



José Almino, leitor da infância e de outros sonhos perdidos

Luciano de Jesus Gonçalves*

O presente trabalho se propõe focar a coletânea *A estrela fria*, de José Almino (2010). Para tanto, estabelece um ponto de partida: a análise dos poemas em que o poeta, através de seu eu-lírico, lê a infância em seus diferentes matizes. A conclusão é que as leituras da infância, representadas aqui pela seleção de seis poemas, não estão desvinculadas da leitura de outras questões relacionadas à dimensão humana, tais como ausência, solidão, exílio e o caráter perecível da existência diante da mutabilidade do tempo.

Tendo como ponto de partida o fato de que a análise de todos os poemas do livro se configuraria inviável e a necessidade de escolha de um conjunto de poemas representativos, na abordagem da obra uma constante capturou nossa atenção: o tratamento renitente que os eus-líricos, em boa parte desses poemas, dispensam à palavra “infância”.

Diante da decisão de analisar o poema homônimo “A estrela fria” e da constatação de que nele o registro da palavra também ocorre, decidimos realizar a busca do termo em todo o livro. No fim da investigação, um resultado que igualmente prendeu nossa atenção: dos quarenta e cinco poemas apresentados, seis registram

* Mestrando em Letras (UFMS).

o vocábulo. Em todos os casos, a palavra aparece como parte destacada da construção do poema.

O poeta cultiva uma “poesia da conjugação” (Paz, 1994). Esse processo é responsável pela utilização deliberada de outros nomes da poesia mundial, num exercício hábil e complexo de leitura, seleção, recorte e reconstrução das passagens e, por conseguinte, de seu próprio projeto estético. Os trechos, que os leitores recebem de presente, funcionam não como simples citações ou demonstrações de erudição poética, e sim como desafios e convites à leitura de tais fontes, além de demarcações de leitura da própria poesia do poeta pernambucano. Importante ressaltar que todas as citações diretas, sinalizadas em *itálico*, podem ser encontradas, com o crédito de seus autores, no final do volume. No entanto, Almino vai mais longe: o poder de sugestão e referência de sua obra é muito rico, conforme pretendemos demonstrar logo no início deste trabalho, com a leitura do título do poema “A estrela fria” e a reverência de seu eu-lírico à obra de Manuel Bandeira, para citar apenas um nome.

Na discussão dos poemas, destacamos os aspectos linguísticos, mais voltados para a utilização vocabular. Essa escolha se deve à estrutura de versos livres e brancos dos poemas, mas sobretudo ao tratamento conferido ao conceito de infância e a implicação de seu uso no enfrentamento de outras questões evidenciadas pelos eus-líricos.

Leitor da infância e de outros sonhos perdidos

Começamos pela reprodução do poema que dá título à coletânea.

A estrela fria

There's no there there.

I

O verão era permanente.
Tanto fazia: alegria e dor
tinham
o calor do meio-dia.

II

De primeiro, era o
sol
que em Pernambuco leva dois sóis
e aterrissa de chofre
sobre a palha da cana
sobre a cabroeira do eito,
imundas,
ao arrepio da carícia
das geladeiras,
ao largo de azulejos
azuis.

Depois
é trinado de canção
no salão de barbeiro
suor do descamisado
capinando
o descampado.

Não há crepúsculo
mas o rangido do sol a pino
varrendo a sombra
e a árvore:
quintal pelado.
De longe,
a infância queima:
ela é a luz de uma estrela fria.

III

E sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.

Quando o medo andava pelas ruas,
era apenas ele, nosso pai e nosso companheiro:
entrava na padaria, passeava o cachorro,
pousava a mão no meu ombro.

Na minha infância já não se morreria de tifo,
mas havia o medo,
sufocando-me durante as noites,
com lágrimas
e o travesseiro.

IV

Vou não.
Pego tudo e sacudo fora:
avoo no mato.

V

O sol de Sócrates amanhece lícido, vigilante:
não é o meu.
Terço apenas o fiozinho de um desejo
que escreve letras tortas por linhas incertas.
Às vezes bobeio, quando os meus olhos abrigam os ermos
da infância.
Morei no Zumbi, um lugar que sumiu.
Perdi a pátria nos trilhos sonolentos do bonde de Caxangá.

VI

Os adjetivos mastigam metáforas que desafinam:
há muito não vejo um rosto na multidão
e, qual Ulisses, volto a escutar a minha própria história

tangida pela memória de um outro
que com o tato de hoje identifico,
frente a uma tarde
quando aprendi a ver.

Eu era um signo opaco,
Menino chutando pedra
no oco do mundo,
liberto de escolhas,
entre o ócio e o espanto (pp. 11-4; grifos do autor).

O vocábulo “estrela” pode ser apontado como componente de um grupo de termos desgastados poeticamente. Podemos arriscar outros exemplos: “amor”, “paixão”, “lua”, “coração”, entre vários. O desgaste decorre de sua larga utilização e torna o trabalho do poeta um pouco mais complicado.

