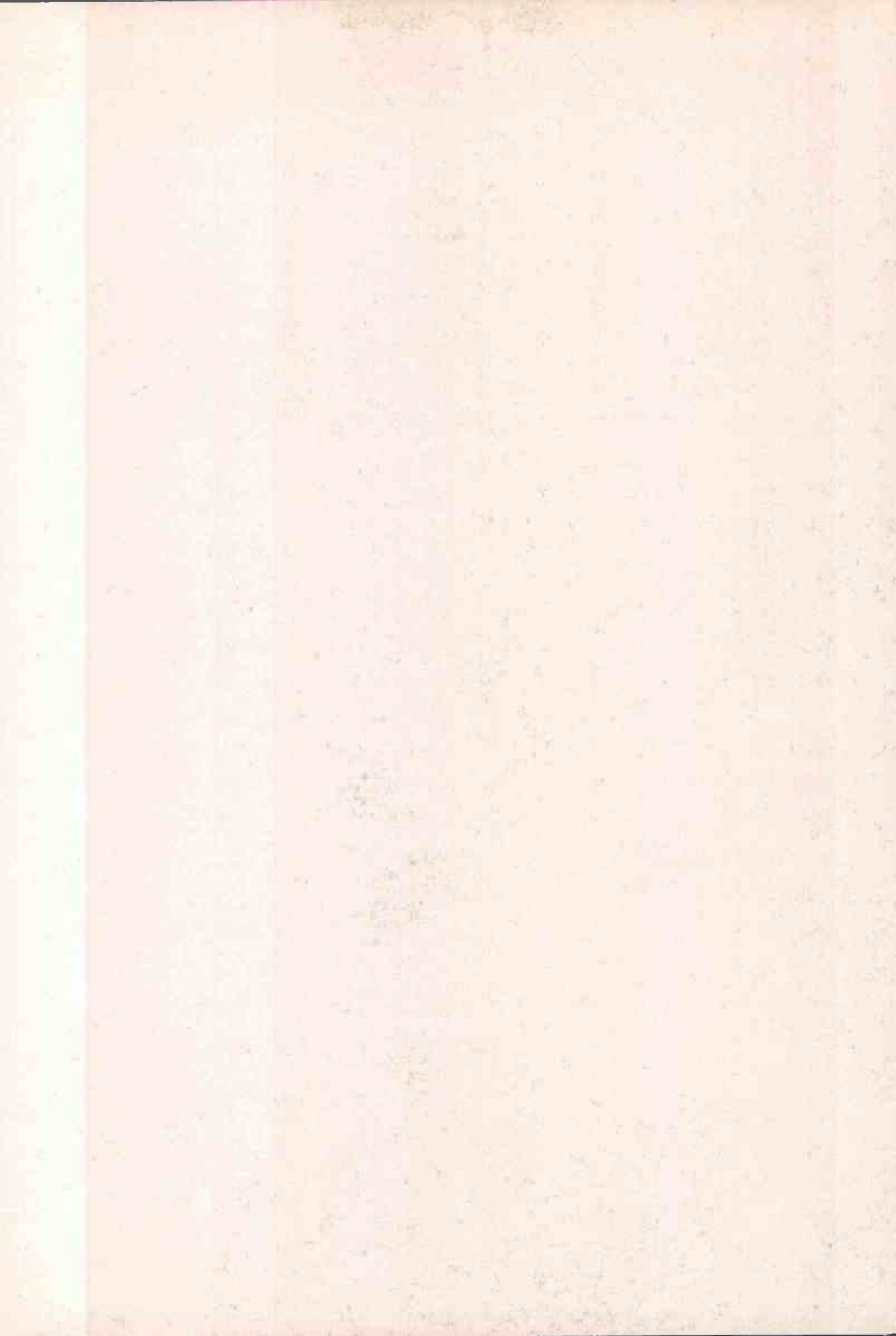


Letras Cearenses

Moreira Carvalho
Francisco Jorge Tufiades
Virgílio Maia
Gildemar Ponte
Pedro Salgueiro
Luciano Pontes
Roberto Pontes
Roriano Martins
Pedro Lyra
Dimas

Hildeberto Barbosa Filho



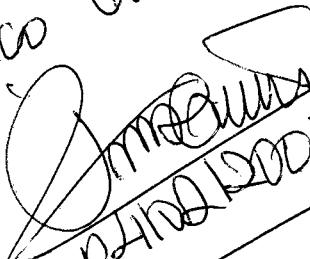


O que vamos ler é sobre autores de qualidade literária inquestionável, leituras que pretendem contribuir para o encontro entre artistas e um público que há de apreciar melhor a produção contemporânea de uma literatura que não fica a dever nada em relação a outras brotadas no seio das regiões centrais. *Letras cearenses* é crítica que vai além das fronteiras nordestinas, e leva o nome de um estado e dos valores de suas letras para os principais lugares do país. Ganham os autores e os leitores que, com o crítico, participam de um vai-e-vem analítico que evidencia a preocupação metodológica em produzir textos de ótima qualidade de estilo...Tenho por garantia o seguinte acerca da qualidade desse esforço tradutor: esses não são ensaios de um neófito apressado que se dirige à interpretação do fenômeno literário com a gula do viajante de estrada que come sem esperar do cozido o seu mais agradável sabor. Por um critério que já chamamos de honestidade/sinceridade, o autor de *Letras cearenses* faz uma crítica que é pura atividade hermenêutica, com o cuidado de não se distrair com a retórica acadêmica e com terminologias bronzas e obscuras. De toda forma, com esta publicação, as Edições Acauã possibilitam aos leitores da boa literatura a compreensão da melhor poesia e prosa cearense na atualidade, e sem ficar abaixo de nenhuma editora, pela qualidade gráfica e projeto editorial. O livro, a partir de então, passa a compor a Coleção Ensaio Tupiniquim, que há algum tempo vem revelando às letras nordestinas trabalhos com qualidade analítica igual a este, sobre fenômenos de nossa cultura e literatura.

Adalberto dos Santos Leite



Oro ~~prezado~~ amigo
Nilo ~~de~~ Maciel, poeta
& ~~diplomata~~, ~~diplomata~~
no ~~abaco~~ do


27/10/2025

LETRAS CEARENSES

Hildeberto Barbosa Filho

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação-(CIP)
Universidade Federal de Campina Grande - UFCG
Centro de Formação de Professores
Biblioteca Setorial
Denize Santos Saraiva Lourenço-Bibliotecária-CRB/4-1096
Cajazeiras-Paraíba

B2381 Barbosa Filho, Hildeberto. Letras cearenses./
Hildeberto Barbosa Filho. Fortaleza: Acauã,
2004. (Coleção Ensaio Tupiniquim, nº 6)
104p.

I. Crítica Literária. I. Título.

CDU- 82.09

Direitos reservados às Edições Acauã
edicoesacaua@yahoo.com.br

LETRAS CEARENSES

Hildeberto Barbosa Filho

Edições Acauã

Rua Antonino Fontenele, 72 Fortaleza-CE CEP 60335-440
Rua Rejane Freire Correia, 995/ 104 João Pessoa-PB CEP 58052-197
Telefones: 083.235-4118/ 9967.2871
folhetimacaua@ibest.com.br

Coleção Verso ao Vento:

1. *As impurezas do homem*, Romero de Sá
2. *Antologia Verso ao Vento*, Org. Grupo Verso ao Vento
3. *As armadilhas da vaidade*, Antonio Antenor Angelim
4. *Os gestos do amor: magia e ritual*, Carlos Gildemar Pontes

Coleção Mãos à Arte:

1. *Súditos da arte*, Íris Tavares
2. *As aventuras de Zé Severino*, Carlos Gildemar Pontes
3. *Da roça pro viaduto*, 2ª ed. Carlos Gildemar Pontes
4. *De Viçosa à Juazeiro: Caminhos da vida inteira*, Íris Tavares
5. *O linguajar cearense*, 2ª ed., Josenir Lacerda
6. *A queda de Zé Severino*, Carlos Gildemar Pontes

Coleção Ensaio Tupiniquim:

- Super Dicionário de Cearensês*, Carlos Gildemar Pontes
Literatura (quase sempre) Marginal, Carlos Gildemar Pontes
Estudos de literatura praticada no Nordeste, Anchieta Pinheiro Pinto
Prosopopéia, Org. e estudos de Milton Marques Jr. *et al.*
Estudos de Literatura Brasileira, Milton Marques Júnior
Letras Cearenses, Hildeberto Barbosa Filho
A profecia de mundos paralelos, Carlos Gildemar Pontes

Conselho Editorial

Carlos Gildemar Pontes (Editor)
Anchieta Pinheiro Pinto
R. Leontino Filho
Pedro Salgueiro
Carlos d'Alge

Para
Sânzio de Azevedo,
mestre nas letras cearenses.

SUMÁRIO

Alguma poesia.....13

Francisco Carvalho.....15

Jorge Tufic.....47

Roberto Pontes.....61

Virgílio Maia.....65

Dimas Macedo.....69

Luciano Maia.....73

Gildemar Pontes.....77

Pedro Lyra.....81

Quatro sonetistas.....85

Alguma prosa.....89

Pedro Salgueiro.....91

Moreira Campos.....95

Floriano Martins.....99

LETRAS E LEITURAS DO BRASIL

Para Aderson Graciano de Oliveira

Um crítico traduz a linguagem (às vezes incompreensível) de um texto em linguagem acessível, esclarecedora e viva, porque, como na “música morta”, o texto literário pode parecer, ao leitor menos avisado do fenômeno artístico, um objeto potencialmente sem vida (diríamos, sem significados aparentes).

No seu ofício é, como o músico, um intérprete, porque se volta (e sempre) para os aspectos essenciais de uma linguagem fundada em dois aspectos básicos de organização sêmica: um aspecto que é tradução de sentido + um outro que é tradução do conteúdo humano que exprime necessariamente uma visão do mundo e do homem, como nos ensina o mestre Antonio Candido.

Temos em mãos um livro de crítica que é resultado desse tipo de processo, especialmente por apresentar: 1) conhecimento teórico apurado sobre as questões da tradução de que falamos; 2) experiência prática e excelência no assunto; 3) talento; e 4) competência profissional. Nele seu autor procura traduzir o(s) sentido(s) e os conteúdo(s) humano(s) da mensagem poética presente em alguns dos principais representantes da literatura produzida no Ceará: um livro feito na medida certa do comportamento analítico que elege o texto como o elemento primordial da investigação literária. Em *Letras cearenses*, de Hildeberto Barbosa Filho, pode-se falar de uma obra em que estão presentes todos os quatro itens antes citados, e mais um: a honestidade/sinceridade analítica, que é, segundo pensamos, a principal qualidade de um crítico literário. HBF é um estudioso de literatura com importantes obras na área da “tradução literária”, como costumamos chamar a atividade crítico-analítica. Seus livros de crítica prestam um excelente serviço à compreensão da literatura brasileira contemporânea.

O livro é uma espécie de cartilha de leitura para os iniciados na literatura cearense contemporânea, levando-nos à

compreensão de seus principais expoentes, quais sejam, os escritores prestigiados pelo crítico, citados aqui por ordem de abordagem: Francisco Carvalho, Jorge Tufic, Roberto Pontes, Virgílio Maia, Dimas Macedo, Luciano Maia, Gildemar Pontes, Pedro Lyra, poetas, e os prosadores Pedro Salgueiro, Moreira Campos e Floriano Martins. Com este livro o professor Hildeberto vem confirmar aquilo que já disse em outra ocasião, e que repete logo no início do texto acerca do primeiro poeta, de que a poesia brasileira não existe somente a partir do eixo Rio/São Paulo, e que não se vincula apenas às chamadas grandes editoras do país (e aqui estenderíamos essa verdade a toda a literatura praticada em nossa região, desde a produção artística dos autores-poetas-prosadores nordestinos à produção crítica, como este livro aqui testemunha), pois, diante da qualidade estética e das variadas tendências sobre as quais os autores produzem, suas vozes ultrapassam os limites geográficos da região, indo ecoar para além das fronteiras territoriais de onde se originam. Nessa amostra de autores cearenses, o crítico se opõe àquilo que pensa ser o maior pecado dos grandes órgãos de divulgação da produção literária de nosso país: o “velho preconceito do colonialismo interno, não raro praticado pela grande imprensa deste país, atenta aos limites do umbigo cultural das províncias do centro e absolutamente indiferente ao que se passa nas regiões laterais, como o Norte, o Sul e o Sudeste”, cujos órgãos de divulgação, cadernos especiais e suplementos, assim como revistas “deveriam ter a obrigação de mapear e refletir, dentro do mais largo espírito do bom jornalismo cultural, a diversidade estética e literária de todas as regiões e de todos os autores, os midiáticos e não midiáticos” (cf. *Diálogos seleção de entrevistas publicadas no caderno literário Correio das Artes, no jornal A União, em 2003*).

O que vamos ler é sobre autores de qualidade literária

inquestionável, leituras que pretendem contribuir para o encontro entre artistas e um público que há de apreciar melhor a produção contemporânea de uma **literatura que não fica a dever nada em relação a outras brotadas no seio das regiões cêntricas**. *Letras cearenses* é crítica que vai além das fronteiras nordestinas, e leva o nome de um estado e dos valores de suas letras para os principais lugares do país. Ganham os autores e os leitores que, com o crítico, participam de um vai-e-vem analítico que evidencia a preocupação metodológica em produzir textos de ótima qualidade de estilo, cuja abrangência significativa leva o leitor a se inteirar dos processos de composição e cosmovisão poética dos autores, sejam eles poetas ou prosadores.

Tenho por garantia o seguinte acerca da qualidade desse esforço tradutor: esses não são ensaios de um neófito apressado que se dirige à interpretação do fenômeno literário com a gula do viajante de estrada que come sem esperar do cozido o seu mais agradável sabor. Por um critério que já chamamos um pouco acima de honestidade/sinceridade, o autor de *Letras cearenses* faz uma crítica que é pura atividade hermenêutica, com o cuidado de não se distrair com a retórica acadêmica e com terminologias broncas e obscuras. De toda forma, com esta publicação, as Edições Acauã possibilitam aos leitores da boa literatura a compreensão da melhor poesia e prosa cearense na atualidade, e sem ficar abaixo de nenhuma editora, pela qualidade gráfica e projeto editorial. O livro, a partir de então, passa a compor a Coleção Ensaio Tupiniquim, que há algum tempo vem revelando às letras nordestinas trabalhos com qualidade analítica igual a este, sobre fenômenos de nossa cultura e literatura.

Por fim, é hora de sentar e começar a lê-lo. Pegue a caneta, o bloco de notas e o copo com água pra enfrentar o calor dos sentidos que medram da leitura dessa notável tradução. Uma

única exigência: leitura com olhos de crítico e espírito minucioso do músico que ressuscita a letra morta de uma instigante e extraordinária sinfonia.

Adalberto dos Santos Leite

*Escritor. Professor de Literatura na UFCG, Campus de
Cajazeiras.*

Alguma poesia

FRANCISCO CARVALHO

I

Evidente que a poesia brasileira não vive apenas no eixo Rio/São Paulo, nem se veicula através tão somente das chamadas grandes editoras. Existe, à parte aquela região e esses privilegiados esquemas mercadológicos no plano editorial, uma produção efetiva, demarcada pelas diretrizes mais seletas da modernidade. Existe, sim, perfazendo um quadro estético de múltiplas tendências, absorvendo vozes que já ecoam para além de seus limitados territórios de origem.

Dessas vozes, gostaria de me deter, um pouco, sobre a de Francisco Carvalho, com o livro de poemas, intitulado *Sonata dos punhais*, UFC/Casa de José de Alencar, Programa Editorial (1993).

Autor de uma obra lírica que já remonta a quatro décadas, haja vista o livro de estréia, *Cristal da memória* (1955) e o anterior, *Galope de Pégaso* (1994), entremeados por títulos como *Do girassol e da nuvem* (1960), *As verdes léguas* (1979), *Barca dos sentidos* (1989) e *Crônica das raízes* (1992), entre outros, Francisco Carvalho, com este *Sonata dos punhais*, não somente dá continuidade a sua experiência poética como a expõe, de forma madura e plenificada. Tanto naqueles setores para os quais se encaminham os motivos temáticos de sua particular eleição como naquelas zonas de interferência própria das técnicas estilísticas e estruturais do verso. Nesse sentido, parece um momento, daqueles raros momentos, de fluidez lírica mais autêntica, mas também de

balanço obrigatório, de reencontro inadiado com as exigências mais essenciais e perenes do compromisso poético.

