



MITOS COSMOGÔNICOS EM POESIA: MANUEL BANDEIRA E SÉRGIO MEDEIROS (HUMILDES RE-CRIAÇÕES DO MUNDO)

Francine Fernandes Weiss Ricieri
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
E-mail: francinericieri@gmail.com

RESUMO

O artigo toma como objeto de análise comparativa um poema de Manuel Bandeira, de *Libertinagem* (1930), e um livro de Sérgio Medeiros publicado em 2009 (*O Sexo Vegetal*), examinando como cada um deles lida com a proposição da *cosmogonia*, aqui considerada como um *gênero* literário que implica a reflexão sobre o fazer poético, atualizando as tensões entre moderno e o contemporâneo. O objetivo central das análises é pensar o tipo de consciência crítica que cada gesto de criação poética elabora a propósito de si mesmo: o que podem sugerir seus sistemas de imagens, como se podem ordenar os integrantes de sua “forma global”.

PALAVRAS-CHAVE: Cosmogonia. Poesia. Manuel Bandeira. Sérgio Medeiros.

COSMOGONIC MYTHS IN POETRY: MANUEL BANDEIRA E SÉRGIO MEDEIROS (HUMBLE RE-CREATIONS OF THE WORLD)

ABSTRACT

The article takes as object of comparative analysis a poem by Manuel Bandeira, from *Libertinagem* (1930), and a book by Sérgio Medeiros published in 2009 (*O Sexo Vegetal*), examining how each one deals with the proposition of cosmogony, considered here as a literary genre that implies reflection on poetic creation, updating the tensions between modern and contemporary. The central objective of the analyzes is to think about the type of critical consciousness that each gesture of poetic creation elaborates in relation to itself: what can its image systems suggest, how can the members of its “global form” be ordered.

KEY- WORDS: Cosmogony. Poetry. Manuel Bandeira. Sérgio Medeiros.

INTRODUÇÃO

Os surrealistas já haviam se dedicado à hipótese de que o *mito* se apresentasse como um caminho rumo a *deslimites*. Ou a um certo *deslimite*, aquele que situa a criação poética em um espaço que se delinea para além das imposições miméticas. Não seriam, é certo, todos os mitos, mas um tipo específico por meio do qual se pudesse construir “um lugar mágico de resistência, uma transparente luz de recusa, um espírito irônico de negação de todas essas viscosas manifestações de sujeições mitológicas” (LOWRY, 2000, s.p.). Quanto ao que se pretende desenvolver aqui, evocaria, de início, *Estrela da Manhã*, que, como se sabe, é o título de um livro de poemas de Manuel Bandeira, publicado em 1936. O poema homônimo, com que se abre o livro, coloca em cena “um homem sem orgulho” que enuncia o objeto de seu desejo, a estrela da manhã:

Virgem mal-sexuada
Atribuladora dos aflitos
Girafa de duas cabeças
Pecai por todos pecai com todos

Pecai com os malandros
Pecai com os sargentos
Pecai com os fuzileiros navais
Pecai de todas as maneiras
Com os gregos e os troianos
Com o padre e com o sacristão
Com o leproso do Pouso Alto

Depois comigo
(BANDEIRA, 1988, p. 120).

A metáfora sexual parece recuperar um específico tipo de *pecado*. Recupera, ainda, também pela enumeração dispersiva e múltipla, um complexo imagético a que Northrop Frye se referiu, em *O código dos códigos*, como a “metáfora da integração”. O poema de abertura do livro, nesse sentido, como às vezes ocorre com poemas de abertura, parece alusivo a uma proposta de escrita em que a incorporação de elementos díspares e múltiplos leve a um ciclo que de algum modo se fecha naquilo que o poeta pode realizar a partir dessas multiplicidades. *Integrar* elementos dispersos no caos: “criar”. Frye enfatiza, ainda, que, desde os elisabetanos, *criar* seria produzir

“uma unidade projetada, com o cuidado artesanal onde cada detalhe adquire uma função, ou seja, uma relação específica com o todo” (FRYE, 2006, p.142). Haveria, ainda, uma relação alegórica entre Deus como Criador e o poeta como “fazedor”. Nesse sentido, as cosmogonias (os mitos de criação) poderiam contribuir com o pensamento sobre a prática literária.