Aqui, o termo “estrela”, acompanhado pelo adjetivo “fria” e determinado pelo artigo “a”, ganha nova configuração, renovando suas possibilidades de sentido. Pode-se pensar no efeito de surpresa defendido por Candido, em Na sala de aula, onde o estudioso define um esquema caracterizador da linguagem poética como sendo dotado de três elementos: divergência = ruptura = surpresa (1989, 82). Estaríamos, assim, nos referindo a uma estrela insensível? Ou a um astro gélido? As possibilidades são muitas.

Com relação ao título do poema, “A estrela fria”, sobre a reverência da lírica moderna na literatura brasileira, pensamos em parte do conjunto da obra de Manuel Bandeira (1901-1975): de forma direta, nos títulos dos livros *Estrela da manhã* (1936), *Estrela da tarde* (1950) e *Estrela da vida inteira* (1966). Bandeira, voz latente em todo o livro de Almino, no entanto, não possui citação direta no poema.

Para encontrar a presença do predecessor na obra de Almino, é preciso estar atento aos poemas de Bandeira. Por exemplo, no poema “Estrela da manhã” Bandeira cria um eu-lírico que convoca a todos, amigos e inimigos, a procurar a estrela da manhã. Em mais de uma oportunidade, o eu-lírico brada, resolutivo: “Eu quero a estrela da manhã”. Em *Lira dos cinqüent’anos* (1940), cujo título faz referência à *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo (1853), encontramos o poema “A estrela”: “Vi uma estrela tão alta,/ Vi uma estrela tão fria!/ Vi uma estrela luzindo/ Na minha vida vazia” (1986, 149).

A reprodução de parte do poema de Bandeira ajuda a perceber o processo de reverência da lírica moderna (Paz, 1996) na literatura de Almino, o qual ficará patente à medida que avançarmos. O título *A estrela fria* e a definição que a expressão ganha no poema homônimo – “De longe,/ a infância queima:/ ela é a luz de uma estrela fria” (p. 12) – resgatam e alteram o que em Bandeira “parece na maioria das vezes representar o ângulo atormentado do amor” (Candido, Antonio: 1986, lxxv), atribuindo ao termo “estrela” a condição sinônima de infância rememorada e, assim como a estrela de Bandeira, vista “de longe”. A esse respeito, sobre a poesia de Bandeira, tendo em vista especificamente o poema “A estrela”, Yudith Rosenbaum concorda que o poeta “elege [...] alguns objetos ou seres que se elevam alvos de sua incessante busca. A estrela é um deles: objeto inacessível por excelência, lança apenas seu brilho como indício de sua presença, mas mantém-se ausente para contato” (1993, 137).

No poema “A estrela fria”, o eu-lírico criado por Almino pode complicar a leitura com a utilização de uma epígrafe da poetisa americana Gertrude Stein: “There’s no there there”. A construção em inglês remete a uma negação espacial: algo como “não há

ninguém ali”, “não existe lá lá”, “não existe lá ali”, entre outras acepções. A história de vida de Gertrude Stein ajuda a entender um pouco mais tal afirmação, disposta em sua obra de memórias *Everybody’s autobiography*, de 1937. A frase, segundo consta, foi motivada pelas impressões que a cidade natal, Oakland, Califórnia, provocaram na escritora depois de trinta anos de residência em Paris. Em seu livro de recordações, a autora registrou a desolação com a inexistência das imagens de sua infância.

Pode-se pensar que o reforço que a frase de Gertrude Stein ganha é a supervalorização de um lugar em que não se tem a perspectiva de outro lugar: lá, não existe o lá. Ou, por outro lado, no destaque e na recriação de um lugar que já não existe.

O poema de Almino, dividido em seis grupos de estrofes irregulares, mescla reminiscências de um eu-lírico deslocado no tempo e no espaço. O primeiro grupo de estrofes, composto por quatro versos, demarca temporalmente um espaço. A utilização do verbo no pretérito perfeito registra a ação acabada. Lá, “o verão era permanente” e o efeito de surpresa que o eu-lírico constrói ao relacionar os termos “alegria e dor” é o da definição a priori climática do lá, atmosfera reforçada por termos como “verão”, assim como pela expressão popular “calor do meio-dia”. O resultado obtido está ancorado em uma lógica empenhada em caracterizar o local como ensolarado, escaldante.

O segundo grupo de estrofes (quatro estrofes com onze, sete, cinco e três versos, respectivamente) define mais claramente o espaço alvo das rememorações do eu-lírico. Seguindo na definição de um lugar e um clima, surge a afirmação de que, “de primeiro, era o sol que em Pernambuco leva dois sóis”, tomada de empréstimo de “O sol em Pernambuco”, de João Cabral de Melo Neto, publicado

em *A educação pela pedra* (1966). Note-se, ainda uma vez, a utilização de uma expressão coloquial, “de primeiro”, marcando um modo de falar simples, fora das normas gramaticais. Com relação à valorização dessa dicção popular, em “Evocação do Recife”, o eu-lírico de Manuel Bandeira sinaliza que, na sua infância,

a vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada (1986, 106-7).