Infensa aos modismos literários e aos experimentalismos de ocasião, a lírica dessa “sonata” (como o é a lírica das obras anteriores), trilha uma tradição que não se esgota nem se convencionaliza, sobretudo na experiência daqueles que sabem preservar o sopro mágico da dicção poética, isto é, uma tradição que se impõe por uma intensa capacidade de captar, liricamente, o inapreensível, de flagrar o invisível, de capturar o inefável. Tudo com base num “modelo” responsável por uma vertente das mais criativas da poesia brasileira moderna e contemporânea, isto é, a elaboração rítmica da *imagem*. A imagem, como a vê um outro poeta, o mexicano Octavio Paz, enquanto força plástica que “aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si”, ou mesmo força que “submete à unidade a pluralidade do real”, como está lá em *Signos em rotação*, no capítulo sobre a imagem. E como se explicita, logo de saída, em alguns versos do poema que abre o livro, “Arco de pássaros”:

*Os galos escrevem as vogais da aurora
os borregos do teu redil tocam flauta.
Vais à cisterna com teu gorro de lã
buscar sementes de água para as orquídeas.*

.....
*A pedra da escarpa modela o teu perfil
a onda imita a palpitação dos teus seios
o fogo inveja a tepidez do teu ventre
quando passas com teu arco de pássaros.*

Na verdade, o ponto de partida central da poética, em Francisco Carvalho, está neste molde peculiar de investigar os

plurais da realidade, seja a natureza, sejam os dados existenciais, seja a própria matéria do poema, sob o prisma radical e cintilante da unidade imagética. Daí, na sua poesia, que se revela rítmica já no título, um feixe recorrente de imagens ousadas a recuperar os cheiros, os sons, os tecidos, o gosto, a plasticidade do mundo que nos cerca. Nessa perspectiva, sua poética recobre, em certo sentido, um espaço de panteística comunhão com as coisas, os bichos e os seres. Veja-se bem a propósito o poema “Compiteira”:

*Parte o sol a cristaleira
e desenha o arco-íris
no corpo da compiteira.*

*Subitamente o fanal
incendeia o paladar.
O pêssego devora o cristal.*

*Nesse bailado de frutas
o desejo e a sedução
o pecado e suas lutas.*

*O ardil do teu olhar
Incendeia o paladar.*

É preciso observar ainda que essa comunhão prefigura, em certos textos, uma típica enunciação em que o eu lírico se descola da pura subjetividade para apalpar a voz, muitas vezes indizível, do outro. Do outro que pode ser a natureza, que pode ser a coletividade (e aqui um viés social e participante que tende a completar a sua expressão); que pode ser dos bichos, a exemplo do poema modelar, “Discurso do abutre”, soneto que culmina com estes dois tercetos magistrais:

*Do céu vejo os navios nos seus portos
a terra azul, estrelas que são rosas.
Os homens levam sangue nos seus odres*

*para a ceia dos vivos e dos mortos.
Seus noivados de cinza são velozes
e fedem mais que os meus banquetes podres.*

Aliás, o motivo do abutre, que pode ser lido como imagem alusiva à condição do próprio poeta, estranho e solitário no firmamento existencial da vida, volta, no mesmo diapasão, num segundo poema dividido em duas partes, a lembrar, no seu clima elegíaco, momentos da poética de Poe, de Baudelaire e de Augusto dos Anjos. Mas lembrar sem que a lembrança descaracterize a voz que lembra.

Diz ainda Octavio Paz: “a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade”, o que dentro de sua lógica teórica só se viabiliza pela inteireza compacta da imagem. Imagem que, nas mãos do poeta, faz mais que expressar a verdade: “cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria experiência”.

Pois bem, são essas experiências autônomas, verbalizadas na concreção dos versos e na deflagração do espanto, autênticas encenações poéticas que fazem da lírica de Francisco Carvalho um poliedro vívido que preserva, em suas cores, ritmos e tensões sígnicas, a unidade secreta que subjaz à fragmentação das coisas. Dita-se, de certo modo, em sua dicção, a ordem suprema de recuperar o que se perdeu sob o primado da razão, da razão pragmática. Daí o ideário transbordante de um poema como “Ode imperativa”, sobretudo em versos como estes: “É preciso escutar o murmúrio tribal das lavadeiras / em madrugadas de serventia e

potassa (...) É preciso recapturar as borboletas de alfazema / e os pálidos pirilampos. / Recordar as primas de coxas alvíssimas. / Os seios e os devaneios”.

II

Manuel Bandeira escreveu certa vez que a poesia está em tudo. O sentido da frase parece atentar para o fato de que a poesia pode também ser compreendida como uma propriedade das coisas. Não importam sua natureza, seu tempo, seu lugar... Propriedade esta que se desvela pela percepção contida na arquitetura singular da linguagem poética, isto é, do poema, com todas as suas possibilidades de sentidos e de efeitos estéticos.

A linguagem poética, portanto, no enalço daquela propriedade específica, percorre caminhos no mais das vezes inusitados, possivelmente para testá-la no vigor de suas camadas semânticas, seja no mistério do ritmo ou no compasso da frase, seja na luz das imagens ou na surpresa da cosmovisão.

É por isso que o poeta não deve se contentar apenas com uma técnica, um modelo, uma fórmula. Ao contrário, deve exercitar todos os recursos expressivos que a tradição literária lhe oferece, reinventando-os, ou mesmo, no limite de seu talento individual, criá-los...

Acabada a leitura de *Raízes da voz*, e, inserindo-a no amplo mapa da trajetória poética de Francisco Carvalho, pensamos estar face a face com um dos desses raros poetas.

Dividida em três partes (*Livro dos adágios*, *Livro das*

generalidades e Livro do fazedor de gaiolas), a obra nos abre um largo e surpreendente território caracterizado pela mais vívida e plural fauna e flora poéticas. Aqui, tanto na órbita das estratégias técnico-literárias como no espaço da linguagem e das motivações, Francisco Carvalho, à semelhança de outros momentos, procura intumescer seu lirismo com as imagens e os símbolos que a natureza semeia em seus inesgotáveis movimentos.

No *Livro dos adágios*, destaca-se o motivo do vento, perquirido poeticamente através de um jogo metafórico que, muitas vezes pelo inusitado das relações semânticas, convoca o leitor para a experiência do mais denso estranhamento. O texto *Adágios do vento*, na sua estrutura monotemática de vinte momentos, nos permite confrontar exemplos os mais variados, tais como:

*O vento é um andarilho
que sacode as cancelas
e passa sem ser visto
pelas janelas.*

*O vento é um dromedário
sem rumo certo
que vai escrevendo
elegias no deserto.*

Trabalhando ora versos livres ora a melódica redondilha, o poeta vai tecendo uma espécie de caleidoscópio imagético que só tende a elastecer a significação do dado apalpado, tocando, assim, a magia secreta que decerto une todas as coisas e faz com que todos os entes se correspondam. As metáforas predicativas do poema X, em cadenciados dísticos nos dão bem a medida de suas virtualidades, senão vejamos:

*O vento é uma ilha
de um mapa de espantos*

*uma terra semeada
de rumor e de espigas*

*o dorso martirizado
da égua do faraó*

Com o *Livro das generalidades*, as motivações se diversificam, e a lírica do poeta cearense, iluminada, recobre o corpo da casa, das romãs, do tempo, dos objetos, bichos, enfim, de tudo aquilo em que palpita o tumor da vida. O viés filosófico cintila nos tercetos de *Nada é para sempre* e o veio metalingüístico se cristaliza na síntese perfeita do poema *Raízes da voz*. Sem dúvida, é esta a seção mais pluriforme do livro, tanto no tocante à temática como no que diz respeito à técnica compositiva, em que pese, contudo, a persistente unidade da substância lírica subjacente, à poesia de Francisco Carvalho.

A uniformidade técnica domina o *Livro do fazedor de gaiolas*, sobretudo através do soneto, modalidade poética em que o autor de *Sonata dos punhais* é artífice incontestado. Aqui, Francisco Carvalho homenageia um elenco de poetas, exercitando uma escrita dialógica em que suas imagens evocam as imagens alheias, prefigurando, assim, um universo intertextual que faz de sua poesia, como tantas outras no calendário da modernidade, também uma poética da leitura. E mais do que uma poética da leitura, uma poética do convívio. Dos sonetos, de metros variados e múltiplos ritmos, brancos ou rimados, destacaríamos os para A. C. Osório, Cícero Acaiaba, Domingos Carvalho, Horácio Dídimo, Lêdo Ivo e, em especial, Luciano Maia, do qual citamos os seus tercetos:

*Quem segue as moças entre os eucaliptos
onde um fauno as espera qual se fora
um sedutor vestido de jogral.*

*Quem pastoreia a insônia dos cabritos
a nudez e os rebanhos da pastora
sabe que o amor não morre em Portugal.*

Com uma obra poética de variados títulos, numa prova de continuidade que impressiona, Francisco Carvalho é como diz José Alcides Pinto: “um poeta de linhagem universal, um poeta que desconhece fronteiras e, sendo o que é, um poeta legítimo, tem seu lugar assegurado no tempo de hoje e da posteridade. Como César Vallejo, Neruda, Guillén, Drummond ou Fernando Pessoa, sua poesia já não lhe pertence, é patrimônio da humanidade”.

III

Segundo Huizinga, no belo livro, *Homo ludens*, a “*poiesis* é uma função lúdica”. “Ela se exerce”, diz o autor, “no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na vida comum, e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade”.

A poesia, ninguém duvida, é também jogo, e enquanto jogo, tecido nas malhas verbais, experimenta suas regras, às quais não fogem o ludismo, tanto nos meandros da musicalidade quanto na geografia das imagens. Neste sentido, muitas vezes, o que conta no espaço do efeito poético não é bem a significação propriamente dita, isto é, a significação racional, lógica. Conta muito mais a função lúdica, materializada nas múltiplas possibilidades do jogo a

que se pode prestar a palavra poética.

A par de tantos caminhos de leitura que sugere a poesia plurissinfônica de Francisco Carvalho, cremos que a exploração do lúdico se perfaz de modo pertinente. Quer seja em obras anteriores, a exemplo de *Galope de Pégaso*, *Sonata dos punhais*, *Raízes da voz* e *Os exílios do homem*, entre outras, quer seja em *Girassóis de barro*.

A este propósito, o próprio Francisco Carvalho não dá margem a dúvidas, quando, em nota introdutória à segunda parte, “Pastoral de Minas”, alerta os leitores para que não vejam aí simplesmente uma volta à poesia bucólica dos arcades. Na continuidade do seu pensamento, assinala: “O autor pretendeu apenas exercitar seu permanente fascínio pelo dinamismo e as possibilidades lúdicas da palavra, coisas que não constituem privilégio exclusivo de determinadas escolas literárias ou de certos procedimentos estéticos”.

Esta atitude, no entanto, não se cristaliza tão somente na “Pastoral de Minas”, mas também na primeira e terceira partes da obra, respectivamente “Pastoral dos aflitos” e “Rastros da parábola”.

O dinamismo e as possibilidades lúdicas da palavra, a que se refere o autor, se impõem recorrentemente pelos relevos verbais dos poemas, em moldes os mais variados e surpreendentes. Diríamos, contudo, que a raiz desta prática puramente lúdica reside num dos elementos estilísticos mais característicos do gênero lírico, isto é, o paralelismo (sintático, semântico e sonoro) e a repetição de base anafórica. Um texto, como “Jogos florais”, explicita bem, na simetria de algumas estrofes:

*Ó flor do caos
Ó flor do lodo
Ó flor do pântano
Ó flor do exôdo*

*Ó flor da pedra
Ó flor da escarpa
Ó flor da murta
Ó flor da Marta*

E explicita bem na quebra proposital e também lúdica dos versos finais: “Ó flor dos mortos / Ó flor do enigma / Ó flor crestada / pelo ostracismo”. A propósito, este tipo de quebra, verdadeira ruptura interna na estrutura melódica e semântica do poema, é, na mais das vezes, o responsável principal pelo estranhamento estético. Veja-se, por exemplo, um poema como “Canção das fêmeas”, onde a negativa da estrofe final redimensiona a estrutura e a significação afirmativa das estrofes anteriores. A seqüência “Todas as fêmeas / são gêmeas / de Penélope (...) Todas as fêmeas / estão de partida / para os deltas do orgasmo”, é subvertida e, ao mesmo tempo, esteticamente intensificada com o último terceto:

*Nem toda as fêmeas
são ubíquas
e heterogêneas.*

Ora, o mesmo ocorre, apenas de forma invertida, a um texto como “O pão e a canção”. E, com leve variação de estrutura, em poemas, como “Os brutos”, “Barca” e, em especial, naqueles que se valem do estribilho enquanto suporte musical, a exemplo de “Canção dos rios”, “Casa de areia”, “Dialética” e “Canção dos excluídos”.

Para acentuar as virtualidades lúdicas que a poesia promove, Francisco Carvalho não descarta o repertório folclórico das parlenças, com seus paralelismos rítmicos, decerto aproveitados em experiências textuais, como “À beira de tudo”, “Pássaro”, “Poema caipira” e “Igualdade”. A tradição oral e popular é também valorizada na inventividade do poema “Zôo no céu”, elaborado a partir do Dicionário brasileiro de provérbios, locuções e ditos curiosos, de R. Magalhães Júnior, assim como se exploram as perspectivas funcionais de uma forma consagrada como o soneto, na série dos sonetos triangulares.

É evidente que a paisagem temática também aflora, em *Girassóis de barro*, pontuada pela dicção telúrica, pelo viés filosófico, pelo calor do erotismo, pela empatia social e pela junção mágica do sagrado e do profano. Não obstante, ao desafio das mensagens se superpõe o vigor acústico, plástico e cadenciado dos investimentos lúdicos, a fazer da poesia de Francisco Carvalho uma rara cristalização de som e sentido, uma poesia perfeitamente adequada ao entendimento de Paul Valéry, enquanto metáfora do jogo com as palavras e a linguagem.

Com a exploração da função lúdica, natural ao processo poético de criação, Francisco Carvalho convoca a origem mágica e mítica da palavra, sua presença enigmática e ritual, sua força primitiva, para compor os vastos espaços de sua poesia. Em todos os sentidos, uma poesia maior; jazida poliédrica de todas as pepitas, veio inexaurível das mais variadas pedras de toque. Uma poesia que nos ensina ser o amor “uma rosa / que se masturba no caule” ou ainda que “Só o amor nos redime do caos”.

IV

É mesmo incansável o poeta cearense!

Com *Romance da nuvem pássaro* (1998), vem a lume o seu vigésimo quarto livro de poemas, a reforçar a consolidação de uma trajetória poética que se ostenta como uma das mais singulares da literatura brasileira contemporânea.

Neste, da mesma maneira que em tantas outras obras, o autor se apresenta com uma expressão lírica inconfundível, toda calcada em fenômenos estilísticos que lhes cristalizam a essência da *recordação*, entendida, aqui, de acordo com as lições principais de Emil Staiger, em seus *Conceitos fundamentais da poética*.

Se o *modus* do ser lírico, diria mesmo o seu *ethos*, se constitui na fusão entre o eu subjetivo e a realidade circundante, isto é, no gradativo distanciamento entre o sujeito e o mundo, operado sobretudo pelos fatores da emotividade e da imaginação criadoras, poucas dicções poéticas, observada a nossa contemporaneidade literária, seriam tão líricas, tão genuinamente líricas, como a de Francisco Carvalho. Demonstrada em diversas coletâneas anteriores e nesta plenamente ratificada.

Um aspecto, a ser considerado como novidade neste *Romance da nuvem pássaro*, reside na premeditada preocupação em se explorar a camada ótica e visual das palavras poéticas, distribuídas na página em branco do papel. As palavras, assim, como que passam a funcionar como esta alegórica nuvem pássaro, ocupando, portanto, pelos seus movimentos internos, todo o território de uma sintaxe espacial que, a seu turno, e sobretudo pelo

poder do significante, já remete para os possíveis significados da mensagem poética.

Não seria simplesmente a prospecção investigativa e desestruturadora no corpo dos vocábulos, a exemplo do que fez, em recente passado, os mestres da poesia concreta, até porque, no poeta cearense, o verso seja curto ou longo, discursivo ou nominal, livre ou metrificado, reflexivo ou metafórico se mantém em pleno vigor e em pleno viço, enquanto viga-mestra da melodia lírica. O que se dá, parece, é uma poética intenção de realçar esteticamente, sobremaneira através dos recursos gráfico-visuais, aquilo que já na década de 30 o filósofo polonês, Roman Ingarden, identifica como o *estrato ótico da linguagem*.

Não obstante, a par desta leve inovação, a lírica de Francisco Carvalho retoma a prática original e desenvolve dos instrumentais líricos, no sentido de compor o inusitado e o surpreendente de sua visão de mundo, da qual se podem destacar um viés metafísico, uma recorrência erótica e sensual, um legado panteísta, um registro de empatia social, os caminhos do cotidiano, o lúdico, a circunstância etc..