Por outro lado, ao contrário do ocorre em mitos sexualizados de criação, em que o mundo surge do ventre da mãe-terra, no gênesis bíblico, a existência derivaria (*ex-nihilo*) não de algo pré-existente, mas do gesto simbólico de verbalização. O mundo “subitamente passa a existir através da fala articulada (outro aspecto do logos), da percepção consciente, da luz e da estabilidade” (FRYE, 2006, p.6). Considerando esse mesmo referencial, seria possível associar à experiência sexual algo como o “conhecimento do bem e do mal” - um tipo de “sabedoria” que vagamente estabeleceria uma equivalência entre homens, deuses e anjos. Pelo ato sexual, “o homem se torna um sujeito em confronto com um meio circundante objetivo” (FRYE, 2006, p. 140).

Em diálogo com a ementa proposta para o presente dossiê, o objetivo deste artigo é examinar quais diálogos se podem estabelecer entre um poema específico, localizável na tradição da moderna poesia brasileira (ou, mais especificamente, da poesia modernista brasileira) e um livro contemporâneo (2009) por meio de uma comum (re)apropriação de mitos cosmogônicos, associados a construções metafóricas em que o ato sexual é aproximado da prática poética. Ou, da prática literária da cosmogonia, nos termos em que a pensa, ainda, Frye, em outro de seus livros (*Fábulas de identidade, estudos de mitologia poética*):

No seu artigo sobre *Eureka*, de Edgar Allan Poe, Paul Valéry fala da cosmologia¹ como uma das mais velhas artes literárias. Pouca gente entendeu claramente que a cosmologia é uma forma literária e não religiosa ou científica. A situação é muito diferente na poesia. É um erro grosseiro estudar a cosmologia da *Comédia* ou do *Paraíso*

¹ A principal diferença usualmente apontada entre os termos cosmologia e cosmogonia, diz respeito ao primeiro termo aplicar-se a um conhecimento do universo e suas origens mediado pela ciência, enquanto o segundo termo buscaria conhecimento similar por intermédio das narrativas míticas e pelo estabelecimento de genealogias divinas. O texto de Frye refere-se a uma forma “literária” e não “religiosa ou científica”, razão pela qual foi considerada pertinente a assimilação dos dois conceitos no desenvolvimento do raciocínio em curso.

Perdido como uma irrelevante ciência obsoleta, pois a cosmologia desses poemas não é simplesmente uma parte de seu tema, mas uma parte inseparável de sua forma global, o referencial de seus sistemas de imagens. O amor de Dante pela simetria, de que tantos críticos falam, não é uma predileção pessoal, mas uma parte essencial de sua poética. (FRYE, 2000, p.62)

Pensar dois modelos de explicação de uma certa *origem* do universo (ou do verso) a partir de sua atualização em dois momentos diferentes parece ser uma forma de problematizar as relações entre o moderno e o contemporâneo. Também uma forma de explorar o pensamento sobre o tipo de consciência crítica que cada gesto de criação poética elabora a propósito de si mesmo: o que podem sugerir seus sistemas de imagens, como se podem ordenar os integrantes de sua “forma global”.

ENTRE CÉUS E TERRA

Para Manuel Bandeira, *Libertinagem* (1930) seria, dentre seus livros, o “mais dentro da técnica e da estética do modernismo”. Nele, teríamos um poeta convencido do movimento que assistira se instalar e com o qual contribuiria como precursor e como animador:

A mim me parece bastante evidente que *O Ritmo Dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos de minha poesia. Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas ideias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*. (BANDEIRA, 1984, p. 75.)

Não se trata da transição entre algo anterior e o *modernismo*. Mas a transição de si para si próprio, ou, como bem diz, a “afinação poética”. No livro se evidencia o encontro dos caminhos de sua escrita. E, se nele e sobretudo no seguinte, prevalecem as propostas técnicas do Modernismo, de que também foi criador, nos livros posteriores, essas serão superadas por sua capacidade de assimilar tudo, aceitando as inovações das gerações que sucederiam. O processo de modificação nos versos (metrificados e livres) de Manuel Bandeira, entre a sua estreia em 1917 e a sua maturidade intelectual, por volta dos anos de 1940, em sua peculiar constituição do

moderno, nesse sentido, não parece ilustrar, exemplificar ou acompanhar o processo de transformação da poesia modernista, mas constituir mais propriamente esse processo de transformação.