Sobre a definição do lugar, encontramos em “A estrela fria” mais palavras que especificam características regionais: o sol “aterriça de chofre sobre a palha da cana/ sobre a cabroeira do eito”. Da mesma maneira, outras metáforas definem o sol e, metonimicamente, o lugar: o sol é, depois, “trinado de canção/ no salão de barbeiro/ suor do descamisado/ capinando/ o descampado”.

Na estrofe seguinte, por exclusão, desponta mais um conjunto de características a definirem as imagens memoradas pelo eu-lírico. A oração se inicia com o advérbio “não”: “não há crepúsculo”; e a conjunção adversativa acentua o contraste de negar/afirmar para, em seguida, definir: “não há crepúsculo/ mas o rangido do sol a pino/ varrendo a sombra/ e a árvore:/ quintal pelado”. As imagens, impregnadas de simplicidade e efeitos de surpresa, se multiplicam: o sol a pino possui rangido, o rangido do sol a pino varre a sombra e a árvore, o rangido do sol a pino varrendo a sombra e a árvore constrói um quintal pelado.

Na última estrofe desse grupo, aparece mais uma noção espacial e mais uma definição; nesse caso, a de infância: “de longe,/ a infância queima:/ ela é a luz de uma estrela fria”, ou, de longe, a infância é a luz de uma estrela fria. As marcações seguem com a utilização dos advérbios de lugar.

Mais adiante, Carlos Drummond de Andrade é convocado para abrir o terceiro grupo de estrofes (formado por duas estrofes, de quatro e cinco versos, respectivamente). As imagens calorosas começam a se alternar com outras possibilidades visuais: “E sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas”, do poema “Congresso internacional do medo”.

Seguindo o que a epígrafe adiantou, a primeira estrofe do terceiro grupo muda o tom das definições no que se refere às questões climáticas. O eu-lírico se volta para os temores da infância. A medida desse medo é dada a partir da conjugação de outra frase de Drummond: “Quando o medo andava pelas ruas,/ era apenas ele, nosso pai e nosso companheiro” (grifo do autor). Dessa citação de Almino, destaca-se que a frase de Drummond é a grifada em itálico, ainda do poema “Congresso internacional do medo”.

O quarto grupo é formado por apenas uma estrofe de três versos. O tempo verbal também é outro: o presente. No entanto, a resolução negativa do eu-lírico segue no mesmo tom informal: “vou não”. E intensifica as resoluções: “Pego tudo e sacudo fora:/ avoo no mato”.

O quinto grupo de estrofes é composto por duas estrofes, de seis e dois versos, respectivamente. A poesia de Murilo Mendes é emprestada numa relação intertextual de definição do espaço/clima. “O sol de Sócrates amanhece lúcido, vigilante: / não é o meu” (grifo do autor).

No diminutivo, “fiozinho de um desejo”, mais um elemento que compõe uma linguagem terna, meiga, saudosa. O saber popular, registrado logo na primeira estrofe do poema, continua sendo utilizado e ressignificado. O mesmo “fiozinho de um desejo” “escreve certo por linhas tortas”. Bela imagem, que reaproveita do povo a expressão encorajadora: “Deus escreve certo por linhas tortas”.

O que se segue é uma das expressões claras do impacto da perda da infância pelo eu-lírico: “Às vezes bobeio, quando os meus olhos abrigam os ermos da infância”. Destaque-se a tensão que a palavra “olhos” adquire na medida em que é utilizada como substitutivo para a memória. A partir de mais uma referência explícita, o Zumbi, chega-se a um complemento desolador: “um lugar que sumiu”. Ao concluir a estrofe com: “Perdi a pátria nos trilhos sonolentos do bonde de Caxangá”, o eu-lírico, ao utilizar o adjetivo na construção de uma personificação (ou prosopopeia), dá a medida de sua recordação de um bonde vagaroso. Nota-se que o lugar aludido no poema de Almino é o mesmo que proporciona o “primeiro alumbramento” do eu-lírico de Bandeira:

[No] sertãozinho de Caxangá
Banheiros de palhas

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu
Foi o meu primeiro alumbramento (1986, 106; grifo nosso).

No sexto e último bloco de versos, iniciado em tom meta-linguístico (“os adjetivos mastigam metáforas que desafinam”),

as lembranças, entrecortadas pela melancolia, acentuam a primeira das duas estrofes. Mesmo sem definir o local atual, a solidão também está presente: “há muito não vejo um rosto na multidão”.

Os versos seguintes remetem a toda uma tradição erigida em torno de uma personagem, o herói Ulisses: “e, qual Ulisses, volto a escutar a minha própria história/ tangida pela memória de um outro/ que com o tato de hoje identifico,/ frente a uma tarde/ quando aprendi a ver”. O mito de Ulisses, consagrado nas duas epopeias de Homero e encontrado em tragédias de Ésquilo e Eurípedes, assim como na Eneida de Virgílio, foi resumido por Antônio Houaiss, em estudo sobre *Ulisses*, de James Joyce, com as seguintes palavras:

Essencialmente: andanças do herói até o retorno ao ponto de partida. Simbolicamente: de como o fim está no início e o início no fim; ou de como uma aventura – por exemplo, a vida – é um ciclo, isto é, algo que se desdobra formando como um roteiro em círculo que se fecha; ou de como tudo se repete. Se a premissa é contestável, como a filosofia da História e mesmo da natureza, a simbologia, ideológica, não pode ser. Assim, cada um de nós pode ser um Ulisses ou uma Ulissa entre o acordar e o dormir, entre o emigrar e a nostalgia, entre ficar adulto e deprender da infância e juventude, entre amar e desamar porque o amor deixou de ser o que era (2005, 60; grifo do autor).