A repetição de base anafórica comanda os processos lingüísticos nos versos do *Romance da nuvem pássaro*, fazendo convergir, portanto, os elementos eruditos de uma poética individual com a herança técnica, de natureza oral e popular, da forma poética do *romance*. Quer na primeira parte (*Ode ao pastor das estações*), longo poema em homenagem a Octavio Paz; quer na segunda (*Versos de palha*), na terceira (*Canções da aldeia*) e na quarta (*Ficções do cotidiano*), os paralelismos sonoros, morfo-

sintáticos e semânticos como que demarcam o procedimento característico de sua construção poética.

Alguns versos do primeiro poema ilustram bem o que estou afirmando, pois o tema dado sempre se retoma no verso seguinte, na pauta de outras variações:

*O homem e suas vozes dilaceradas
no centro do poema*
*O homem e seu esqueleto metafísico
no centro do poema*
.....
*O homem à deriva da eternidade
no centro do poema*

Poemas como *Mote de Octavio Paz, Canto geral, Reação em cadeia. A vida é uma escada rolante, Cântico das águas, Todos os lados e No dorso das éguas*, a exemplo de tantos outros, têm todo o alicerce fundado na técnica paralelística.

A alogicidade metafórica ou a cristalização da *imagem visionária*, como a denomina Carlos Bousoño, em sua *Teoría de la expresión poética*, sobretudo de modelo genitivo, também aparecem obsessivamente nos contrapontos vérsicos de Francisco Carvalho: (...) *os prados da volúpia, as relvas da luxúria, o musgo da nuca, as âncoras da nudez e as águas das éguas*, (esta sobretudo de teor paronomásico), servem de mostra ao componente multifário do seu corpo imagético.

Se a repetição, enquanto estratégia estilística, imprime fluidez e musicalidade à poesia de Francisco Carvalho, e se a alogicidade enriquece a sua possibilidade semântica e encantatória, em dado contexto elas se somam e se fundem para

lastrear a fabulosa dança das idéias, a exemplo do que se vê no poema *Indefinições*: “(...) *A poesia é a única saída possível / quando todas as portas forem fechadas. (...) A prosa anda a cavalo. / A poesia voa. / A poesia é o único reino onde / não existem vassalos*”.

Vasta, variada, vigorosa; lúdica, sensual e filosófica; lírica, profundamente lírica, assim se faz a poesia soberba e superior do poeta Francisco Carvalho. Poeta que, ao lado de Nauro Machado e José Chagas, no Maranhão, assim como de Alberto da Cunha Melo e Jacy Bezerra, em Pernambuco, vem garantindo a permanência do iluminado *pathos* conatural à verdadeira poesia.

V

A literatura se alimenta da realidade, mas também se alimenta da própria literatura. Ora, um autor reescreve a obra de um outro, através das técnicas de apropriação literária; ora, são determinados motivos que se tomam de empréstimo ao universo singular da literatura.

É nesta segunda vertente que podemos situar os sonetos de Francisco Carvalho, reunidos sob o título de *Olhos de ressaca*, publicado em 1999.

O motivo literário está no título que nos evoca o universo machadiano. Como se sabe, *Bentinho* tentou um soneto para *Capitu*, aquela de olhos de ressaca, de cigana oblíqua e dissimulada... Mas parou nestes dois versos: “*Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura!*; / *Ganha-se a vida, perde-se a batalha*”. Ou,

“Perde-se a vida, ganha-se a batalha”. O resto é o “centro que falta”, conforme palavras do próprio personagem.

Ora, para comemorar os cem anos de publicação de *Dom Casmurro*, Francisco Carvalho, em dez sonetos exemplares, preenche aquele “centro” de ausência poética que o infeliz *Bentinho* deixou en. aberto. E como o faz!

Afeito aos segredos das múltiplas estratégias de criação poética, desde o rigor das formas fixas ao ludismo experimental de certas incursões de vanguarda, o poeta cearense é exímio construtor de sonetos. Para além de outros títulos em que os modelos petrarquiano ou inglês são trilhados de maneira desenvolta, *Olhos de ressaca* está aí para confirmar.

Partindo de um motivo especificamente literário - o frusto desejo de *Bentinho* para com *Capitu* - o autor de *Os girassóis de barro* como que nos convoca para uma releitura da personagem machadiana sob as injunções de um novo olhar. Olhar demarcado sobretudo pelos apelos da fantasia poética. Daí, a ressurgência de uma *Capitu* torneada pela cadência melódica dos decassílabos, toda fulguração imagética, sensualidade e polissemia.

Sob o ponto de vista formal, o poeta recorre à técnica do desenvolvimento do mote, cristalizado nos dois versos, com as possíveis alterações do segundo. Técnica cujas origens residem na tradição da lírica oral e popular, sem dúvida uma das matrizes do vasto e plural poemário de Francisco Carvalho.

Ao esforço e ao devaneio do preenchimento poético dos versos de *Bentinho*, corresponde, na dinâmica da própria textualidade, um resultado lírico em que, a par da técnica apurada e

fluida, quer no ritmo, quer nas imagens, quer nas idéias, pulsa, em latejante força sugestiva, a eroticidade da palavra. Os quartetos de *A flor da terra* elucidam bem o que quero dizer:

*Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura!
Eu quero a flor da terra e não dos astros.
Ver-te a nudez abaixo da cintura,
sentir o odor de relva dos teus rastros.*

*Quero inundar-te com meu vinho branco,
morder teus seios, devassar as coxas.
Plantar uma touceira de agapanto
no teu jardim de digitalis roxas.*

À ampliação do mote, o autor associa outros processos de construção poética, prefigurando, assim, seu tecido textual, com uma notação lúdica e dialógica a nos devolver outras leituras.

Num aspecto, a inserção intertextual de versos emblemáticos, no caso, algo do lirismo camoniano, em *Soneto a Capitolina*: “(...) *Teu pássaro emplumado, ó minha dama, / não canta uma canção, não come alpiste. / Não te esqueças do brilho desta chama / que já nos olhos meus tão puros viste.* Ou, como se pode ver, o aproveitamento do cancionero romântico-popular, em *Soneto a Capitu*: *Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura! / Desde o olimpo à terra prometida. / Quando eu remava a barca da loucura, / tu pisavas nos astros, distraída”.*

Noutro aspecto, o poeta também se serve da reinvenção de estruturas discursivas fixas, como os ditados e provérbios, logrando efeitos de vívida rentabilidade estética. O segundo verso do último terceto de *Um Deus para quem ama* ilustra bem: “(...) *Sempre haverá um deus para quem ama. / Vão-se os encantos, fica*

a porcelana. / Ganha-se a vida, perde-se a batalha”.

Em *Olhos de ressaca*, motivação e técnica conjugam-se, assim, numa espécie de poética da leitura, para que Francisco Carvalho possa homenagear o grande Machado de Assis, através de sua emblemática personagem. E mais que isto, na propriedade de sua circunstância, estes sonetos configuram um exemplo inegável de maturidade poética. Decerto, só um poeta da altitude, com sua intensidade lírica, seu poder sobre as palavras, seu *pathos*, pode-se dá um luxo como este.

VI

Na trajetória de sua lírica de natureza órfica e celebratória, Francisco Carvalho tem, de maneira recorrente, cultivado o erotismo enquanto princípio seminal de suas latitudes significativas. O erotismo, não aquele simplesmente ligado às esferas biológicas da sexualidade, mas o erotismo de índole batailleana, isto é, como sinônimo de energia vital, de instância suspensiva e transgressora, que nos faz tocar a pele vibrátil da vida e transcender a descontinuidade da morte.

Livros, como *Do girassol e da nuvem*, *O tempo e os amantes*, *Memorial de Orfeu*, *Pastoral dos dias maduros* e, em especial, *Barca dos sentidos*, a que se seguem *Rosa geométrica*, *Crônica das raízes*, *Galope de Pégaso*, *Sonata dos punhais* e *Girassóis de barro*, tendem a elastecer esta vertente peculiar à dicção do poeta cearense.

Ora, *A concha e o rumor*, publicado pela Universidade

Federal do Ceará, em 2000, não foge à regra: para além das outras tonalidades temáticas, metalingüísticas e sociais, cristaliza o *pathos* erótico, particularmente na terceira seção do volume, intitulada, numa sutil alusão a Wagner e a Aníbal Machado, de *Viagem aos seis das Valquírias*.

Tomando de empréstimo as observações de Maria Mailma Vasconcelos de Souza, em dissertação de mestrado sobre a poética carvalhiana, diríamos que, neste conjunto de poemas, se prefigura um erotismo de caráter mais corpóreo, crismado numa sensualidade mais da carne que do espírito, em contraposição ao erotismo sagrado dos primeiros livros, tendo em *Barca dos sentidos* o seu divisor de águas. Ou seja, a um erotismo de feição litúrgica espreado mais pelos relevos livres da natureza, o poeta como que tenta explorar, a partir daí, um erotismo em que o corpo da mulher, o corpo da mulher amada, assume a plenitude encantatória de um ícone.

A terceira parte de *A concha e o rumor* ostenta, em prismática alegoria do *eros*, toda uma série de imagens e toda uma melodia sinfônica, em que o eu poético se transmuta em pura voz de amor e celebração. Ao corpo da amada aderem rotações semânticas sob o eflúvio de uma imagética visionária que o transforma em bálsamo do desejo e em *locus* paradisíaco. Em *Pórtico*, poema inicial, a enunciação de teor enumerativo assim se dispõe: “O corpo da amada / é o pórtico do paraíso / suas coxas têm gosto de vinho / alegorias do pecado. / Os olhos da amada / são taças repletas de ópio / os peitos da amada são iguais / às tetas da loba romana. (...) O corpo da amada é uma esarpa / onde a lua põe os seus ovos / ópio,

taça de abismo / nau para a travessia da morte”.

Veja-se que o índice celebratório não elide a presença da morte, motivo de alta incidência na poesia de Francisco Carvalho. O erotismo de que ela se faz porta-voz não esconde sua origem profunda e ambígua, germinada na convicção existencial de que, como nos ensina a lição heideggeriana, todos somos seres-para-a-morte. Todos, mesmo os amantes...

Talvez por isso mesmo, vale a verdade vital e estética destes versos de *Onde quero estar*: “Quero estar onde estiveres / no topo das colinas ou no pântano / onde florescem borboletas do tamanho do sexo / de uma vaca. / (...) Quero estar na fimbria dos teus aromas / de eucalipto, no vértice do anzol / de tua formosura. / (...) Quero estar nas alegorias de tua pele / dourada de fera, no teu cheiro / de resina e de alfazema / no teu cio de égua das estepes / na porcelana do teu umbigo / na tua voz e na tua foz”.

São do mesmo feito poemas como *Fogo*, *Seios de palha*, *Ode mínima*, *Taça*, *Ode minúscula*, *De tanto saber*, *Morrer de amor*, *Camas azuis* e *Serenata desesperada*.

Poemas em que a pulsação do desejo preside a inter-relação entre as idéias, o ritmo e as imagens, tecendo, assim, uma expressão coral em que o *leitmotiv* nada mais é que o corpo e todos os seus inesperados abismos. “O corpo é a grande razão”, dizia Nietzsche. Discurso lírico nenhum elucida a amplitude desta verdade filosófica quanto o poemário de Francisco Carvalho. Um corpo, contudo, que não abdica daquilo que é alma, daquilo que é força, amor, êxtase, transcendência... Eis o que lateja em cada medida dos seus versos.

VII

Nova coletânea de poemas de Francisco Carvalho! Publicada pela Universidade Federal do Ceará, em 2002, *O silêncio é uma figura geométrica* retoma e amplia, por um lado, certos recursos retóricos e estilísticos, e por outro, alguns motivos temáticos que vêm se cristalizando ao longo de uma vasta obra poética. Constitui, portanto, uma espécie de epítome, isto é, uma síntese de sua poesia, como bem observa o professor Luís Tavares Júnior, em estudo introdutório.

Para tatear a pele de motivações como o tempo, o amor, a morte, o silêncio e a linguagem, entre outras que permeiam a sua lírica, o poeta cearense, sem descuidar de estratégias discursivas diferentes, procura realçar, conforme já sinaliza o próprio título do livro, a chamada metáfora de teor predicativo, ou seja, aquela que põe em relação semântica um comparante e um comparado a partir do elo sintático de um verbo de ligação. O modelo básico se formaliza, de logo, numa retórica da conceituação que visa, em função da subjetiva visão poética, apalpar os aspectos intangíveis e insondáveis da realidade, elaborando, assim, não somente um alargamento perceptivo do real, mas sobretudo a criação estética de uma supra-realidade moldada na tessitura da linguagem.

Os motivos são como que explorados, em suas camadas significativas, por intermédio de uma sintaxe de caráter expansivo que vai modulando, dentro evidentemente da cadência do verso, a cartografia das imagens, responsável, ao fim, pela expressão figurativa dos motivos abordados. As funções referencial, emotiva

e lúdica dos procedimentos lingüísticos interagem sob a presidência aglutinadora da função poética, o que faz da dicção de Francisco Carvalho, neste e em tantos outros momentos, uma caleidoscópica geografia de imagens oníricas e visionárias a materializarem uma verdadeira “poética do devaneio”, como diria Gaston Bachelard.

O paradigma do título (*O silêncio é uma figura geométrica*), na sua arquitetura oracional, catalisa uma espécie de idéia ou de imagem primeira, germinal, irradiadora, da qual emerge, vezes por um processo de enumeração caótica, a ciranda das imagens outras que perfazem o corpo dos poemas. Vejamos um exemplo na página 46, tendo “Deus” como núcleo temático:

*Deus é algo incandescente.
Sou cria do espantalho
esse fauno de palha.
Deus é o centro de todas
as simetrias do universo
e de suas abóbadas.
Deus é o que trespassa
o corpo e seus labirintos.
O vértice do átomo.
O princípio de todas
as velocidades da alma.*

O verbo de ligação pode vir explícito ou em zeugma na típica relação predicativa, mas pode também apresentar-se no âmbito de uma predicação verbal, com estruturas transitivas ou intransitivas, o que nos parece uma variação característica do padrão originário. Assim, podemos deparar expansões como estas, na página 58: “(...) A pedra é um hipopótamo / de lodo que flutua nas águas do

rio. (...) A pedra é a placenta / de um bólido do tempo do apocalipse / quilha e âncora das naus e utopias de Ulisses”; ou então variáveis deste tipo, com motivação metalingüística, no poema *Hóspede do tempo*: “(...) O poeta é um exilado de si mesmo. (...) O poeta sai do corpo e entra na concha da alma. / Sabe que não precisa estar o tempo todo / bolinando as cochas da metafísica”.

Ora, tal técnica de construção literária agencia, de maneira visível, a componente fanopéica da linguagem a par, contudo, de um paralelo processo logopéico, correlacionando perfeitamente idéia e imagem enquanto traço seminal de uma forma poética. Em Francisco Carvalho a imagem serve à idéia e a idéia se expande em imagens. Tudo, ainda, no espaço de uma pontuação melódica e rítmica que faz do poema uma caixa acústica, um artefato textual essencialmente lúdico, imagético e conceitual.

Não é comum encontrarmos expressão poética com este rigoroso equilíbrio e com esta rara singularidade. Se a fonte discursiva está naquele tipo de metáfora a cujo tronco se apegam os paralelismos sintáticos, as anáforas, as aliteraões, as rimas funcionais, enfim, todos os torneios figurativos, o resultado substancial, a idéia nova, o conteúdo conceitual, enfim, a forma estética, autônoma e acabada, tende a abrir o campo da percepção, a estimular as propriedades da fantasia e a elastecer os limites do conhecimento.

Com isto queremos dizer que a metáfora predicativa, em suas variadas modulaões, transcende, na poesia de Francisco Carvalho, as fronteiras do ludismo, constituindo-se, na verdade, em um método de leitura, de análise, de interpretação e de

descoberta do real, não do real como ele é ou parece ser, mas efetivamente do real como poderia ser. Do real possível. Do real verossímil, recriado no movimento estético da linguagem.

Lendo-se a poesia do autor de *Barca dos sentidos*, vive-se a estranha (estranha, de *estranhamento*) experiência de uma renovação da sensibilidade e da imaginação. O amor, a morte, a poesia, o tempo, a fauna, a flora, Deus, enfim, todas as possibilidades temáticas são convocadas pelo apelo da percepção poética e re-inseridas no plano da consciência cognitiva sob a regência de um olhar epifânico que, para referirmos Ezra Pound, em *ABC da literatura*, faz do poema “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”.