Um poema de *Libertinagem*, “Teresa”, permitiria uma discussão do modo como Bandeira põe em cena alguns dos problemas técnicos do modernismo:

Teresa

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo
nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.
(BANDEIRA, 1988, p. 107)

O poema é composto por nove versos distribuídos em três tercetos, ao longo dos quais se desenvolvem as fases do envolvimento entre um homem (que constitui o ponto de vista lírico) e uma mulher, Teresa. Os versos espalham-se sem qualquer regularidade aparente, a despeito da estrutura fortemente paralelística, em que cada uma das três estrofes recupera ou reelabora construções sintáticas, vocábulos isolados e modelos discursivos (como os procedimentos descritivos) presentes nas demais. Há, ainda, um processo de progressão temporal, igualmente ternário, que emoldura o desenvolvimento dos versos, constituídos, na organização rítmica, por sua vez, por anapestos (andamento ternário) situados na abertura das três estrofes (verso 1: a/ pri/ **mei**; verso 4: quan/do/vi; verso 7: da/ter/**cei**), seguidos, nos versos subsequentes, por iambos (andamento binário) abrindo cada verso (versos 2 e 3, 5 e 6, 8: a/**chei**; verso 6: os/**o**/lhos; verso 8: os/**céus**), à exceção do verso final (9), em que se observam duas possibilidades de leitura.² Ou, ainda, o poema tem três *momentos*

² Acompanhando as reflexões de Péricles Eugênio da Silva Ramos, considera-se neste texto que uma mais acurada descrição de ritmos poéticos em língua portuguesa pode ser obtida pela oscilação entre análises silábicas e silábico-acentuais. Ainda que o português não permita a distinção entre tempos fortes e fracos, o que se observa é o estabelecimento de marcações rítmicas que se valem da oposição entre tônicas e átonas (com recurso a subtônicas), na produção de padrões. Assim, encontram-se, em poemas em língua portuguesa, regularidades (e rupturas) que

e cada estrofe se abre em ritmo ternário, reduplicando a ênfase àquela ordenação narrativa.

“Teresa” dialoga, como se sabe, com o “Adeus de Teresa” (*Espumas Flutuantes*, 1870), poema de Castro Alves que se abre com o verso em relação ao qual a abertura do poema de Bandeira é uma variação:

A VEZ PRIMEIRA que eu fitei Teresa,
Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus...
E amamos juntos... E depois na sala
"Adeus" eu disse-lhe a tremer co'a fala...

E ela, corando, murmurou-me: "adeus."
(CASTRO ALVES, 1986, p. 107)

A variação consiste principalmente no deslocamento do numeral: anteposto ao substantivo no poema modernista, produz uma espécie de *abrandamento* da dicção, tornada mais coloquial. Altera-se, ainda, o andamento do verso. Em Castro Alves, com o necessário amparo das subtônicas, os seis versos que compunham a estrofe apresentavam ritmo binário (de resto, muito frequente nesse poeta), recuperando a forma solene do pentâmetro iâmbico. Por fim, o verbo não era o mesmo. Os versos um e dois assinalavam uma rápida transição entre a ação de *fitar* e o encontro dos corpos, logo valsando em um salão de bailes, seguindo-se duas outras transições ainda mais rápidas: em algum outro espaço era possível supor a consecução do ato erótico e o subsequente retorno à sala – finalizando-se a estrofe com a *despedida* dos enamorados, tornada central já na escolha do título, “O Adeus de Teresa”.