A conclusão promove o retorno ao passado “eu era um signo opaco”. E a trivialidade cotidiana do infante é, mais uma vez, rememorada: “menino chutando pedra/ no oco do mundo,/ liberto de escolhas,/ entre o ócio e o espanto”.

Um domingo

Não me escapa este domingo
de ser domingo: soberbo

Um domingo enxuto,
sem infância,
ávido de si,
do seu umbigo,

um domingo rútilo
em pelo
e sem mais sentido:
à espreita de uma surpresa,
de algum deleite (p. 16).

Composto por três estrofes – formadas, respectivamente, por dois, quatro e cinco versos –, o poema “Um domingo” marca a construção poética pela repetição. Para definir o domingo, indefinido no título, o poeta irá repetir o termo em todas as estrofes. Esse recurso parece destoar da concisão que os outros poemas da coletânea apresentam, mas acaba reforçando o trabalho de economia com as palavras.

O primeiro dia da semana é, na liturgia cristã, consagrado “à oração e ao descanso” (Houaiss, 2011). Em sua etimologia latina, *dies dominicus*, encontra-se a referência ao dia do Senhor. As várias denominações que recebe – domingo de Páscoa, da Quinquagésima, da Rosa, da Santíssima Trindade, Septuagésima, Sexagésima, de Pentecostes, de Ramos, do Advento, do Espírito Santo, do gordo e do magro (exemplos retirados do dicionário citado) – dão-nos uma medida da grande importância e versatilidade da data na organização da vida cristã.

No poema de Almino, o eu-lírico parece ignorar todas essas referências na definição de seu domingo e dos domingos em geral. No caso, “este domingo” não escapa de ser “domingo”. Ser domingo vem atrelado à ideia de igualdade com o adjetivo “soberbo”. Na primeira estrofe, então, o domingo é caracterizado como dotado desse sentimento.

O adjetivo é conhecido por caracterizar aquele que apresenta a soberba – um dos sete pecados capitais –, definida como a manifestação de soberba e/ou arrogância. Por sinonímia, pode-se entender que esse domingo é, em algumas denominações “pejorativas”, soberbo, arrogante, orgulhoso, impetuoso, arrebatado, dominador; ou, em algumas acepções “positivas”, valoroso, grandioso, belo, magnífico, suntuoso, esplêndido, sublime, valioso, precioso. Os versos seguintes ajudam a definir aquilo que o eu-lírico classifica como soberbo.

A segunda estrofe, agora por adjacência, contribui para a definição desse domingo. Para o eu-lírico, trata-se de um dia “enxuto,/ sem infância,/ ávido de si,/ do seu umbigo”. Tais construções conduzem às definições negativas do termo “soberbo”, apresentadas há pouco. As duas primeiras definições, enxuto e sem infância, contribuem para a definição de um aspecto seco, sem excessos, da data. Os dois versos que se seguem – “ávido de si” e “do seu umbigo” – reforçam a primeira definição e expandem a afirmação inicial do eu-lírico de que se trata de um domingo soberbo.

Seguindo a estratégia discursiva adotada desde o primeiro verso, a terceira e última estrofe segue na repetição do termo “domingo”. Trata-se da quinta aparição da palavra, em um processo adjacente de sentido. Aos predicados atribuídos ao dia até esse ponto, soma-se a informação de que se está falando de um domingo

“rútilo/ em pelo/ e sem mais sentido”. Nesse ponto, nota-se a primeira utilização de uma conjunção aditiva – e – reforçando as definições do dia: um dia sem sentido!

O que se aponta de possibilidade nesse dia está no campo do desejável, naquilo que o termo “infância”, ausente da data, pode contemplar. O eu-lírico se refere a um domingo rútilo, em pelo e sem mais sentido, “à espreita de uma surpresa,/ de algum deleite”. Estão concluídas, assim, as definições de um domingo e, por extensão, de um estado de alma solitário, preso ao tédio, proporcionado pela soberbia de um domingo sem infância.

Interregno

Nasceu e logo após as brumas e vagares da infância encontrou-se por muito tempo em uma ruazinha calorenta onde a umidade consumia a casa quando chegava o inverno e era junho.

À tarde, havia um banho frio, goiabada com queijo.
Quarenta e cinco anos depois viria a falecer (p. 40).