A metáfora predicativa, em *O silêncio é uma figura geométrica*, evidencia a dialética nuclear da poesia de Francisco Carvalho, traduzida no intercâmbio permanente de Eros e Tântatos. Este manifesto nas inelutáveis tonalidades do tempo, na metafísica do perecimento das coisas e dos seres e na presença irremovível das imagens da morte enquanto vetores recorrentes de uma visão poética; aquele, por sua vez, erigido em flama vital e em energia celebratória das experiências humanas que promovem a busca da palavra enquanto atitude poética por excelência.

O elemento formal se une, portanto, aos ingredientes sêmânticos num processo de correspondência lógica, numa inter-relação estética, numa configuração isomórfica que responde pela coesão e coerência da expressão lírica de Francisco Carvalho. Coesão e coerência que, ostentadas, em seus múltiplos predicados, desde *Cristal da memória* até *A concha e o rumor* (2000), se

restabelece, aqui, enquanto sùmula de um ofício, de um ofício que é muito mais entrega e devoção, poeticamente amadurecido e esteticamente plenificado.

VIII

Está aí, em *Memórias do espantelho: poemas escolhidos* (Fortaleza, 2004), uma espécie de síntese do universo multifário na lírica de Francisco Carvalho. A seleção, realizada pelo próprio autor, parte de dezenove títulos, desde *Os mortos azuis*, passando por obras como *Quadrante solar*, *Barca dos sentidos* e *Raízes da voz*, até o mais recente, *Centauros urbanos*, de 2003. Tem-se, assim, um balanço final e retrospectivo de três décadas acerca de uma poesia que soube manter, em seu ininterrupto fluxo cronológico, o selo da continuidade que Paul Valéry tanto valoriza em seus estudos teóricos.

Aberto aos imprevisíveis apelos da expressão literária, o poeta cearense como que mapeia, em exemplos de suas “afinidades eletivas”, os possíveis e variados caminhos que se cruzam no território de sua topografia textual, descortinando, em meio às técnicas formais, aos processos retóricos e à gramática expressiva, suas regiões temáticas e ideológicas. São tantos aspectos, diria, como disse Ribeiro Couto a respeito de Manuel Bandeira, em *De menino doente a rei de Pasárgada*. O sentimento telúrico, os vôos metafísicos, a participação social, o erotismo amoroso, a presença da morte, os impactos do tempo, os elementos

naturais, as questões metalingüísticas, os motivos populares, os estados d'alma e o ludismo experimental, entre outros, demarcam a multiplicidade prismática desta inquietante aventura poética.

Aqui, a poesia de Francisco Carvalho se apresenta de corpo inteiro. Com esta seleção, é possível ao leitor, principalmente o leitor que não teve acesso ao seu acervo humanístico e estético, experimentar o impacto de uma visão poética em tudo comprometida com os ingredientes essenciais do mais genuíno lirismo. Essencialidade, diga-se de passagem, encaizada no húmus da matéria temática, mas também entranhada no plano dos aparelhos discursivos, de maneira que forma e fundo, enquanto elementos de uma mesma unidade orgânica, possam se equivaler dentro da mais rigorosa exigência poemática.

Francisco Carvalho é um poeta de fluxo contínuo. De motivação plural, parece não se fixar em nenhum tema específico, embora a inclinação telúrica, não raro de expressão cósmica, lhe assinale uma espécie de unidade subterrânea a presidir e nortear, quase sempre em cadência órfica, sua percepção poética do mundo. De outra parte, à cintilação constante neste campo corresponde uma não menos diversa pesquisa verbal e um não menos variado empreendimento técnico no âmbito da composição textual e estilística.

Decerto, alguns assuntos e algumas motivações, algumas imagens e alguns procedimentos recorrem mais sistematicamente no conjunto desta obra, porém Francisco Carvalho, poeta atento ao direito permanente de pesquisa estética, crismado por Mário de Andrade, na histórica conferência sobre o Modernismo, se mostra

apto à experiência de todas as vertentes da poesia contemporânea, sem qualquer proselitismo para com essa ou para com aquela tendência, seja a que vem dos modelos tradicionais e canônicos, seja a que frutifica ao arroubo das vanguardas mais radicais. E, neste último tópico, isto é, de acordo com um conceito de vanguarda principalmente como método inventivo, quer seja uma poesia de bases metafóricas e de condensação, na linguagem dos mágicos e delirantes, à Rimbaud, efetivamente predominante na dicção deste cearense, quer seja uma poesia de alicerces metonímicos e de deslocamentos, na herança dos lógicos e matemáticos, à Mallarmé.

Se a metáfora, ora predicativa ora genitiva, na mais das vezes se constrói dentro do princípio visionário e subjetivo a que se refere Carlos Bousoño, em sua *Teoria da expressão poética*, elastecendo, assim, a camada semântica dos signos e ampliando, portanto, a visão do real, certas estruturas paralelísticas, por sua vez, como que deslocam metonimicamente as palavras, enriquecendo sua funcionalidade sintática, de que resulta efeitos rítmicos surpreendentes e surpreendentes sugestões ideativas.

O poema *Canção do pote*, de *O tecedor e sua trama*, por exemplo, possui forte base metafórica. A metáfora aí, moldada numa escrita onírica e surreal, descreve o objeto, fazendo com que ele saia de sua *facticidade*, ou seja, de sua naturalidade de coisa inanimada, meramente utilitária, com simples valor de troca, para sua *transcendência*, isto é, para sua dimensão humana, simbólica e poética, num texto dos mais característicos do autor, pelo que possui de mistura entre sensualidade e metafísica. Veja-se, a título de amostra, a primeira estrofe:

*O pote, rio encarcerado, é um devorador de luas
e de lesmas. As rãs procriam junto dos potes
comem detritos de paz e coágulos de estrelas.
O pote é esférico, o espaço esférico, a alma esférica
a solidão esférica. O espírito poroso do pote
passeia pela casa sua placenta cravejada de vaga-
lumes.*

*O canto áspero das rãs acorda o rio latente
na memória do pote. A alma atávica do pote
trespassada pela reminiscência dos dias.*

*O pote conduz os passos do morto para a sua
eternidade cíclica. O suor do pote
escorre sub-repticiamente das órbitas de Deus.*

Trata-se de um longo poema dividido em dez momentos, todavia unido técnica e estilisticamente pelo processo de expansão metafórica a culminar com um soneto em que a figura do pai emerge surpreendentemente da atmosfera onírica e memorial Bachelard diria de puro devaneio poético com que o eu lírico capta a singularidade do pote. Devo transcrever o soneto:

*Esse pote de argila vem da infância
porejando ilusões pelo caminho.
Mas o pote é uma esfera que balança
no espaço. Uma parábola de vinho.*

*Um dia olhei o espelho tenebroso
e vi apenas o mistério insólito.
Um jardim de utopias e esse rosto
Que era o meu rosto imberbe de fantoche.*

*Vi o amor se extinguir numa fogueira.
As constelações grandes e as pequenas
e os cavalos dos elfos a galope.*

*Ao contemplar a água prisioneira
vi o perfil de um deus. Mas era apenas
o rosto de meu pai dentro do pote.*

Nesta mesma chave são inúmeros os textos que se podem conferir, não importam os seus conteúdos. Sem remeter para os livros específicos, destacaria, em *Memórias do espantelho*, os seguintes poemas: *Mosaicos eróticos*, *Barro*, *Discurso para iniciados*, *Ode visionária*, *Cântico*, *Desenho místico*, *Memória rupestre*, *Dueto para cobras e lagartos*, *Adeus à metafísica e Herói*, este, simplesmente antológico.

No campo dos deslocamentos metonímicos, é vetor essencial à dicção de Francisco Carvalho o chamado paralelismo de índole anafórica. Tal recurso, mesmo que pressione semanticamente a articulação dos vocábulos na estrutura dos poemas, parece atuar mais em sintonia com a face ludo-inventiva do poeta que, neste passo, procura exercitar-se como um autêntico e irrequieto pesquisador da linguagem poética, em suas ambivalências significativas, como o faz sempre no plano do paradigma, mas, sobretudo, em suas potencialidades sonoras, visuais, espaciais e até mesmo gráficas, na linha de alguns procedimentos das vanguardas.

Investindo na palavra, mas abolindo a estrutura do verso e experimentando uma sintaxe de natureza *verbocovisual* como desejavam os cultores da poesia concreta, o poeta cearense, a exemplo de um Manuel Bandeira, de um Cassiano Ricardo e de um Carlos Drummond de Andrade, apesar da lógica discursiva de sua lírica, não se mostra indiferente, pelo menos em certas circunstâncias, a novos rumos, diríamos rumos semióticos, no campo da linguagem poética. O texto *Cantata*, de *Sonata dos punhais*, na valoração de sua arquitetura nominal, assim como o

poema *Reação em cadeia*, de *Romance da nuvem pássaro*, na sua proposta de sintaxe gráfico-visual, comprovam bem este viés formal da poesia de Francisco Carvalho.

Reaproveitando o ritmo tradicional das parlendas e explorando a expansão paralelística, logra o autor resultados não somente rítmicos e musicais nos horizontes da contigüidade, mas também no campo do humor, com poemas como *Balada trágica*, de *Barca dos sentidos*, e como *Medo*, de *Os mortos azuis*. Observe-se o primeiro:

*A que se chamava Raimunda morreu na segunda
A que se chamava Vanessa morreu na terça
A que se chamava Marta morreu na quarta
A que se chamava Jacinta morreu na quinta
A que se chamava Violeta morreu na sexta
O que se chamava Bernardo morreu no sábado
E o que se chamava Deolindo ressuscitou no domingo.*

Agora leia-se o segundo:

*O medo que não
se mede
o medo que não
se muda
o medo que está
na moda
o medo que está
no módulo
o medo que medra
na luz ou na treva
o medo que está
no câncer
medo da amada
medo de nada
medo da nódoa
medo do modess.*

Como se pode verificar neste enfoque que privilegia apenas estes aspectos artísticos, a poesia de Francisco Carvalho também se sustenta em função das polarizações características da tradição moderna. Não me encontro diante de um poeta monocórdico, mas de uma voz que se multiplica pelos vastos espaços que a criação poética pode desvendar. Parece que nada é capaz de reter o movimento contínuo e variado de sua poesia, toda ela aberta às tensões entre *eros* e *tanatos*, aos conflitos entre código e invenção, aos antagonismos entre as formas fixas e as liberdades vérsicas.

A bem da verdade, vejo em Francisco Carvalho a confrontação harmoniosa de muitos poetas identificados na construção de uma obra só, diversos eus poéticos estabelecendo migrações internas e simultâneas na rica geografia de sua paisagem textual. Enfim, uma organização lírica das mais fecundas da poesia brasileira contemporânea.

Em seus dados biográficos, presentes nesta edição, assinala-se que, com estes poemas escolhidos, “não necessariamente os melhores”, diz o editor ou talvez o próprio poeta que “pretende encerrar sua obscura carreira literária de poeta assumidamente municipal”. Não importa. Importa, sim, a obra realizada. O testemunho de que Francisco Carvalho, como poucos, teve a ventura de viver, nos seus mais de setenta, a plenitude sempre renovada da verdadeira poesia.

JORGE TUFIC

I

Retrato de mãe é o título da primeira parte e também do livro de poemas de Jorge Tufic, acreano radicado em Fortaleza CE, publicado pela João Scortecci Editora SP, em 1995.

Para cobrir esse motivo não muito fácil, principalmente pelo risco que se corre face ao lugar comum do excesso sentimentalista, o poeta apresenta um conjunto de quinze sonetos, com exceção do último, em versos brancos e dentro de uma heterodoxia bastante peculiar à trajetória do autor. A marca essencial desses sonetos reside em três aspectos, que são recorrentes aqui e em outros momentos da lírica de Jorge Tufic, a saber: a fluidez das imagens, a cadência do ritmo e o rimário emparelhado dos dois últimos versos, em verdade chaves-de-ouro intensamente sugestivas (“...Venham lírios / rebrotados de ti, dos teus martírios”; “Calendário sem datas, chão de outrora, / como tudo passou se tudo é agora?”).

A evocação da “Mãe” se cristaliza através de um jogo verbal em que o fio dos versos se vai tecendo de modo que ao descritivo, em sua fotografia concreta, termina se superpondo o viés reflexivo que faz da poesia de Tufic percepção encantatória, mas também densidade de pensamento. Veja-se, bem a propósito, o soneto *VIII*, em que se flagra a figura materna na neutralidade “branca” da morte, num primeiro movimento de pura descrição poética para, num segundo, fechar-se a irradiação semântica com versos onde a beleza imagética não elide o vigor da reflexão:

*Ó lágrimas de Orfeu, tempo escoado,
corpo de insones ânforas, mãezinha,
que sei de ti nos guantes da saudade?
Que sabemos de ti quando te vais,
se o teu vazio é feito de punhais?*

Fotografia lírica da mãe, da mãe morta, ausente, dedicada, doméstica, jovem, enfim, da mãe em sua plenitude, motivo emblemático que nos convoca ao mito das raízes, eis o núcleo temático dessa primeira parte.

Sonetos dedicados compõem a segunda. Para homenagear amigos e parentes, o poeta agora trabalha um soneto mais clássico, com rimas cruzadas nos quartetos e nos tercetos, demonstrando, ainda e sempre, a habilidade do virtuose no lidar com os insumos vocabulares. Destaco, nesse rol de onze sonetos, *Língua portuguesa* (“És, idioma, a plumagem que me doura / o sangue, a vida: múltiplas agulhas / com que teço os meus ventos; e a lavoura / onde cantas a dor enquanto arrulhas”) e *Soneto ao palimpsesto* (“Só já não tinha visto um palimpsesto / tão rico, assim, como este do Virgílio, / que mesmo dando, finge, e pede auxílio”).

Apesar do circunstancialismo dessas composições, o poeta consegue, com seu olhar intuitivo e mágico, com sua técnica lúdica e apurada, transpassar a cerca do instante e ocupar espaços de inquietação e perplexidade universais, a exemplo dos sonetos “Súditos da noite”, “Geometria dos ventos” e “Da noite misteriosa”.

Em *Poemas*, terceira parte, a dicção se alonga no verso livre, numa sintaxe mais discursiva, beirando o ritmo prosaico, embora aqui e ali despontem imagens inventivas (“E as vozes gritavam no

vento / como um sândalo ferido”, em *Natal, Natais*; “As sementes de março / rebentam seus pólenes de insônia”, em *As vozes*). Não obstante, a considerar os resultados dessa terceira parte, tudo leva a crer que o ponto alto da lírica de Jorge Tufic se encontra mesmo na heterodoxia dos soneto.

Calendário de trovas & outros ponteios fecham a obra com uma amostra do requinte técnico desse poeta, sobretudo no tocante à construção das redondilhas (menor e maior) a comprovar as explícitas vinculações da poesia tufiqueana com as raízes melódicas e populares do nosso inesgotável cancionero.

Estreando em 1956, com *Varanda de pássaros* a que se seguiram títulos, como *Chão sem mácula* e *Faturação do ócio*, entre outros, Jorge Tufic, com esse *Retrato de mãe*, reafirma a singularidade de sua voz poética no cenário da lírica brasileira contemporânea. Singularidade como tantas outras a ecoar do Nordeste, a exemplo de Nauro Machado, Jacy Bezerra, Vanildo Brito, Luciano Maia, Adriano Espínola, Ângelo Monteiro, Ney Leandro de Castro, Sérgio de Castro Pinto, Zila Mamede, Francisco Carvalho e José Chagas.

II

Quem estar habituado a conviver com a poesia sabe muito bem dos seus poderes misteriosos, do seu alcance incomensurável, das suas surpreendentes e inquietantes revelações.

No dorso da sua linguagem, seja nominal, seja discursiva, podem galopar os elementos da natureza ou residirem as

especulações metafísicas, as angústias existenciais ou as faturas inominadas do lirismo mais cotidiano. Ora um pedaço da tarde, a variedade anímica do poeta, a liturgia da mesa de bar; ora, a trajetória das formigas, o enigma da osga, o anonimato do suicídio, enfim, a física e a metafísica das coisas que tecem o sudário rotineiro da vida.

Isto, sim, é matéria de poesia. É matéria convocada na composição do ritmo, na falange das imagens e na sinfonia das idéias articuladas esteticamente na poesia de Jorge Tufic, reunida em *A insônia dos grilos*, Fortaleza, LCR, 1998.

Atento a detalhes nem sempre considerados de vigor poético, Jorge Tufic como que ensaia, na figuração de sua linguagem de sintaxe coloquial mas de semântica densamente metafórica, um curioso tratado das minudências despercebidas. Minudências que se recuperam, não raro, sob o filtro poético fundido com a dimensão irônica do humor.