Em Castro Alves, a velocidade vertiginosa dos acontecimentos da primeira estrofe contribuía para que o ato sexual não fosse o núcleo, mas uma das “sucessivas fases do relacionamento”, como pontuou Antonio Carlos Secchin, “dos primórdios à dissolução” (SECCHIN, 2013, p. 38). Sendo a dissolução o ponto de chegada do poema, o “adeus de Teresa” será retomado em cada uma das quatro estrofes, sofrendo seu sentido gradações que vão da despedida ao término do baile, passando

podem ser descritas pela adaptação das descrições dos pés acentuais que originalmente dependeram de longas e breves (RAMOS, 1959, p. 30-31). Também Paulo Henrique Britto tem adotado raciocínio similar em seus estudos sobre a poesia modernista brasileira (Ver: BRITTO, 2014).

pela conclusão de cada um dos encontros erótico/amorosos posteriores (“sec’los de delírio”), até um período de afastamento do personagem masculino para uma viagem, em cujo retorno a constatação da presença de um terceiro elemento (outro homem) conferia ao vocábulo “adeus” um sentido mais conclusivo de finalização do vínculo amoroso.

Em Bandeira, além da parcial explosão do pentâmetro iâmbico (o verso inicial teria a seguinte construção rítmica aproximativa: anapesto, iambo, iambo, iambo, totalizando nove sílabas), o verbo escolhido (“vi”) introduz uma seleção vocabular que tira o poema da solenidade do salão de bailes, ambientando-o em um incógnito (não descrito) contexto, aparentemente mais informal. O encontro, portanto, ocorre pautado por um processo de visualização que dispensa uma contextualização socialmente descrita, podendo a voz masculina, já de saída, ocupar-se da contemplação do corpo feminino, que se apresenta fragmentado pela hipertrofia de dois detalhes de sua conformação: perna e cara (de um corpo exposto à contemplação e ao desejo). Tais elementos foram, contudo, submetidos a uma avaliação em que opera uma espécie de estranhamento. Em Castro Alves, como em uma *correnteza*, os envolvidos passavam sem maior demora ao envolvimento físico. Em Bandeira, o primeiro contato (o exame visual) parece impor dificuldades: a cara parece uma perna, as pernas parecem estúpidas. E as imagens são muito bem construídas a propósito de situar uma certa estupefação do observador lírico.

Ainda que os dois poemas dependam de sucessivas operações de paralelismo, o poema mais recente (“Teresa”) faz do ponto último de sua gradação o encontro entre a subjetividade masculina (voz que organiza o poema) e a mulher: objeto do *amor* de que tratam os versos. Um exame mais cuidadoso da natureza deste *amor*, parece demandar a observação do diálogo entre os dois poemas, que não se restringe àquele discernível na recuperação modificada de um verso (e de um nome feminino), mas se estende ao modo como o poema reverbera (e responde a) a sonoridade do poema de Castro Alves.

Como indicado anteriormente, no verso final do poema em exame, uma leitura muito contraída e forçada encontraria um iambo na abertura (pela fusão das três vogais próximas) e uma leitura mais distendida nos levaria aos anapestos com que se

abrem as três estrofes (eo/ es/ **pi**) ou (e/ oes/ **pi**): ou seja, a estrofe finalizaria com um verso que retomaria o modo como se iniciam as outras três. A leitura distendida parece mesmo mais coerente com o ritmo do conjunto dos versos, valendo notar que o verso *duro* ou muito contraído é um verso de extração tipicamente parnasiana, ao passo que o verso romântico em geral, ou o de Bandeira, admitem mais comumente os hiatos entre vogais próximas, como já demonstrou em seus estudos Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Assim, a leitura *dura* (que não parece ser a mais coerente) colocaria o verso e as estrofes em correlação com os/as anteriores. Todas as estrofes teriam, nas aberturas de seus versos, o mesmo desenho rítmico: verso 1, anapesto; versos 2 e 3, iambo. A leitura alongada (que estamos preferindo), por outro lado, deslocaria o verso 9 dessa regularidade, deixando-o em similaridade com os versos de abertura de cada estrofe. Nesse sentido, o verso final de algum modo recuperaria, em seu andamento rítmico a proximidade não com os versos finais de cada estrofe (abertos em iampos), mas com os versos de abertura de cada bloco e que sinalizavam nova(s) etapa(s) da progressão temporal do poema narrativo. Temos uma *tensão*, de todo modo: se o encontro entre céus e terra é o desfecho do terceiro momento da história, é também o início de uma outra dimensão para os fatos em exposição: uma cosmogonia – algo se criou.