Dividido em duas estrofes, a primeira com quatro e a segunda com dois versos, o poema apresenta, em sua construção, uma característica muito presente na coletânea: a concisão. Outros exemplos, não analisados neste trabalho, podem ser verificados nos poemas “Epifania” (p. 21); “Neste verão” (p. 22); “Locatário” (p. 23); “Legado” (p. 39); “Nasci na várzea do Capibaribe” (p. 56; grifos do autor) e “Um sujeito IV” (p. 66), para ficar apenas nos poemas com menos de seis versos.

Voltando ao poema “Interregno”, a utilização de um termo originário do latim, *interregnum*, quebra a larga utilização de

palavras simples em seus poemas. No dicionário Houaiss (2011), encontra-se a informação de que se trata de “intervalo entre dois reinados, durante o qual não há rei hereditário ou eletivo” ou, por extensão de sentido, dos “Estados que não têm reis, ausência de governo”. Uma terceira definição seria a de “intervalo, interrupção momentânea; interlúdio”.

Na primeira estrofe, a maior delas, com quatro versos, o eu-lírico cria uma atmosfera que demarca o nascimento e a vida prosaica de um ser inominado e de sexo igualmente indefinido. O verbo no pretérito perfeito demarca com precisão a primeira ação observada: “nasceu”, verbo intransitivo, que não apresenta a necessidade de ser acompanhado por complementos, afinal, seguindo a norma, quem nasce nasce.

Uma locução adverbial de tempo (logo após) é responsável por ligar a primeira ação, o ato de nascer, a dois componentes da infância daquele que é observado, no sentido de rememorado, pelo eu-lírico: brumas e vagares. É ainda o Houaiss que ajuda nas definições lexicográficas: por bruma, termo relacionado à meteorologia, entende-se “nevoeiro denso que reduz ou anula a visibilidade”. Talvez essa acepção denotativa, que extrapola o poder figurativo do termo, possa nos interessar. O mesmo se pode dizer de: “o que impede de ver ou de compreender algo com clareza”. Vagar, verbo responsável pela construção por derivação do termo “vagares”, com relação ao sentido, apresenta-se em três facetas: (a) como intransitivo: “estar ou ficar vago, vazio, desocupar-se”; (b) como transitivo indireto: “sobrar, restar (tempo)”; e (c) como transitivo direto: “ocupar-se de, entregar-se a”.

O segundo verso funciona na demarcação prosaica dos aspectos da vida do ser observado: “encontrou-se por muito tem-

po em uma ruazinha/ calorenta onde a umidade consumia a casa quando/ chegava o inverno e era junho”. O tom prosaico é obtido pela definição simplória da rua daquele que vive (trata-se de uma “ruazinha” e, completa, calorenta). O aspecto e a atmosfera de simplicidade são acentuados na notação que o eu-lírico faz sobre a mudança de estação: na ruazinha calorenta, “a umidade consumia a casa”, “quando o inverno chegava e era junho”. Esse aspecto pode ser justificado igualmente pela utilização da conjunção aditiva unindo os dois elementos de consequência: (a) o inverno que chegava porque (b) era junho.

Nesse ponto, a definição do termo prosaico é necessária. Trata-se, aqui, de uma referência direta ao que Chklovski (1978) referia como o efeito que, na poesia, se pode obter com o trabalho da língua, a partir de “procedimentos particulares”:

Assim, o objeto pode ser criado como prosaico e percebido como poético e criado como poético e percebido como prosaico. Isso indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para esses objetos uma percepção estética (p. 41).

Voltando ao poema, a segunda estrofe começa com um verso cúmplice da atmosfera prosaica criada na primeira. A dicção do eu-lírico ainda se relaciona, de forma adjacente, às práticas corriqueiras: “À tarde, havia um banho frio, goiabada com queijo”. Por outro lado, vale notar que, embora simples, esses dois elementos se valorizam em meio ao contexto e à atmosfera igualmente simples. A valorização, entendemos, é obtida por uma

lógica quase tautológica: na ruazinha calorenta, à tarde, um banho frio é, espera-se, desejável. O ato de degustar um doce em meio a um contexto de desagravo (a ruazinha era calorenta no verão e úmida no inverno) torna a atmosfera mais suave, embora ainda simples. O elemento “doce” pode ser lido como um dos poucos momentos agradáveis que essa vida apresenta, além do banho frio.

O verso final guarda ao leitor, de forma direta, incisiva, o fim da observação e a conclusão dos atos do observado: “Quarenta e cinco anos depois viria a falecer”. Encerra-se, assim, o poema e o ciclo vital daquele que estava sendo observado, e ao último termo é reservado o verbo “falecer”. Se ainda estamos pensando na escolha do título, a sensação de intervalo e interrupção momentânea que o termo também pode significar é provocada pela conclusão pragmática do poema.

A um passante

No metaphors that won't permit examination.

Insuportável vê-la a passear pela praia
ou qualquer outro
lugar,
sem estar morta nem nada.

(Suportava mal
a ideia de não ser amado.)

Não se perdoava.
Era intransigente: não se perdoava.

O destino esboçou-se uma, duas, três vezes: desistiu.
O mundo mudou.
Os amigos morreram.
A infância, esqueceu (p. 41; grifos do autor).