É, assim, logo no poema *Registro no etéreo*: “perdi minha agenda / com meus poemas de bar. / Em que mãos estarão se desfazendo / aquelas folhas de manuscritos ilegíveis? / E os endereços e telefones anotados? / E as caricaturas de artistas / que viram meu nariz / dobrando a Via-Láctea?”

No mesmo viés, podemos referir, entre outros, textos, como “A herança”, “Promessa de fé” e “A poesia incomoda”.

Em todos eles, o poeta alicia ao rescaldo prosaico da temática um elemento de surpresa e de desvio em prol da sugestão significativa peculiar à genuína poesia. Veja-se, a título de exemplo, o poema *Os dedos da mão*: “Agulhas com som de chuva /

tecem, lá fora, os vitrais / da noite, que desce /. Mas é o silêncio que tece / a urtiga dos vendavais”.

Na segunda parte da coletânea (*Odes ao que não passa*), Tufic exercita o verso e o poema mais alongado. Tateando motivos característicos da cotidianidade lírica, põe em foco a condição hodierna do poeta, sobretudo em certas passagens de *Ode aos rejeitos do canto*, sem perder de vista, contudo, o eterno e o insondável da condição humana.

Não deixam de ecoar, aqui, as vozes lancinantes de poetas como Fernando Pessoa e José Régio, a que a sensibilidade e a cultura do autor nunca se mostram indiferentes. Não obstante, Jorge Tufic é Jorge Tufic, único talvez na prolação destemida de versos assim: “(...) Foi à mesa de um bar / que aprendi a linguagem dos átomos, / sem justaposição / nas moléculas do poema. (...) Há de haver sempre uma vaga, / um canto, uma brecha, uma fuga / onde possamos beber e conversar / em liberdade. E, por que não? / Onde possamos erguer nosso brinde fraterno / aos duzentos e trinta anos de paz / em três mil anos de guerra”, de *Ode ao bar*.

É, pois, neste diapasão de inequívocos estranhamentos estéticos que se tramam todos os sortilégios da motivação em *A insônia dos grilos*.

À semelhança de outros momentos da vasta trajetória poética de Jorge Tufic, temos, neste volume, a presença vívida de um artífice do verso e domador incontestado da palavra, do ritmo e do metro associado, no entanto, ao visionário de imagens quase sempre inventivas e delirantes.

Se a poesia, assim como a festa e o amor, são formas

concretas de comunicação, isto é, de comunhão, de acordo com os ensinamentos de Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo*, e se o poeta, conforme leciona Baudelaire, em seus *Pequenos poemas em prosa*, “goza desse incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outro”, estamos certos de que a poesia de Jorge Tufic, enquanto autêntica poesia, partilha dos extraordinários segredos dessa rara comunhão, da mesma forma que Jorge Tufic é poeta que dá voz a si mesmo, às suas pulsões e fantasias, mas também, enquanto autêntico poeta, dá voz às carências ontológicas do outro. Seja a persona, a coisa; seja a natureza, seja o réptil...

Na sua lira, o mundo fala e os organismos da vida podem enunciar sua retórica e seu silêncio...

III

Quem conhece a poética de Jorge Tufic, sabe da desenvoltura com que ele utiliza os mais variados recursos retóricos e os mais diversos modelos métricos, característicos da tradição lírica ocidental.

Vasta e multifária, sua poesia tem revelado, ao longo dos anos, toda uma inquietação estética face às possibilidades da arquitetura poemática, materializada na prática do versolibrismo de extração moderna; na épica-primitivista de um texto, como *Boléka, a onça invisível do universo* (1995), mas também afeita ao cultivo das formas fixas, a exemplo do soneto e da trova, onde tem se notabilizado como artífice incontestado.

Ao minimalismo de origem oriental, o filho de libaneses também não se mostra indiferente, conforme podemos verificar com a coletânea de haikais, *Sinos de papel*, publicada em 1998.

Embora, em breve introdução, sinalize para a variação da técnica e da forma do ideograma sino-nipônico, a partir dos paradigmas de Guilherme de Almeida e de Millôr Fernandes, entre outros, Jorge Tufic parece pouco variar no esquema tradicional dos versos em redondilha menor, intermediados pelo heptassílabo, demonstrando, ainda, uma nítida preferência pelo haikai rimado.

A estes aspectos dos instrumentos técnico-literários, some-se a ajustada seleção vocabular em torno de uma carga lexical, simples e precisa, para que se possam radiografar a densidade e a síntese formais do minimalismo exercitado pelo autor de *A insônia dos grilos*.

O compacto formal dos haikais de *Sinos de papel* ecoa, isomorficamente, no plano do conteúdo, a seu turno, distribuído em postulações que vão desde a constatação reflexiva e filosófica em torno da paisagem natural, mais consentânea com o viés orientalista típico desta espécie poética, até as tiradas eivadas de humor, passando ora pelo flagrante lírico, ora pela apreensão sensual e erótica, sobretudo nas chamadas *Gravuras indianas*.

O naturalismo de teor mais ou menos bucólico aparece, de saída, em *As quatro estações*, onde os reinos animal e vegetal se fundem na tessitura cósmica da existência.

Enuncia o eu poético: “Só a pétala e rã. / Tonteia o ar que semeia / a nova manhã”. Na seqüência, surge “O rouco trovão / se amarra numa cigarra / e faz o verão”. De outra parte, é a “Paineira

caída / por uma lua de espuma / tão cheia de nada”. E, finalmente, completando este ciclo, mais marcadamente oriental, a presença de “Pitanga madura / no galho penso de orvalho / uma gota pendura”.

O lirismo filosófico se cristaliza em *O grilo*, num lance raro de aguda percepção poética:

Oculto no dom
que tem de não ser ninguém
o grilo é som.

Em *Art nouveau*, é o humor que se firma, em versos assim: “Na velha cornija / do prédio, sacode o tédio / um anjo que mija”. E o erotismo, aliás notação não muito comum à história do haikai, entremostra-se em poemas, como este:

Cenário florido:
meu bastão de Sêmen
num pêssego fendido.

Ora, experiências como esta, experiência de ousar exprimir-se através de uma forma que tem como parâmetro emblemático a figura de Matsuo Bashô, poeta japonês do século XVII, aponta, em certo sentido, para o dialogismo e a intertextualidade da lírica moderna.

Se a visão ocidentalizante não consegue, talvez, refletir, na estrutura triparte do haikai, a alternância e a irregularidade cíclica da natureza, representadas pelos versos pentassílabos, assim como sua regularidade, representada pela redondilha maior, tende, contudo, nos bons poetas, sobremaneira naqueles que sabem

modelar o espírito de síntese e laborar com a economia de meios, a elastecer o campo temático da vetusta forma.

Sem favores, Jorge Tufic é um desses poetas.

IV

Não bastassem *A insônia dos grilos* e *Sinos de papel*, últimas coletâneas de poemas de Jorge Tufic, temos, agora, em mãos, do mesmo autor, *Poema-coral das abelhas*, 1999.

Aqui, como em outras ocasiões, o poeta de *Lâmina agreste* não desperdiça a oportunidade de sondar a dimensão lúdica da linguagem poética, sobretudo nas específicas e surpreendentes clareiras do ritmo e da imagem.

Afirma Huizinga, no seu clássico *Homo ludens*, que a linguagem poética essencialmente “joga com as palavras”. E como se opera este jogo? Responde o ensaísta: ordenando-as (as palavras) de modo harmonioso, e injetando mistério em cada uma delas, de modo tal que “cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma”. É próprio da poesia o mistério, dizia Mallarmé.

Ora, é justamente a partir da correlação entre jogo e enigma, mais particularmente entre ritmo e imagem, que se compõe o discurso lírico de Jorge Tufic, neste *Poema-coral das abelhas*.

O poema que dá título ao livro se faz pura música em função das identificações paralelisticas que mantêm a ritmia dos versos, num jogo de palavra puxa palavra, verso alinha verso, imagem detona imagem. Vejamos um pouco:

Que sabe da morte a criança
Que sabe do trigo o fogão
Que sabe da grama o domingo
Que sabe da febre o ferrão

E neste paradigma rítmico e melódico, assim como uma espécie de parlenda do nonsense, uma espécie de “poema de nunca acabar”, o texto prossegue confrontando vocábulos distintos e noções semânticas que beiram o inusitado, para, ao final, romper internamente a estrutura poética arquitetada e se fechar com este pensamento conclusivo:

*Abelhas tiramos o mel
donde a bosta lógica planta
todo o racional desamor.*

No plano imagético se tece, na poética de Jorge Tufic, uma constante antinomia entre os valores do poético - e diria do lúdico, do lírico, do metafísico e do transcendente e do prosaico, cristalizado no senso pragmático e racional de absorver a trama do mundo e da vida.

Há, na sua poesia, e *Poema-coral das abelhas* só tende a ratificar na sua variedade motivadora, aquele sentido do oculto, aquela percepção do invisível, peculiares ao olhar da legítima sensibilidade poética. Textos, a exemplo de *Palavras ao câncer da terra*, *Marca insepulta*, *O pesadelo*, *Retorno aos umbigos*, *Sistema* e *Testamento*, entre outros, elucidam bem este compromisso entre imagem e idéia, fundidas na captação dos universos ilógicos com os quais dialoga a poesia.

Um poema, como *Gravames*, por exemplo, não foge a esta regra que exige das coisas uma realidade para além da mera aparência, uma maneira de pulsar, um modo de falar, uma espécie de vibração do ser. Leia-se o texto:

*Pesa-me a noite que trago
numa dobra de joelhos.*

*Pesa-me a córcova açoitada
por chicotes de barro.*

*Pesa-me a rua seu peso tardo
em meus passos tardios.*

*Pesa-me o sol por coroa
e a casa, por sepultura.*

Ao poeta, como se sugere na metalinguagem do poema *Fragmento*, resta constatar que as coisas existem, embora lhes falte um elo “possivelmente indecifrável”.

Ora, Jorge Tufic, na trajetória de sua lírica, que vem de se manter e de continuar com este *Poema-coral das abelhas*, não foge ao desafio maior da poesia. Desafio que consiste, em síntese, em descobrir e, ao mesmo tempo, revelar, e relevar com instrumentais lingüísticos e estéticos, a possível “forma secreta” que une tudo, e que nos noticia a existência dos “látegos de urtiga”, da “pétala de nuvem”, dos “vendavais de sândalo”, dos “parágrafos da posse”, das “sílabas do musgo”, dos “signos cativos”, dos “filtros lilases do sangue”, enfim, das “aldebarãs silenciosas”.

V

Dando continuidade a sua obra poética, Jorge Tufic publica sonetos em 2000. Na verdade, trata-se da reunião de cem sonetos já divulgados em momentos outros, a exemplo do *Agendário de sombras*, encartado no jornal *O Pão*, números 28, 33 e 40; o

conjunto de *Retrato de mãe*, em livro de título homônimo, assim como algumas peças colhidas da obra de estréia. Tudo, parece, a indicar certa fidelidade do poeta para com essa espécie lírica de forma fixa, muito embora se saiba que Jorge Tufic também cultivava a artesanaria em outras modalidades do discurso literário, seja no campo do verso metrificado, seja no campo do verso livre (e aqui até mesmo com incidências no recorte minimalista da expressão e nas investigações gráfico-visuais da poesia concreta).

Ora, ler e reler os sonetos do autor de *Poema-coral das abelhas* é constatar, a princípio, duas tonalidades características de sua iluminada poética. De um lado, a desenvoltura do mestre no manuseio dos decassílabos e na edificação, quase que escultural, dos modelos petrarquianos ou da singularidade dos sonetos ingleses, com seu indefectível dístico final. De outro, a articulação do território imagético, das sinuosidades melódicas e das surpresas perceptuais que se erigem em torno de motivações subjetivas, como a infância, a velhice, a morte, o amor, as amizades, os poetas, a poesia...

Motivações estas que, a par da particularidade expressiva e estética da linguagem, tendem a fazer da dicção lírica de Jorge Tufic algo que oscila entre plasticidade e pensamento, entre ludismo e reflexão, pautando, assim, seu exercício do soneto por aquilo que Antonio Candido, em breve texto de *O observador literário*, considera como o paradigma “entreaberto” ou “entrefechado”, ou seja, um paradigma que nem é rigorosamente o da “dialética pura” de cariz camoniano nem o de estatura fechada da imposição restrita dos parnasianos.

Ao poeta, portanto, não interessa a perfeição pictórica da imagem plástica, do cromo fechado e descritivo na redoma irreduzível da famosa chave de ouro nem tampouco a nudez do jogo conceptual onde as antíteses, os paradoxos e os oxímoros sustentam a dimensão do ritmo e agudizam a camada das idéias. Ao poeta, inteirado dos roteiros da modernidade, interessa o impacto de uma linhagem mesclada, híbrida, de cujo corpo brotam evocações, imagens, afetos, pensamentos sempre marcados pelo registro especial do olhar poético. No primeiro soneto da série *Do infante azul*, enuncia a voz lírica numa clave quase pessoana: “(...) Rubros sóis de verão, colheita breve / de azeitonas e ocasos, também contam”; “(...) quero sentir na pele evanescente / como eu seria agora, antigamente”.

Aliás, essa série de *Agendário de sombras* circula toda em torno das evocações de infância, entremeadas, entretanto, pelos apelos reflexivos peculiares à expressão retrospectiva, à palavra de quem pesa, pondera e medita, ou de quem faz o balanço da própria vida. “(...) Penso no meu lendário de alfazema”, fala a voz poética no soneto número II, “nas chuvas com seus peixes luminosos, / nas contas de meu pai, nos seus sapatos / a caminho de um circo imaginário. / Tudo se gruda aos ossos deste empenho / de esquecer o que sou e de onde venho”. E esta clivagem permanece nos sonetos *Do entardecer*, conforme podemos observar logo nestes versos do primeiro: “(...) Sombras do Tigre, mágicas do Eufrates, / algos resta de nós... E disto apenas / tudo volta a crescer, tudo se extingue / feito o barro dos códigos severos. “; “(...) Babilônio sutil, no auge da messe / cozinho para os reis pedras e telhas / Nas

horas vagas sou pastor de ovelhas”.

Esta reunião dos sonetos de Jorge Tufic possui, portanto, para além do valor intrínseco próprio do artefato exibido, um valor simbólico, na medida em que, se num aspecto desvela a sedução do autor pela forma fixa (veja-se o poema *Soneto ao soneto* e todos aqueles textos dedicados a outros sonetistas de escol), num outro, registra o instante de sua maturidade poética, como a coroar, com essa dilatada coroa de sonetos, tantos anos de dedicação e de entrega à experiência da poesia.

ROBERTO PONTES

Ao lirismo de índole subjetiva, por onde se exploram os estados de alma, se somam o lirismo do protesto social e do discurso metapoético, integrando, assim, as cercanias de suas possibilidades temáticas. Quer na primeira, quer na segunda e na terceira dimensões do espaço lírico, exige-se, no entanto, à força do conteúdo presente e sob pena do lirismo mesmo, em sua coerência estética não se perfazer, a qualidade intrínseca que deve sustentar o compósito da literariedade da linguagem.

No caso, por exemplo, do lirismo social e participante, sobretudo do lirismo que encerra, como nomeia Pedro Lyra, em sua antologia *Sincretismo: a poesia da geração 60*, “um protesto de procedência política”, na mais das vezes o fundo sobrepuja a forma, o dizer como que dispensa a complementaridade do fazer. Enfim, a mensagem, em lugar de se centrar sobre si como reivindica a função poética da linguagem, descamba, na sua urgência comunicativa, para o apelo direto e monocórdico ao leitor, que, sem dúvida, termina por esfacelar a organicidade do poético.

Muitos, imbuídos desse espírito político e revolucionário, principalmente nos embates estéticos e ideológicos dos anos 60, embarcaram nessa viagem sem volta, cujos rumos se estratificam numa indisfarçável confusão entre poesia e panfleto, entre expressão artística e plataforma doutrinária.

