍGNEAS

I

Eu sorvo o haxixe do estio...
 E evolve um cheiro, bestial,
 Ao solo quente, como o cio
 De um chagal.

Distensas, rebrilham sobre
 Um verdor, flamâncias de asa...
 Circula um vapor de cobre
 Os montes — de cinza e brasa.

Sombras de voz hei no ouvido
 — De amores ruivos, protervos —
 E anda no céu, sacudido,
 Um pó vibrante de nervos.

O mar faz medo ... que espanca
 A redondez sensual
 Da praia, como uma anca
 De animal.

II

O Sol, de bárbaro, estangue,
 Olho, em volúpia de cisma,
 Por uma cor só do prisma,
 Veleiras, as naus – de sangue...

III

Tão longe levadas, pelas
 Mãos de fluido ou braços de ar!
 Cinge uma flora solar
 – Grandes Rainhas – as velas.

Onda por onda ébria, erguida,
 As ondas – povo do mar –
 Tremem, nest’hora a sangrar,
 Morrem – desejos da Vida!

IV

Nem ondas de sangue... e sangue
 Nem de uma nau – Morre a cisma.
 Doiram-me as faces do prisma
 Mulheres – flores! – num mangue...
 (KILKERRY, 1985, p. 115)

ANTÍFONA

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das aras...

Formas do Amor, consteladamente puras,
De Virgens e de Santas vaporosas...
Brilhos errantes, mádidas frescuras
E dolências de lírios e de rosas...

Indefiníveis músicas supremas,
Harmonias da Cor e do Perfume...
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

Visões, salmos e cânticos serenos,
Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...
Dormências de volúpicos venenos
Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...

Infinitos espíritos dispersos,
Inefáveis, edênicos, aéreos,
Fecundai o Mistério destes versos
Com a chama ideal de todos os mistérios.

Do Sonho as mais azuis diafaneidades
Que fuljam, que na Estrofe se levantem
E as emoções, todas as castidades
Da alma do Verso, pelos versos cantem.

Que o pólen de ouro dos mais finos astros
Fecunde e inflame a rima clara e ardente...
Que brilhe a correção dos alabastros
Sonoramente, luminosamente.

Forças originais, essência, graça
De carnes de mulher, delicadezas...
Todo esse eflúvio que por ondas passa
Do Éter nas róseas e áureas correntezas...

Cristais diluídos de clarões álacres,
Desejos, vibrações, ânsias, alentos,
Fulvas vitórias, triunfamentos acres,
Os mais estranhos estremecimentos...

Flores negras do tédio e flores vagas
De amores vãos, tantálicos, doentios...

Fundas vermelhidões de velhas chagas
Em sangue, abertas, escorrendo em rios...

Tudo! vivo e nervoso e quente e forte,
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
Passe, cantando, ante o perfil medonho
E o tropel cabalístico da Morte...
(CRUZ E SOUSA, 2000, p. 62-63)