Formado por quatro estrofes – compostas por quatro, dois, dois e quatro versos, respectivamente –, o poema “A um passante” parece figurar na lista daqueles em que o eu-lírico se dirige a um terceiro. O tom pautado no prosaísmo é denunciado logo no título, afinal trata-se de uma composição poética direcionada a alguém (o artigo indefinido um, no gênero masculino, define apenas o sexo) que passa, a um transeunte. Como adjetivo comum de dois gêneros, o termo refere-se àquilo que “passa, excede” (Houaiss, 2011).

Após o título, a reprodução, no original, de uma frase de Ezra Pound – “No methaphors that won’t permit examination”, algo como “não existem metáforas que não possam ser examinadas” –, que teria sido pronunciada pelo poeta e crítico norte-americano sobre sua adaptação da peça *Electra*, de Sófocles. Mais uma vez, uma caracterização recorrente e eficaz na poesia de Almino: a remissão a outros discursos poéticos, a sugestão (talvez uma imposição ao leitor) à pesquisa desses discursos e sua utilização na construção de seu próprio discurso poético.

Na primeira estrofe, o eu-lírico expõe o estado daquele que observa, diante de outra presença: “Insuportável vê-la a passear pela praia/ ou qualquer outro/ lugar,/ sem estar morta nem nada”. Aqui, o alvo da observação é determinado pela desinência de gênero (“vê-la”; grifo nosso) e pelo adjetivo (“morta”).

Em sentido adjacente, a segunda estrofe, em seu conjunto, serve para estender o sentido da primeira: “(Suportava mal/ a ideia de não ser amado.)”. Na construção do poema, a aparição dessa estrofe de dois versos, entre parênteses, nos leva a pensar em rubrica de roteiro dramático, que justificaria a utilização de tais sinais no arranjo realçado de um discurso à parte, meio segredado.

Seguindo, na terceira estrofe, surge mais uma definição, ao mesmo tempo concisa e dotada de eloquência, pela repetição de termos: o observado pelo eu-lírico “não se perdoava./ Era intransigente: não se perdoava”. A repetição do primeiro verso dessa estrofe (“não se perdoava”) cria uma estrofe quase tautológica. O observado era intransigente porque não se perdoava, ou não se perdoava porque era intransigente?

A quarta e última estrofe pode ser dividida em duas partes: a primeira, formada pelo primeiro verso – “O destino esboçou-se uma, duas, três vezes: desistiu.” –; a segunda, pelos seguintes, do segundo ao quarto versos – “O mundo mudou./ Os amigos morreram./ A infância, esqueceu.”. Com relação à primeira parte, o verbo esboçar, no pretérito perfeito, relacionado com o destino, intensifica a falta de ação do ser observado diante das circunstâncias. Para acompanhar esse verbo, uma simples gradação numérica (“uma, duas, três vezes”) marca o caráter de insistência e reforça aquele que seria o resultado final dessa evolução: “desistiu”.

O final do poema expõe os conflitos daquele que se observa em três dimensões que resumem sua existência: (a) “O mundo mudou”; (b) “Os amigos morreram”; (c) “A infância, esqueceu”. Dentre os três elementos – mundo, amigos, infância –, destaca-se a posição deste último como possibilidade derradeira, incapaz de ser ao menos rememorada; algo que, nessa gradação, se sobrepõe à morte.

The waste land

A infância se esfacela brutal
diante dos olhos passados e adiante, no poema;

dos olhos que comem sua porção diária
de vida real e sem grandeza.
Naturalismo, tua cara é o meio-dia na voluntários da pátria.

Tudo o que é humano me é estranho
e, no entanto, o gosto seco do sol,
a carícia da poeira
trazem a eternidade da infância esfacelada (p. 53; grifos do autor).

O título do poema acima, emprestado do poeta norte-americano T. S. Eliot, remete a expressões como “o deserto”, “a terra deserta”, “o terreno baldio”. A obra *The waste land* foi publicada em 1922. No escrito de Almino, a palavra “infância” ganha um uso novo, em relação aos poemas apresentados até então: aparece no primeiro e no último versos. No primeiro caso, é apresentada nos dois primeiros versos: “A infância se esfacela brutal/ diante dos olhos passados e adiante, no poema”. O terceiro e quarto versos seguem na definição dos olhos: “dos olhos que comem sua porção diária/ de vida real e sem grandeza”. O quinto verso da estrofe – “Naturalismo, tua cara é o meio-dia na voluntários da pátria” – carrega no poder polissêmico para construir possibilidades de sentido, por meio de uma metáfora referente a uma importante rua do Rio de Janeiro.

A segunda estrofe inicia-se com a afirmação de que “tudo o que é humano me é estranho”, que funciona como negação do eu-lírico diante de aspectos humanos. Esse caráter é relativizado pelos versos que se seguem, prenunciados por uma conjunção aditiva (e) e por uma locução adverbial com função adversativa (no entanto), responsáveis por acrescentar um argumento contrário ao dito no primeiro verso da segunda estrofe. Os elementos a formarem o ar-

gumento são expostos no segundo e terceiro versos: “o gosto seco do sol” e “a carícia da poeira”, responsáveis por trazer “a eternidade da infância esfacelada”.