O poeta Roberto Pontes, com seu *Verbo encarnado* (Sette Letras, 1996), a despeito do explícito compromisso com a vertente

lírica do protesto político, é um dos que consegue fugir às armadilhas daquela confusão, na medida em que, não abdicando do seu “canto armado” e da sua mensagem revolucionária, procura conformá-los, no entanto, dentro dos princípios mínimos que devem reger a organização estética da palavra. Nele, fundo e forma se completam naquilo que Luigi Pareizon identificaria como a típica *formatividade*, isto é, a forma artística, a *gestalt* estética. Veja-se, a título de exemplo, um poema como *Da lazarina*:

*Cano que não quadra pela raia
nem fulmina o oposto ao portador
risca na couraça estrelas firmes
e tosse grãos de escassa serventia.*

*O fogo que escara é lazarino
tão difícil é o seu preparo
a bucha, a pólvora, a bucha, o chumbo
assim feita a imprecisão mais pura.*

*Essa arma é sobremodo imprópria
franciscana, frágil, fácil, fôssil.
Se fere seixos, perdizes e serpentes
nem sequer sonha mudar o seu destino.*

Na mesma linhagem em que o dizer se congemma com o fazer, em que função apelativa se equilibra com função poética, poderíamos citar, entre outros, textos como: *A bala do poema*, *Composição sobre a peixeira*, *Novilúnio*, *Canção da praça Wenceslau*, *Véspera* e *Não desespere nunca*. Isso, sem atentarmos para os recortes vérsicos, tantas vezes isolados, que remetem emblematicamente a um impacto estético de dupla natureza, isto é, no nível da mensagem e no nível da forma. Em *Canção do*

consumo (“...ainda é possível / buscar dentro de mim / muitas coisas puras / para eu te proteger”); em *Ultrapassagem* (“Não sei para onde corre a História / com seu velório carpido. / Ultrapassei / os ritmos normais da natureza / e domei a hora de fazer / no reino da palavra”); em *Não desespere nunca* (“...não te furtes / ao convívio do que é belo / pois a pureza espera sempre além. / Olha como se amam as borboletas / que fiam corpos vivos no mistério / e não dizem versos / porque fazem vãos.”), e em *Para não haver engano* (“Para mim / celestes são os urros / os pifes do sertão / a fome dos currais”).

À semelhança de seus companheiros de Geração, um Oswaldo Barroso, um João de Jesus Paes Loureiro e um Alex Polari de Alverga, só para referirmos três nomes nacionais, em cuja poesia se cristaliza aqui e ali uma forte componente política, assim como um Pedro Lyra e outros que se aglutinaram em torno do movimento *Sin*, nos anos 60 em Fortaleza, Roberto Pontes faz do seu *Verbo encarnado* uma espécie de encarnação do verbo, para, de suas trincheiras líricas, prefigurar outros estatutos de repúdio aos regimes autoritários e demarcar, nas latitudes do verso, outras veredas em prol da liberdade. Nesse sentido, tem inteira razão Moacyr Félix que, em nota de apresentação à obra do poeta, assim sintetiza: “Ética e estética não se separam: eis o ensinamento”.

Autor de *Contracanto* (1968), *Lições de espaço* (1970) e *Memória corporal* (1982), Roberto Pontes já se faz voz representativa da melhor poesia contemporânea do Ceará, ao lado de nomes como Francisco Carvalho, Horácio Dídimo, Carlos

Augusto Viana, Caetano Ximenes, Alcides Pinto, Adriano Espínola, Luciano Maia, Floriano Martins, Rosemberg Cariry e Rogaciano Leite Filho, entre outros.

VIRGÍLIO MAIA

De origem medieval, o soneto tem sido praticado ao longo do tempo como uma forma que sempre desafia o talento e a criatividade do poeta. Em declínio por ocasião do Romantismo e ostensivamente desprestigiado no âmbito da poesia moderna, o soneto vem, após as diversas intervenções estéticas das vanguardas, readquirindo sua posição mais ou menos emblemática no território da lírica.

Evidentemente que renovado, aberto, portanto, às múltiplas possibilidades experimentais que seus recursos técnicos e estruturais, em seus limites, podem carrear. Não fora isto, pareceria esterilidade percorrermos os meandros líricos de alguns poetas visivelmente simpáticos à prática do soneto, a exemplo, só para referimo-nos a modernos e contemporâneos, de Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Lêdo Ivo, Dante Milano, Abguar Bastos, Nauro Machado, Waldemar Lopes, José Chagas, Francisco Carvalho e Virgílio Maia.

Este último, em *Palimpsesto & outros sonetos* (Universidade Federal do Ceará/Casa José de Alencar, 1996), reúne 91 peças que, na sua variação composicional e temática, atestam, sem meias medidas, sua natural vocação para o exercício do soneto.

Virgílio Maia faz um soneto moderno, é verdade, mas no espaço de sua habilidade rítmica, pratica o modelo tradicional, petrarquiano, embora procure reinventar seus esquemas rimáticos e acentuais, o que demonstra também com o único exemplo do shakesperiano *Soneto inglês*, da página 61. Aqui, o sistema de

rimas típico abab/cdcd/efef/gg é substituído pelo modelo abba/cddc/effe/gg.

A propósito, uma das marcas mais presentes no soneto de Virgílio Maia reside sobretudo na particular e, diga-se de passagem, inventiva manipulação dos muitos recursos retóricos que os versos ostentam na “grade” desta forma fixa. No tocante à escanção, isto é, a contagem silábica dos versos, deparamos fenômenos característicos do virtuose, como o *suarabácti* (vogal de apoio, observada por Sânzio de Azevedo), as eclipses (supressão do fonema nasal no fim do vocábulo quando o outro começa com vogal), enfim, os mais surpreendentes metaplasmos, elipses, inversões, metáforas etc...

Destacariamos, em alguns sonetos, principalmente no que diz respeito à semantização do ritmo, o papel das aliteraões. Veja-se o primeiro quarteto de *Soneto alado com cavalo branco*: “Trovejante trovão troou no céu / a treva transformando em claro dia / transumano contraste sucedeu, / transmutando pavor em alegria”. Observem-se ainda os versos iniciais de *Bananeiral*: “Negra fertilidade umedecida / pelos mornos cristais do catavento. / Verão vero vedado a todo vento / só na verde folhagem tem guarida”.

Aqui, as operações retóricas no corpo do significante vão além do simples efeito lúdico, na medida em que as aliteraões enfatizando o ritmo, enfatizam também a impressão poética expressada. Outros exemplos essenciais poderão ser encontrados em textos como *Congresso dos ventos*, *Sefarad*, *Aguação do*

jardim, O mundo do mar e Soneto do entardecer.

Exímio domador da forma fixa, o poeta cearense tematicamente é um telúrico por excelência. Os seus sonetos são como que janelas abertas para a paisagem memorial de sua infância, terra natal, vida familiar e, curiosamente, para certos componentes agrestes da tradição cultural.

A lírica de Virgílio Maia tem cheiro de terra, gosto de chuva e o eco mais que melódico do aboio nordestino. Por este ângulo, sua poética adquire uma coloração, diríamos armorial, pelo visível apelo ao repertório da cultura popular. Não são poucos os sonetos que surgem exatamente dessa fonte, a promover o vívido diálogo entre o poeta culto, letrado, intertextual, e o criador anônimo das formas simples, de que fala André Jolles.

De outra parte, é notável, em Virgílio, o senso de observação poética, de que resulta uma capacidade descritiva atenta a tudo, desde a tópica da paisagem lírica, a exemplo de sonetos como *A lua na goiabeira*, *Chuvas do caju* e *Borboletas*, até o detalhe surpreendente da banalidade, como o caso do soneto *Um bujão de gás*.

Atento a tudo, Virgílio também nos demonstra seu lirismo na motivação amorosa, elaborando, talvez, aquele que poderia ser considerado um dos seus sonetos mais perfeitos. Referimo-nos a *Senha*, que passamos a citar: “Amada minha, trago estes limões / neste lenço de seda do Oriente. / Foi tudo que obtive estando ausente / em tantos anos de navegações. / Trago-te a mim, te entrego os corações / que flechados e azuis tenho nos braços / Quero agora guiar-me por teus passos / e no teu corpo haurir loucas

lições. / Abre a porta, não vês que sou eu mesmo? Sei que o tempo passou enquanto a esmo / doido amante dos mares perlustreio-os. / Sou eu, só eu. Abre esta porta, peço, / pois quem mais saberá deste endereço, / daquele sinalzinho entre os teus seios?”. O mesmo se pode dizer de sonetos, como *Congresso dos ventos*, *Soneto do entardecer*, sem dúvida os pontos culminantes deste livro.

Em orelha à obra, diz o poeta Francisco Carvalho, depois de repassar os conhecidos chavões de Júlio Dantas, de Ezra Pound e das vanguardas, que o soneto “continua a ser a armadilha mais eficiente contra o escasso talento dos poetas medíocres”.

Realmente: aparentemente fácil, mecânico, silogístico, linear, o soneto é mesmo a prova de fogo para a revelação do bom poeta. Sua forma sintética, fechada, conclusiva, a muitos engana. Não é o caso, porém, de Virgílio Maia. Seu *Palimpsesto & outros sonetos* responde, pela musicalidade, precisão e imaginária, pelo que há de melhor, entre as vozes nordestinas, no compasso da forma fixa. A ele, poderiam ser aplicadas suas próprias palavras sobre a arte de Audifax Rios, neste *Quarteto feliz*: “Sua arte tudo toca, seca e meca, / dando voz, hora e vez aos deserdados, / na agudeza do lápis que disseca / num prisma exato os sóis apunhalados”.

DIMAS MACEDO

A considerar a experiência lírica de *Lavoura úmida* (1990), de *Estrela de pedra* (1994), e de *Liturgia do caos* (1996), do poeta Dimas Macedo, percebe-se uma gradual mudança no modo de apreensão da realidade, o que, evidentemente, implica em algumas mutações no circuito formal de sua proposta poética. Mudança esta, podemos adiantar, ostentadora no tocante ao domínio da técnica e ao refinamento imagético que condiciona o seu discurso lírico.

Em *Lavoura úmida*, como o título já deixa entrever, o lirismo de Dimas, tende a recortar a camada objetiva das coisas, não escondendo o irrefreável apelo social e participante a consubstanciar sua palavra poética num território que, não raro, deixa-se invadir por modelos de visíveis impactos prosaicos. A notação de denúncia de um poema, como *O corpo do Frei Tito*, por exemplo, termina por fazer falar muito mais os elementos de conteúdo em detrimento de uma composição que se resolva esteticamente. Versos como:

*Vive altivez de Frei Tito
como uma vigília a pairar
por sobre a solidão dos ditadores
Com ele
a utopia e a paixão
se fizeram escudos da verdade
e a rebeldia
se ergueu em holocausto
para celebrar o seu último
sacrifício.*

Não conseguem ultrapassar a força indefectível da intenção

temática, do bom propósito político ou mesmo humanitário, sem, contudo, lograrem o ritmo e a elaboração sintático-semântica que a linguagem poética reivindica na sua estruturação. Em *Lavoura úmida*, este padrão se repete em textos, como: *Latifúndio*, *Utopia e Fragmentos da denúncia de Pinto Madeiro*. De outra parte, representam este lirismo objetivo, descomprometido da pesquisa metafórica, muitos dos poemas circunstanciais que respondem pela terceira seção do livro, intitulada de *Alguns perfis*.

Não resta dúvida que a linguagem de Dimas Macedo já demonstra inventividade poética nesta obra sobretudo quando o lirismo subjetivo exige o contraste de imagem peculiar à sua fantasia criadora, a nosso ver, melhor realizada quando o eu poético assume a dicção erótica e, em certos momentos, o tom filosófico e metafísico. São ainda de *Lavoura úmida* estes versos: “Com a alvenaria do sol / eu quero a paz da chama” e “Deixa então / que eu te cavalgue o dorso / que eu te liberte o gozo / com a hóstia do meu falo”.

Em *Estrela de pedra*, diminui ou quase desaparece a vertente social da poesia de Dimas Macedo. Aqui, o poeta como que vai encontrando o mais adequado ao seu ritmo criador, colhendo a primeira safra da sua maturação estética. O poeta que pensa, já referido por Sânzio de Azevedo, em prefácio à *Lavoura úmida*, pensa, mas o faz sentindo, à maneira pessoana, e, principalmente o faz no arranjo iluminado de um discurso em que a literariedade começa projetando seu rigor e seus estranhamentos. A dicção se compacta, o ritmo se equilibra e o tecido metafórico (uma das linhas de força da poética macedeana) cada vez mais converge no

sentido da apreensão lírica. Quero citar alguns versos para demonstrar a diferença de elaboração de um livro para outro. Encontram-se no poema *Signo*.

*Na ponte sobre o rio
as estacas de sol dos teus cabelos*

E em *Metáforas*:

*Sou o que cede
à tentação da caça
e o que anuncia
a solidão da morte com os dedos.*

Estrela de pedra nos parece um livro de passagem, um momento de transição. Só em *Liturgia do caos*, o poeta cearense confirma mais completamente as virtualidades do tecedor de versos, do poeta antenado com seu lendário lírico, com sua ordem metafísica, pesada e medida numa dicção em que imagem e ritmo asseguram os impactos da estesia. Veja-se um poema, como *Sintaxe*:

*Vejo o mundo por um olho míope,
pois tenho um território minado:
o medo de morrer de fome quando choro
e de guardar comigo o que me falta.
Se a eternidade de deus é o que me sobra,
a outra metade do corpo é uma concha
e a solidão que sinto é uma pedra.*

Na verdade, *Liturgia do caos* amplia as veredas temáticas e alicerça, com um mais trabalhado cimento metafórico, o universo poético de Dimas Macedo. Mas também, é aqui onde a vertente filosófica, às vezes marcada pelo tom elegíaco, às vezes tomada

pela reflexão estética, define o sentido poético da união artística de razão e sentimento, de reflexão e poesia. E com isto, ganha o poeta que vê sua poesia num crescendo, mas ganha ainda o Ceará, na sua modernidade lírica, já tão enriquecida de nomes definitivos.

LUCIANO MAIA

Jaguaribe (memória das águas), publicado em 1982 e já em 3ª edição, 1994, configura um momento decisivo na poesia de Luciano Maia. Diferente de *Um canto tempestado*, *Praia formosa* e *As tetas da loba*, tem-se, aqui, um livro/poema, uma espécie de épico, motivado pela “saga” do rio Jaguaribe.

Decisivo porque o poeta arrisca no estro de longo fôlego, procurando, o que é fundamental em empreendimentos como este, tecer uma unidade de forma e fundo que, em última instância, possa dar conta do equilíbrio necessário à realização artística. Decisivo ainda porque vê-se, nesse pequeno épico, uma das linhas de força, central e recorrente, da poesia de Luciano Maia. Quero me referir ao peculiar sentimento telúrico, amplamente marcado por conotações sociais, responsável, ao fim, por uma poética inteiramente sintonizada (e também empatizada...) com a áspera trajetória do homem nordestino: o homem da terra, o homem do campo, o homem da seca...

Creio que é aqui, nesta “memória das águas”, onde se pode deparar melhor o processo de transfiguração poética na lírica deste cearense. Quando digo melhor, evidentemente não penso em excluir outras circunstâncias criadoras, pois Luciano tem se revelado desenvolvido, em metro, ritmo e rima, sempre que pega do verso para ferir o corpo variado do real. Para tanto, verifique-se o dialogismo, bastante sugestivo, entre forma erudita e popular, numa obra como *As tetas da loba*. Ou, noutra sentida, observe-se o lirismo descritivo dos múltiplos sonetos de *Praia formosa*.

Na verdade, digo melhor porque, aqui, o tópicio referencial do rio, motivo concreto, explícito, histórico, portanto singular, se universaliza na medida em que de rio geográfico, o rio Jaguaribe passa a rio cósmico, a rio intemporal, a rio metafísico, a rio da memória, a rio da infância... Fôssemos recorrer a Georg Lukács, diríamos que o poema de Luciano Maia se sustenta, na sua efetividade estética, como qualquer materialização artística consistente, pela sua particularidade, isto é, na exata passagem do singular para o universal. Pelo recurso metafórico, o rio, personagem aquático carregado de largas implicações simbólicas, é dramatizado através de uma viagem (viagem mais no tempo que no espaço), desde a sua nascente a sua foz.

A esta “odisséia”, o poeta dedica cinco momentos em que se subdivide o poema: “Dedicatória”, “Canto dos elementos”, “Canto das nascentes”, “Canto da vida e da morte” e “Canto da água e do tempo”. Para estes motivos, o poeta convoca, por sua vez, uma multiplicidade de formas poéticas, desde a tradicional (e popular) oitava rima, passando pelo soneto e redondilhas, até o verso unissilábico da página 23, não muito comum, e o verso fragmentado da página 47, à maneira espacial da poesia concreta.

Esta variação de forma, de metro e de ritmo remete-nos, de logo, para o percurso acidentado da viagem fluvial transmutada em viagem memorial, com todas as suas sinuosidades, aclives, declives, vazantes, aluviões, represas, estiagens e tempestades. Neste aspecto, a mudança aparente, que se opera na forma, só tende a reforçar o impacto unitário, compacto, cerrado, coeso do poema, em seu motivo e em seu tema.