Sobre o retrato de minha mãe

Pouso o olhar no retrato de minha mãe, com o olhar que acredito continuar o seu, porém ela não é a minha mãe: minha mãe era um trejeito na boca, como quem faz o esforço de coser um botão; nunca existiu a minha mãe, não com a força que o passado, nesse tempo uno e eterno, nos traz e leva para a morte, e a minha mãe não me comove sem que eu faça um esforço e diga: ali está a minha mãe; não há minha mãe sem os meus irmãos, sem a prosódia do recife, até uma voz clara serve ou o gosto de uma fruta e o seu retrato é falso, mais falso do que todos os retratos e ela já não é pessoa alguma e falo dela somente porque ela não é nem ausência, mas um pé de pau, uma rã, uma dor doce e boa, uma tolice da infância (p. 69).

Dos poemas da coletânea, “Sobre o retrato de minha mãe” é um dos poucos a se fazer de apenas uma estrofe. Dividimos esse bloco de dezessete versos em cinco partes, assim denominadas: (a) Olhar; (b) Constatação; (c) Definição de mãe; (d) Tentativa de reconhecimento; e (e) Definições por negativas, afirmativas e conclusão. A forma de apresentação do poema seguirá a divisão de suas partes.

Olhar: “Pouso o olhar no retrato de minha mãe, com/ o olhar que acredito continuar o seu”. Essa parte compreende o primeiro e

mais da metade do segundo verso, com verbo no pretérito perfeito demarcando a ação de olhar concluída no tempo. O termo “olhar” tem sua utilização reforçada em duas oportunidades: na primeira, reaproveitado como substantivo, definido pelo artigo o, referindo-se à ação do eu-lírico; na segunda, utilizado com mesma função sintática, referindo-se, agora, à imagem dos olhos registrada pela fotografia da mãe.

Constatação: “porém/ ela não é a minha mãe”. A constatação aludida aqui é antecipada pela conjunção adversativa porém, logo no final do segundo verso. A frase é construída sintaticamente com a forma mais comum que a norma culta pode oferecer como recurso linguístico: a maneira direta, composta por sujeito (“ela”) mais predicado (“não é a minha mãe”).

Definição da mãe: “minha mãe era um/ trejeito na boca, como quem faz o esforço de/ coser um botão”. A definição de mãe, em contraponto com a negativa do que ela seria, vem através da imagem metonímica (um gesto ou aspecto físico pela pessoa). Em sentido adjacente, o eu-lírico explicita a definição com a comparação: a mãe era um trejeito na boca “como quem faz o esforço de coser um botão”. Destaca-se mais uma vez o uso de imagens prosaicas na construção do discurso poético.

Tentativa de reconhecimento: “nunca existiu a minha mãe,/ não com a força que o passado, nesse tempo/ uno e eterno, nos traz e leva para a morte,/ e a minha mãe não me comove sem que eu/ faça um esforço e diga: ali está a minha mãe”. A fotografia não comove, nessa penúltima parte do poema. Para isso, é necessário “um esforço”, representado pela reprodução da frase “ali está a minha mãe”. O eu-lírico parece se incomodar com algum tipo de

convenção que o obrigue a se emocionar com o retrato, mesmo que de forma forçada.

Definições por negativas, afirmativas e conclusão: “não há minha mãe sem os meus irmãos, sem/ a prosódia do recife, até uma voz clara serve/ ou o gosto de uma fruta e o seu retrato é falso,/ mais falso do que todos os retratos e ela já não/ é pessoa alguma e falo dela somente porque/ ela não é nem ausência, mas um pé de pau,/ uma rã, uma dor doce e boa, uma tolice da/ infância”. Aqui aparecem alguns motivos que justificam o desconhecimento ou a falta de reconhecimento da figura materna. Diante da ausência de quatro elementos – os irmãos, a prosódia do Recife, uma voz clara, o gosto de uma fruta –, surge novamente a constatação: “o seu retrato é falso,/ mais falso do que todos os retratos e ela já não/ é pessoa alguma”. O poeta oferece nos últimos versos algumas definições de mãe: “e falo dela somente porque/ ela não é nem ausência, mas um pé de pau,/ uma rã, uma dor doce e boa, uma tolice da/ infância”, reservando ao termo “infância” o fechamento desse ciclo de observação, descoberta e certeza da mutabilidade do tempo.

Considerações finais

Com relação aos poemas apresentados neste trabalho, há que se destacar a disposição privilegiada que a palavra “infância” ganha em todos eles: (a) logo nos primeiros versos, como ocorre em “Interregno” (“Nasceu e logo após as brumas e vagares da infância”), “The waste land” (“A infância se esfacela brutal”) ou em “Um domingo” (“Um domingo enxuto, sem infância”) – sendo este último igualmente no início do poema, ainda que como primeiro verso da segunda estrofe –; ou (b) nos últimos versos, por vezes

como últimas palavras de toda a composição poética. É o que se percebe em “A um passante” (“A infância, esqueceu”) e em “Sobre o retrato de minha mãe” (“uma tolice da/ infância”).

A infância, dentre outras possibilidades, é metáfora para os aspectos existenciais rememorados pelo eu-lírico. Em outros casos, e em consequência desse caráter metafórico, é metonímia de expressão de uma vida, se não desejada, saudosa e possível de ser vivida somente pelos meandros da memória.

Em outros momentos, o tratamento e a configuração dessa infância, sob um ponto de vista de um eu-lírico distanciado, a definem como algo desejado, o que ocorre em “Um domingo” e “Sobre o retrato de minha mãe”. É possível falar ainda em infância como sinônimo de uma época de deleite, sem espaço para os males do presente. Nesse sentido, são exemplares “Interregno” e “A um passante”.

Os poemas selecionados fazem parte de uma linhagem não só na obra *A estrela fria*, mas de parte significativa da produção de Almino: a criação de um eu-lírico em condição de exílio. A terra natal é alvo de reminiscências e, em alguns, do conflito baseado na melancolia. A leitura do poema homônimo, por exemplo, condicionada, em seu princípio, pelo pensamento de Gertrude Stein e pela desolação causada pela inexistência dos elementos que compuseram sua infância em sua cidade natal, Oakland, é rica na recriação reminiscente dos lugares pelos quais o eu-lírico – o de Almino – retorna através da memória. Desse aspecto “The waste land” não pode ser excluído. Neste último é que ocorre a constatação do eu-lírico de que “a infância se esfacela brutal/ diante dos olhos passados e adiante, no poema”. Esse tempo só pode ser resgatado, revivido, pelo “gosto seco do sol” e pela “carícia

da poeira”, responsáveis por trazer ao eu-lírico “a eternidade da infância esfacelada”.

Sobre o poema “A estrela fria”, a visão da escritora americana que, assim como Almino, residiu em Paris ao abandonar sua terra natal também marca o olhar do exilado. O tratamento de uma frase de uma das representantes da arte moderna do século XX, na poesia de Almino, se dá a partir da reelaboração poética e de sua alocação em outro cenário: o Nordeste brasileiro. Serão igualmente frutos dessa reconfiguração poética T. S. Eliot e Ezra Pound.

A estratégia desenvolvida pelo poeta, ao citar direta e/ou indiretamente os poetas listados, gira em torno da construção de um eu-lírico que lê, recorta e aloca as passagens, ampliando as possibilidades de sentido dos autores referenciados e, por conseguinte, da própria construção poética. No caso da passagem retirada de João Cabral de Melo Neto, destaque-se a recorrência e o impacto que o vocábulo “sol” encontra em sua poesia.

De Carlos Drummond de Andrade, destaca-se a importância do poema “Congresso internacional do medo”, quando se pensa em poemas que, além do tratamento estético, servem de testemunho de uma época marcada pelo pós-guerra e/ou conflitos internacionais iminentes: no caso, a I e a II Guerras Mundiais. Em Almino, o eu-lírico é atravessado por lembranças de intervenções políticas em sua vida, recorrentes desde os dezenove anos de idade, quando o poeta acompanhou a família exilada até o exterior.

A melancolia e a ausência são expressas na construção de uma linguagem simples que, em muitas passagens, reproduz uma fala infantil, no sentido de ingênua. A riqueza do tom reproduzido reside na recriação de uma dicção simples, despojada, pródiga em criar imagens como “vou não./ Pego tudo e sacudo fora:/ avoo no

mato”. Outro desafio se impõe ao leitor: o tratamento de uma literatura de caráter universal em conjunção com o proseado cotidiano.

As lembranças da vida pessoal, a valorização e a importância que a infância ganha em seus diversos aspectos, a leitura e seleção de poetas e intelectuais preocupados com algum tipo de ruptura, dotados de uma modernidade, na acepção de Paz, são responsáveis por um resultado, no mínimo, desafiador. Em tempos de massificação irresponsável e, poderíamos dizer, falsamente ingênua do pensamento, da arte e da literatura, a poesia da “conjugação” elaborada por Almino avulta com seu matiz de possibilidades e imagens ricas, belas e convidativas à reflexão.

Referências

- ALMINO, José. *A estrela fria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ALVIM, Francisco. “Memória exilada”. In: ALMINO, José. *Maneira de dizer: poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. Texto de orelha.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- _____. *Lira dos cinquent’anos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHKLOVISKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: CHKLOVSKI et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978, pp. 39-56.
- HOUAISS. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=moira>>. Acesso em: 10 jan. 2011.
- HOUAISS, Antonio. “Ulisses – de James Joyce”. In: SEIXAS, Heloisa (org.). *As obras-primas que poucos leram*. Rio de Janeiro: Record, 2005, pp. 59-72, v. 1.
- MELO E SOUZA, Gilda & CANDIDO, Antonio. “Introdução”. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, pp. lx-lxxvii.
- MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Seleção de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1976.
- PAZ, Octavio. “Invenção, subdesenvolvimento, modernidade”. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 133-7.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poética da ausência*.
São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Imago, 1993.