Dedicado aos cantadores, retirantes, bichos (...”ao gado / que bebe o rio-ausente do verão, / em cantigas de aboio represado”), às nuvens, aos rios-irmãos, a outros rios e ao mar, o poema começa com “O canto dos elementos”, onde se destacam a terra, o fogo, a água, o sol e o vento (“Vento geral da voz aracati, / marinheiro fantasma do mar morto/ náufrago azul que quer morrer aqui”). A partir do “Canto das nascentes”, a passagem do singular para o universal vai se modulando em diversas passagens, perfazendo essa fluvial memória das águas, a exemplo desta estrofe:

*O rio segue no tempo
subterrâneo e sozinho,
sob a saudade chorada
que não molhou o caminho.*

Ou mesmo, nesta sextilha cantante e extremamente trabalhada de “Canto da vida e da morte”:

*Faz tempo que o tempo é o mesmo
nesta terra tão sem tempo...
O homem calcula a esmo
o tempo, que vive dentro
de outro tempo, sem termo,
eterno em cada momento.*

A seguir, em “Canto da água e do tempo”, esse movimento atinge seu ponto máximo na metáfora que junte poeticamente o rio e o menino, num processo de fora para dentro, pois é chegada a hora de o rio correr dentro do coração, percorrendo o leito infinito da memória:

E um rio-agora o sonho me proíbe

*de, menino, buscar no teu distante
rio-antigo o meu mesmo Jaguaribe.*

É chegada a hora desse rio ser representado na “falta que ama”, como diria Drummond, e preservado na memória e na caligrafia dos versos, como bem assinala o eu lírico na última estrofe, uma oitava de virtuose e de carpinteiro da palavra:

*São 1000 versos de sol, são de 1000 águas
estes versos de eterno movimento,
que não fogem das horas que são mágoas,
no sem-pranto do rio macilento,
mas que sabem dizer destas 1000 lágrimas
brotadas de um verão que vive dentro
de todos os invernos deste rio,
desde o primeiro verso ao verso 1000.*

Poeta, tradutor do romeno e estudioso das línguas neolatinas, Luciano Maia vem interferindo, com sua lírica de múltiplos ritmos, no espaço da poesia cearense e nordestina. Interferindo viva e positivamente, ao lado de nomes como Jorge Tufic, Virgílio Maia, Francisco Carvalho e tantos outros que fazem da poesia a trincheira única da mais autêntica resistência.

GILDEMAR PONTES

O olhar tem sido um *topos* dos mais recorrentes na lírica ocidental. Camões, Pessoa, Bilac, Bandeira, Drummond, só para ficarmos no espaço do idioma português, procuram tratar, nesse ou naquele momento, esse motivo típico da apreensão lírica. Apreensão lírica que também é, e o é num sentido bem peculiar, uma modalidade de olhar caracteristicamente expressivo. Olhar encantado e encantatório; olhar epifânico, olhar enamorado...

É, portanto, com essa motivação e, decerto, com tal procedimento, que o poeta cearense, radicado na Paraíba, em Cajazeiras, Carlos Gildemar Pontes, organiza o livro *O olhar de Narciso*, Prêmio Ceará de Literatura/1993, publicado pelas Edições UFC/Fortaleza, 1995.

Aqui, Gildemar, a considerarmos sua obra anterior, *Metafísica das partes* (1991), tende a concentrar não somente o alcance da frase, a elasticidade da linguagem, o derramamento vocabular, mas também as possibilidades temáticas, logrando, assim, em *O olhar de Narciso*, resultados estéticos em explícita evidência.

O primeiro deles, embora não se circunscreva à paisagem temática do olhar, reside precisamente no confronto já tão desgastado do viés metalingüístico, típico da poética moderna. Nessa zona de perigo, precisaríamos dizer, em que a poesia de tantos cai no anonimato de uma dicção despersonalizada, Gildemar consegue, como um bateador de diamantes raros, extrair algumas pepitas de quilate incomum, para demonstrar a

criatividade de sua percepção lírica. É no texto, “Tempoema”, que deparamos, no surrado território da metalinguagem, como o poeta se impõe, descortinando perspectivas novas. Leiam-se as duas últimas estrofes:

*o poema é escarro
augusto dos anjos
de campos de barros*

*o poema é lenda
perna de ema remando o vento
nas calçadas do tempo*

Em “Meu último poema de amor”, texto que dialoga com “O último poema”, de Manuel Bandeira, a notação metalingüística atrita-se com a motivação amorosa, fazendo com que, às vezes, o poeta venha a sucumbir sob a pressão de certos lugares comuns. Colhe-se, contudo, o timbre reflexivo de insinuações semânticas como esta: “...não se diz adeus nos poemas”.

O segundo aspecto positivo, neste passo da poesia de Carlos Gildemar, consiste na modulação mais cadenciada do ritmo poético. Ao verso livre, embora contido, de poemas como “A praça” e “Máscara”, por exemplo, o autor acosta a tradicional e melódica redondilha maior, em “A palma da minha mão”, numa clara revalorização da forma fixa e popular, presente também na esférica temática do texto: “na palma da minha mão / tem o *m* de maria / e muitos sinais que um dia / uma cigana apontou”.

Há ainda um terceiro ponto favorável. Quero me referir à simplicidade (que nunca é simploriedade) no tratamento da matéria verbal. Em *O olhar de Narciso*, o poeta cearense parece

querer evitar, com uma consciência programática, o pedantismo bem peculiar a certa linhagem da lírica moderna. Seus versos, em sua grande maioria a serviço do olhar apaixonado, ostentam um decoro imagético, onde a plasticidade visual combina-se, não raro, com alusões míticas, responsáveis, ao fim, pela tessitura universalizante das situações temáticas. Se o amor rege a pauta da sinfonia lírica, rege-a, todavia, assessorado por um compósito motivador que não descarta notações típicas da poesia romântica tradicional, como me parece o caso de tópicos como: o tempo, a solidão, o mar e a natureza, entre outros.

O instante decisivo do livro (e aqui me ponho de acordo com Francisco Carvalho, que fala num lúcido posfácio), reside o Poema “Lição do visionário”. É aqui, mais que em outro qualquer momento, onde Gildemar aciona sua “gramática da fantasia” e seu imaginário poético, para desenovelar uma série de imagens à maneira de Murilo Mendes, capazes de jogar o receptor no abismo mais fruível do estranhamento estético:

*será que esses cavalos voadores
trouxeram meu uísque?*

.....
*não adianta desfolhar a estátua
desvendar a justiça
encher os castiçais de vinho
e beber a cera derretida da alegria*

.....
*o mundo começa no teu seio
magnólias rompidas no silêncio*

.....
*deves ter notado que não sou daqui
escapei do fundo dos teus olhos.*

São passagens, como estas, que me dizem do crescimento

indisfarçável da lírica de Carlos Gildemar Pontes. Espontânea, coloquial, quase prosaica, esta poesia revela, contudo, na sua despreensão formal, a possibilidade de se olhar diretamente no espelho, recompondo sua imagem, ora madura, amparando-a dos excessos, dos estereótipos, do que a pode macular, em sua transparência e transfiguração. A essas alturas, o poeta pode passear ao lado dos melhores contemporâneos de sua terra, isto é, o próprio Francisco Carvalho, Adriano Espínola, Luciano Maia, Roberto Pontes, Virgílio Maia, entre outros.

PEDRO LYRA

Em uma das suas dez famosas cartas a Franz Kappus, Rainer Maria Rilke, poeta Tcheco do começo do século, aconselha-o a evitar a temática do amor, considerada por ele, o autor de *Elegias de Duino*, bastante difícil, sobretudo para os principiantes. A conselho como este, todavia, faz ouvido de mercador o poeta Pedro Lyra, com *Desafio/uma poética do amor*, publicado pela Tempo Brasileiro em 1991.

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

A motivação central, ou melhor, a única motivação, é o amor, o amor em suas múltiplas formas, ambivalências, oscilações, sinuosidades. Nesse sentido, o lirismo de Pedro Lyra tende a dar continuidade as vozes de um Sá de Miranda, Camões, Francisco Manuel de Melo, Filinto Elísio, Bocage, Florbela, Pessoa e os brasileiros Bilac, Cruz e Sousa, Vinícius, Drummond, Jorge de Lima, Dante Milano, Nauro Machado, entre outros. Naturalmente, no poeta cearense, com uma especificidade que permeia, unitariamente, toda a estrutura deste livro/poema, *Desafio*, ou seja, a fragmentação, o desmantelamento, a desconvenção da

soneto sem que, no entanto, resulte destruída ou pulverizada a sua forma básica. Diria que a inquietação que está na origem do processo inventivo deste poeta, haja vista as linguagens plurais dos trabalhos anteriores, ainda permanece movendo-o principalmente, agora, no âmbito dos chamados “códigos técnico-literários”, pois, do modo esfacelado do soneto, extraímos um metro, um ritmo, uma cadência e uma acentuação extremamente variados.

Há nos sonetos de Pedro Lyra toda uma ocupação espacial da palavra sem que se perca, contudo, a discursividade, a maneira quase silogística de formular o dizer. Penso que *Desafio*, em que pese a diversidade temática, sintetiza, em certo sentido, as técnicas de construção que presidem a visualidade da poesia de vanguarda e a discursividade de uma poética política, referencial, participante, ambas fundadoras dos seus projetos poéticos anteriores. Muda-se a temática, mas o esforço de reinvenção dos códigos me mostra o poeta em outros espaços, ora nos espaços líricos, mas ainda o mesmo poeta.

Se Pedro Lyra recupera o lirismo e explica toda uma poética do sentimento amoroso, o faz com o amparo de uma racionalidade, de uma consciência compositiva, de um sentido de construção que define muito bem a lírica de um Edgar Allan Poe e de um Charles Baudelaire. Isto é, o poeta cearense vem precisamente dessa tradição. Uma tradição para a qual a poesia não se esgota só no sentimento, mas alcança o pensamento, a técnica, o artesanato. Não fosse assim, como conceber passagens como estas: “Eu sou um que trocou o egoísmo de amar / pelo egoísmo maior de não amar / suspenso / entre receios de entrega e receios de perda. / E

hoje busca em vão, no silêncio dos ecos, / as palavras de vida / que só disse nas metáforas / os gestos de carinho / que só fez em intenção”. (Soneto de Confissão XV/p. 133).

Outro traço que responde pelo lirismo intelectual de *Desafio* está na sua estrutura dialógica. A seqüência de sonetos, perfazendo um total de 180, tece internamente um intertexto onde a voz do eu poético se multiplica, fazendo ecoar vozes alheias advindas do texto lírico de Camões, Pessoa, Bandeira, Drummond, entre tantos clássicos, românticos e modernos. A “Folha de créditos”, logo no início, indica as possibilidades polifônicas e ideativas que atravessa o livro de Pedro Lyra.

Mas todo este investimento nos níveis lingüísticos e estruturais, responsável pelo redimensionamento do soneto, não teria sentido se a ele não correspondesse também todo um redimensionamento da temática amorosa. E é aqui, pelo menos para mim, onde se encontra o ponto culminante desta poética. O jogo da forma, o lúdico das dissonâncias vérsicas, o tecido das imagens se põem em perfeita sintonia (forma/fundo = *Isomorfia*) com o jogo do amor, com o lúdico que está na base de sua relação, com o poliedro imagético que distende os seus caminhos: do amor se realizando, nascendo; do amor enciumado, perdido, distante, traumatizado, impossível, exclusivo, frustrado, enfim, de como é e de como poderá ser o amor, apreendido em “Soneto do amor final” p. 54, como “Síntese / somatório / transcendência / dos outros todos, nele concentrados / e nele em ânsia e fúria revividos / num agora total / sem nada em torno: / é só combustão um fim de estrada / que mais que as coisas, finda sua memória / largando-o

sem motivo / deslocado / das emoções, dos olhos ou das mãos”. E para que não se perca o jogo da inconicidade, vou citar o restante como no original:

*A vida se resume e esgota nele:
voragem e agonia, flama e cinza deixa um resto a
cumprir sem mais viver.
É o melhor de todos, porque é todos.
O último, portanto iniludível.
Depois a queda, um susto, um raio.
Nada.*

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

QUATRO SONETISTAS

O poeta que se preza não pode ser indiferente ao soneto. Forma fixa, “flor medieval”, o soneto tem conseguido percorrer a tradição literária se pondo, quase sempre, como um desafio para o poeta lírico. Seja ele clássico, romântico ou moderno...

Apesar do seu esquema fechado, a estrutura do soneto tem sofrido, ao longo do tempo, variações que, sobretudo no âmbito da poética moderna, implicam em visíveis renovações.

No Brasil, são exímios sonetistas poetas como Vinícius de Moraes, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, todos, de certa forma comprometidos com uma reação inventiva face à lírica do passado, em especial à forma parnasiana.

Atualmente, entre tantos cultores, é importante destacar a produção de quatro poetas cearenses, aglutinados em torno do jornal *O Pão*, com o livro *Os quatro elementos*, publicado pela Editora Giordano, na coleção Biblioteca O Curumim sem nome, em 1996. São eles: Francisco Carvalho, Jorge Tufic, Luciano Maia e Virgílio Maia.

Considerando-se os sonetos desta obra, num total de doze para cada poeta, temos, em Francisco Carvalho, o culto da dicção lírica por excelência, dentro de um molde métrico e rítmico rigorosamente afeito ao que há de melhor no campo dessa tradição, sobretudo daquela que se cristaliza a partir do exemplo camoniano. “Teu coração é o mar de Portugal”, diz o poeta num soneto emblemático dedicado a Camões, fechando o circuito significativo

com o terceto admirativo do modelo, mas modelar em si mesmo:

*Ditoso o céu que agora te alumia,
ó alma de Canões, nume ancestral.
Tumba em que a eternidade principia.*

Conhecedor da lírica clássica, Francisco Carvalho revisita-a em seus motivos de sempre, sobremaneira no viés amoroso e erótico, tão bem representado no “Soneto da égua moura”, “Soneto VI”, “Soneto X” e “Soneto XXXVIII”, em si, certamente o mais bem realizado.

Jorge Tufic, por sua vez, acentua suas raízes libanesas, em “Soneto arqueológico”, seguindo um modelo menos ortodoxo. Em geral, o seu soneto é mono-estrófico, com rimas emparelhadas nos dois últimos versos que, à maneira clássica, funcionam, quase sempre, como raríssimas chaves-de-ouro. Veja-se o final de texto referido:

*Babilônio sutil, no auge da messe
cozinho para os reis pedras e telhas.
Nas horas vagas sou pastor de ovelhas.*

Em Tufic, as possibilidades temáticas são mais variadas. Tanto existe de escavação subjetiva (“Interfúndio”), de lírico madrigalesco (“Possível soneto à Dalva”), como de circunstancialismo (“Restinga's Bar”) e de incursões filosóficas (“Soneto IV” e “Onde estamos?”).

Luciano Maia direciona sua voz pelo caminho da memória, no apelo telúrico, no plano nostálgico a fazer de sua lírica o travo

da própria recordação, e aqui à la Staiger, essencializando-a e substantivando-a estilisticamente. Começa assim “O que vem do tempo que foi”:

*Estava o tempo atravessado outrora
nos travejos, nas traves, nas tramelas
nas casas da caatinga e nas de fora,
no cumaru das portas e janelas.*

E é assim, nesse tom, que se cadenciam, em particular, os sonetos “Terceiro catavento”, “Quarto catavento”, “Soneto do touro Paramón” e “O relembro da pátria”.

Na mesma linhagem do irmão, Virgílio Maia tende a ajustar o compromisso telúrico a um vocabulário de largas incidências rurais, redefinindo, no espaço lírico, os elementos do passado, a exemplo, entre outros, do “Soneto do entardecer I”, em especial nos versos do segundo quarteto:

*Era o meu bisavô quem aboiava
à tarde que caía sertaneja?
Quem era, então, que qual numa peleja
cavalgava as vogais com voz tão cava?*

No geral, deparamos a revalorização equilibrada do soneto a par de quatro poéticas individuais inteiramente maturadas, quer seja pela seleção temática bem peculiar à alta lírica, quer seja pelo indiscutível domínio da técnica literária. *Os quatro elementos* constitui, por assim dizer, obra antológica, matéria de som e sentido, também arte gráfico-visual pelo desenho artístico de Antônio Carlos Campelo Costa.

Alguma prosa

PEDRO SALGUEIRO

A considerarmos os três livros de contos de Pedro Rodrigues Salgueiro, isto é, *O peso do morto* (1995), *O espantalho* (1996) e *Brincar com armas* ((2000), diríamos que suas raízes originais, em que pesem a multiplicidade e a diversidade das epígrafes de viés erudito, enterram suas forças no fabulário mágico da tradição oral e popular.

O narrador, ou melhor, os narradores desse cearense de Tamboril como que reescrevem, no mapa poliédrico da narratividade moderna e pós-moderna, os apelos do fantástico, do real e do imaginário que matizam, em ritmo corrente e cadenciado, as peripécias da arte de contar, emoldurada pelo visor, não raro irônico não raro trágico, do narrador oral, a que tanto se refere Walter Benjamin nos seus estudos sobre Nicolai Leskov. Por este dado, o autor parece não abdicar das férteis confluências entre a literatura erudita e a literatura popular, característica fundante, de resto, de toda uma vasta tendência da própria literatura universal, cristalizada nas vozes modelares de um Boccaccio, de um Chaucer, de um Swift, de um Cervantes, de um Rabelais, entre tantos outros.

Tanto na primeira quanto na segunda e na terceira coletânea, Pedro Rodrigues Salgueiro, na modulação sistemática das histórias curtas, em grande parte verdadeiros minicontos, procura, através de seus narradores e através de suas experiências singulares, rastrear as componentes trágicas, irônicas, fantásticas e absurdas da anônima condição humana, pondo, no âmbito da cena literária, suas figuras toscas e singelas face a situações-limite,

como a morte, as perdas, o espanto, a perplexidade, ou seja, o substrato das vivências inesperadas a que o Destino, deus cruel, submete suas criaturas.

Tanto em *A longa espera*, como em *Os loucos de Papaconha* e em *Urubus ou o dedo de d. Júlia*, todos de *O peso do morto* quanto em *A mãe de Gregor Samsa*, em *O escritor da província* e em *O jogo de damas*, de *O espantalho*, assim como *A volta*, *O olhar*, *A viagem* e, sobretudo, *Ausência*, de *Brincar com armas*, materializam os motivos básicos da narrativa, em Pedro Rodrigues Salgueiro, unidos e mesclados na recorrência de um clima que tende a diluir, quer no tom, quer na intensidade, quer na significação, as fronteiras entre fantasia e realidade.

Em *Ausência*, por exemplo, o impacto da morte da mulher é fulminante para a percepção e a sensibilidade do personagem. A morte da mulher, de certa maneira, é também a sua morte, pois como enuncia o narrador:

“(...) Agora, porém, que ela morrera, ele adquiriu uma tristeza imensa comportando-se como se houvesse morrido também. Não sai do cômodo escuro, nem quando a filha mais velha aparece depois de longa ausência. O tabuleiro de damas continua empoeirado em cima do armário, as pedras gastas minuciosamente arrumadas num saquinho ao lado; o almanaque velho que ele sempre consultava para saber a posição da lua, hoje permanece esquecido na sala de jantar; e até as cadeiras de balanço foram relegadas a um canto da sala.”

Os detalhes que vêm à tona neste trecho de escrita metonímica, demarcando concretamente o peso da ausência, compõem, assim, o quadro de solidão e abulia em que mergulha o personagem, convocado que foi por uma experiência única e

definitiva.

Ora, é de experiências únicas e definitivas que se tece o texto ficcional de Pedro Rodrigues Salgueiro. Um texto que, para além da fabulação surpreendente, onde às vezes ecoa algo de Gabriel Garcia Marquez, de Julio Cortázar ou de J. J. Veiga e de Guimarães Rosa, se faz presente aquele espírito de síntese inerente ao verdadeiro contista. Espírito de síntese que se configura tanto na estruturação do enredo quanto na manipulação da linguagem.

Aliás, poucos contistas da atualidade têm demonstrado, como Pedro Rodrigues Salgueiro, essa noção de economia de meios, esse poder de empregar a palavra certa no momento certo e no ritmo adequado, ao mesmo tempo em que, dispensando as adiposidades conteudísticas, vai direto ao assunto, captando bem o motivo e abrindo, em irradiações semânticas, as possibilidades temáticas. A prova do que dizemos está no começo de cada conto. Aqui não há circunlóquios nem digressões. A ação é deflagrada de imediato e, de imediato, o leitor se vê presa de ansiosa expectativa, cujos resultados ficcionais e estéticos são sempre inusitados e surpreendentes.

O Ceará sempre teve uma boa tradição de contistas, representada por nomes históricos, como Oliveira Paiva, Rodolfo Teófilo, Gustavo Barroso e Herman Lima (este, curiosamente teórico do próprio gênero), assim como pelas vozes contemporâneas de Fran Martins, Moreira Campos, Nilto Maciel e Carlos Emílio Correia Lima. Ora, a essa tradição se associa, no sentido de enriquecê-la e dignificá-la, o nome de Pedro Rodrigues Salgueiro.

MOREIRA CAMPOS

Ensina a teoria que o conto não pode prescindir de quatro unidades básicas, isto é, unidade de ação, espaço, tempo e tom. Dessa característica matriz advém a singularidade de todos os outros elementos estruturais que enformam a sua narratividade, ou seja, personagem, foco narrativo, linguagem etc. Conseqüentemente, o conto é dotado, enquanto forma literária, de autonomia estética face sobretudo às formas do romance e da novela, a ele mais afins.

De outra parte, o conto corporifica uma particularidade do olhar, uma maneira de captar o mundo e, ao mesmo tempo, de compreender o mundo que somente nos moldes do conto pode se constituir e revelar-se. Ocorre, precisamente como sustenta Massaud Moisés, em sua *Criação literária*, uma “reciprocidade imanente” que tende a fundir a estrutura do conto com a “visão de mundo” que nele se incorpora e se expressa, de modo tal que a escolha do conto, na sua especificidade, não é arbitrária. Na verdade, certas situações, certos personagens, certas ambiências só podem ser representadas literariamente através do conto, como também outras só o podem por intermédio do romance ou da novela.

Portanto, verificar a qualidade estética da obra de qualquer contista obriga o crítico a examinar, em detalhe, a maneira pessoal e criativa com que trabalha os elementos de base, os aspectos ontológicos da estrutura do conto, seja o conto de recorte tradicional e realista, seja o conto de implicações modernas. Isto porque, em que pesem as diferenças, obviamente diferenças de

grau, a natureza profunda é sempre a mesma. Quer no Boccaccio, de *Decamerão*, quer no Kafka, de *A colônia penal*.

Este intróito teórico me vem a propósito da leitura de *Contos escolhidos* (1971), de Moreira Campos (1914-1994), uma coletânea que reúne peças dos livros *Vidas marginais* (1949); *Portas fechadas* (1957); *As vozes do morto* (1963), e *O puxador de terzo* (1969).

A contística, em Moreira Campos, pode ser dividida em duas fases: antes e depois de *As vozes do morto*. A primeira, marcada por uma feição tradicional no modo de narrar, apresenta estórias mais longas, lineares, de começo, meio e fim. A segunda, por sua vez, procura trilhar um caminho mais moderno, com base sobretudo no conto curto, muitas vezes privilegiando células dramáticas de “atmosfera” ou de “efeitos emocionais” dentro da velha classificação de Carl H. Grabo. No entanto, algo sedimenta uma unidade subjacente naquilo a que podemos chamar de “linha evolutiva” do conto, nas duas fases de Moreira Campos. Trata-se da persistente e vertical preocupação com o dado humano ou mais apropriadamente, como assegura Francisco Carvalho, uma constante “perspectiva nitidamente ontológica”.

Na verdade, esta divisão a que se referem alguns dos seus estudiosos, como José Lemos Monteiro, Sânzio de Azevedo e Temístocles Linhares, não elide a nota central do *pathos* humano que, ao longo de sua obra, veio se consolidando de modo definitivo, a ponto de gerar uma dicção inconfundível, personalíssima, em que domínio da técnica narrativa coexiste, em síntese, com a percepção iluminada, às vezes espantada às vezes

irônica, da tragédia cotidiana dos homens. É este elo, espécie de mundividênica, que tende a aproximar, por mais diversos que sejam, um conto, como *Virgília*, de *Vidas marginais*, de um conto, como *A prima*, de *As vozes do morto*, ou de *O último hóspede ou Eurico, o noivo*, de *O puxador de terço*.

Observa-se ainda, da primeira para a segunda fase, um movimento de mudança na paisagem. Se lá, componentes da exterioridade ainda condicionam a armação da “trama”, sobremaneira ainda vinculada a situações e conflitos regionais, aqui, principalmente demonstrado pelo antológico conto *As vozes do morto*, tende a predominar os elementos da paisagem interior, o travo psicológico, a análise propulsora que nos leva ao contato com o absurdo da condição humana. É a partir daí, que o escritor cearense remonta, evidentemente sem perder a desenvoltura e a independência dos verdadeiros autores, o modelo machadiano naquilo que ele possui de melhor nos quadrantes estéticos da arte de contar. Isto é, a capacidade de flagrar o detalhe, o distanciamento irônico, o poder de síntese, a unidade de tom.

Aliás, o poder de síntese, que vai se constituir num registro determinante em contistas modernos, como Dalton Trevisan, Luís Vilela e Rubem Fonseca, por exemplo, cada vez mais se apura, em Moreira Campos, na passagem de *As vozes do morto* para *O puxador de terço*. Se naquela obra o núcleo dramático ainda exige a confluência de certos pormenores, elastecendo, assim, o tecido narrativo, nesta, a seu turno, depara-se um despojamento radical, tanto no tocante às matrizes originárias da estrutura (ação, espaço, tempo e linguagem) como no que respeita às circunstâncias que

delas decorrem, isto é, ponto de vista, visão de mundo etc. A tendência, nesse momento da ficção moreiriana, é no sentido de se romper a composição do enredo, sublinhar a atmosfera poética e atenuar, ao máximo, o desenlace enigmático, responsável pelo efeito único, de impacto, no leitor, bem à maneira dos precursores Anton Tchekov e Katherine Mansfield. Contos, como “O luar sobre os túmulos” (1957), “Dona Adília e os seus sete filhos” e “Libertação”, as histórias contadas de *O puxador de ferro*. Ilustram bem o que estou dizendo.

Ao equilíbrio das quatro unidades junta-se a singularidade do estilo, construído com base no essencial da linguagem. Propriedade vocabular, organização sintática direta, concisa, sem descartar, contudo, uma semântica que não abdica do poético, eis, a rigor, as marcas corpóreas do estilo de Moreira Campos, a exemplo do que se pode verificar no parágrafo final de *O luar sobre os túmulos*:

Iniciou a viagem de volta. O violão calara-se. Os mesmos retalhos de vozes. As candeias bruxuleavam por entre as moitas de mata-pasto. A palma da mão permanecia sensível ao contato do vento. O cachorro continuava a uivar num ponto qualquer. De repente, divisou do alto a plenitude do cemitério, e teve a idéia de que o luar, em verdade leitoso, fazia mais branca a brancura dos túmulos.

Sem ter saído do Ceará, Moreira Campos, com seus contos, rompeu as fronteiras da província e tem lugar garantido no rol dos melhores do gênero no país, ao lado de mestres, como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Samuel Rawet, Breno Accióly, entre outros.

FLORIANO MARTINS

Para além da poesia exuberante, de notações entre barrocas e surrealistas, reunida em *Alma em chamas*, Fortaleza, Letra & Música, 1998, de Floriano Martins, chamam-nos a atenção as páginas introdutórias, *O que tem sido minha poesia*, não fora o alongado do texto, verdadeira espécie de prólogo à maneira borgeana.

Esclarecendo pessoalmente sua concepção de poesia, o poeta toca em pontos essenciais que, tanto podem nortear o leitor por entre os caminhos melódicos e semânticos de sua dicção lírica, como no que diz respeito a uma possível ontologia poética, fazendo emergir algumas idéias seminais no território da discussão estética.

Desvelando suas vinculações com o *pathos* existencial e poético de Blake, a quem reverencia como um poeta forte, assume o risco da aventura pessoal, infenso, portanto, “as experiências comuns à época” e à rotina de sua “própria geração”. Adotando o dístico do sábio Aquinauta (“Extinta a vida dos sentidos, nada mais nos resta no espírito”), tende a compreender a poesia enquanto categoria indissociada da vida, assimilando o que ele mesmo considera, em pleno gesto indagativo, como “os desvios dialéticos de uma ostensiva profanação da própria essência do ser”.

Marcando o diálogo cultural com parceiros da estirpe de um Ivan Junqueira, de um Uilson Pereira e Sérgio Campos, assim como os argentinos Juan Gelman e Leônidas Lamborghini, o chileno Luwig Zeller e o cubano José Kozer, entre outros, não tem

receio em se dizer um poeta surrealista, na medida em que o surrealismo poderá ser tudo, “menos uma escola literária”.

Até aí, nada a objetar, até porque o roteiro teórico empreendido por Floriano Martins faz jus ao toque soberbo e monumental de sua poética de feição lírica e dramática, cristalizada nos longos textos de *Alma em chamas*. Ressalvamos, contudo, as generalizações.

A primeira: “(...) O que sempre me indignou no comportamento dos poetas brasileiros é sua capacidade de não comprometimento. Posam de franco-atiradores, ao mesmo tempo em que vivem à espera da grande oportunidade de pactuação com o poder literário”.

Ora, nem tanto ao mar nem tanto à terra. Os poetas brasileiros constituem uma categoria muito ampla e muito diversificada. Se há, e não temos dúvidas de que sim, os que fazem proselitismo literário, priorizando as benesses sociais e políticas mais que a construção artística de sua expressão verbal, há, também, não resta dúvida, os que procuram, vezes silenciosa e anonimamente, entregar-se de corpo e de alma ao ofício, comprometido tão somente com as exigências intrínsecas à boa fatura estética da palavra. Pensamos, conseqüentemente, que não dá para misturar alhos com bugalhos, colocando, sobretudo em função da particularidade do ponto de vista pessoal, tudo num mesmo bisaco. Compreendemos mesmo o que o poeta quis dizer, mas não compreendemos que o poeta possa conhecer a poesia de tantos e de todos.

Segunda: “(...) Toda a força lírica de nossa tradição poética

foi transmutada em sub-expressão”, e, mais na frente: “(...) Todo surto epigônico nacional oscila entre Oswald de Andrade e o Concretismo, cuja síntese centra-se ainda na obra de João Cabral de Melo Neto”.

Se temos força lírica e se temos tradição, como reduzi-la a uma “sub-expressão”. Pelas regras de combinação da retórica, uma contradição em termos. Aspecto puramente formal, no entanto. Pesa, sim, muito mais, o teor mesmo da frase e das idéias. É claro que as matrizes oswaldianas, concretistas e cabralinas deflagraram naturalmente todo um “surto epigônico” em grande parte da poesia brasileira contemporânea, culminando com uma espécie de maneirismo vérsico, estilístico e visual sem quaisquer implicações estéticas. Mas, perguntamos: o que foi feito daqueles poetas cujas matrizes se enraízam na alta tradição da poesia moderna ocidental, tendo Baudelaire, Valéry, Ezra Pound e T. S. Eliot, como paradigmas fundantes? Ou seja, como olvidar, no mapa poético brasileiro, a presença dos que continuaram cultivando o verso e a imagem, em plano rigorosamente verbal? Ou seja, todo um elenco para além dos ícones cristalizados em Bandeira, Drummond, Cabral, isto é, um Dante Milano, um Mário Quintana, um Bueno de Rivera, um Abgar Renault, um Francisco Carvalho, um Altino Caixeta de Castro, um Nauro Machado, um José Chagas, um Alberto da Cunha Melo, um Jacy Bezerra, um Octavio Mora, um Fernandes Mendes Vianna, um Ferreira Gullar, um Mario Faustino e tantos e tantos outros. Não acreditamos que a obra lírica de cada um desses tenha seguramente sucumbido sob a sombra do epigonismo.

Terceira e última: “Toda a poesia que se cultua no Brasil atualmente parece-me uma negação do ser...”.

Insistimos: por mais que seja elástico o arco das informações, corre-se o risco de generalizar, como de fato é o que ocorre com Floriano Martins. Se a negação do ser está posta aí no sentido de caracterizar uma poesia que não expressa as contradições humanas, que não evoca os temas universais, que não reflete sobre a vida, o amor e a morte, como tão bem o faz o poeta Floriano Martins, não saberíamos o que falar, por exemplo, da poética de um Foed Castro Chamma, de um Armindo Trevisan, de um Eustáquio Gorgone de Oliveira, de um Ruy Espinheiro Filho, de um Ivan Junqueira, de um Nauro Machado e de uma Hilda Hilst.

Hildeberto Barbosa Filho

Nasceu em Aroeiras PB, em 09 de outubro de 1954. Bacharel e Ciências Jurídicas e Sociais com Pós-graduação em Direito Penal pela USP. Licenciado em Letras Clássicas e Vernáculas, Mestre e Doutor em Literatura Brasileira pela UFPB, instituição da qual é professor no Curso de Comunicação Social.

Poeta, Crítico literário e Ensaísta, com vários títulos publicados, **HBF** integra o quadro de sócios da Associação Paraibana de Imprensa API e é membro da Academia Paraibana de Letras onde ocupa a Cadeira nº 6, cujo Patrono é Aristides Lobo.