Alguns outros elementos do paralelismo relativo ao posicionamento dos acentos (um dos aspectos que constituem o ritmo, para além da métrica) podem ser associados, ainda, ao modo de ordenação das imagens que constituem o poema: a fragmentação, com posterior recomposição constitui o procedimento da montagem, que renova os recursos técnicos da escrita (ou da pintura), ao se valer do efeito de estranhamento para lidar com o que seriam necessidades e experiências do homem moderno (como a nostalgia do mito, por exemplo). A questão já foi explorada por Fábio de Souza Andrade, a propósito das poéticas de Murilo Mendes e Jorge de Lima:

A técnica da montagem é usualmente associada ao par cubista Braque e Picasso, os primeiros a incorporar à superfície da tela materiais brutos alheios ao universo da pintura (recortes de jornais, fragmentos de cestos de vime, pedaços de barbante). Introduzidos à bidimensionalidade do espaço pictórico da tela, estes materiais não trabalhados artisticamente atuam como

elementos de choque, ameaçando a pintura como espaço de representação ilusória da realidade. Desde o Renascimento, a perspectiva foi o principal esteio da pintura como esfera esteticamente autônoma, sustentáculo técnico de uma ordem clássica, mimético-representativa, que se mantinha enquanto domínio de leis próprias. (ANDRADE, 1997, p. 50)

No caso do poema de Bandeira, esse procedimento técnico organiza o processo descritivo: ainda que não possamos falar em geometrização das formas, é sensível a decomposição da figura feminina em partes que, desconectadas, passam a ser reordenadas de modo aparentemente caótico. No cubismo, tal recomposição era intelectual e arbitrária, em um processo dentre cujos objetivos poderíamos assinalar a negação do realismo visual e das leis de perspectiva, substituídas pela pretensão não-realista de representar objetos em sua totalidade, como se contemplados simultaneamente por todos os lados.

Mais que uma representação grotesca ou ridícula da figura feminina, os versos comporiam uma busca de totalização do fragmento (daquilo que o mesmo poema fragmenta, dificultando a visão realista ou objetiva) a partir precisamente dos elementos privilegiados no recorte. Como a fragmentação é método, a montagem implica método e vai crescendo ao processo elementos gradativamente diferentes. Na primeira estrofe, temos índices imediatos de sedução puramente corpórea (perna e *cara*). Especificamente, a segunda palavra parece implicar algum distanciamento afetivo do corpo que se observa com possível concupiscência ou mera curiosidade. Ainda, segundo Andrade,

O processo em literatura é análogo: do coquetel de citações – sons e ruídos que constituíam as primeiras montagens vanguardistas, cuja vontade de chocar ou expressar irrefletidamente os subterrâneos da consciência humana se provou datada, passou-se à construção de imagens insólitas, montadas a partir da justaposição de campos semânticos não conaturais, mas submetidas enquanto montagem a uma vontade de significação unificadora. (ANDRADE, 1997, p. 55-56).

Uma vontade de significação unificadora é discernível no poema de Bandeira, em que a progressão (a partir do insólito) é decisiva para a *montagem* dos elementos. Assim, há uma progressão entre a primeira e a segunda estrofe. Na segunda, é decisivo o deslocamento do núcleo semântico (de perna e cara para “olho”). Desde

pelo menos a tradição do amor cortês, os olhos são a porta de entrada do sentimento amoroso, não sendo estranhas à tradição neoplatônica dos séculos XV e XVI as recorrências da coincidência entre a representação amorosa e o acento no olhar, nas diferentes luzes que daí emanam. Parece haver um enamoramento, portanto, agora, que só não se dissocia de qualquer corporeidade pela dissonância que a fragmentação impôs ao andamento das estrofes, dificultando processos de idealização amorosa. O sexto verso parece conter algum tipo de “explicação” a *posteriori* da perturbação sofrida pelo eu-lírico no início do poema. A explicação longa (é o verso mais longo do poema) aparece entre parênteses: (Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse).

O verso que inicia o último terceto do poema possui uma inovação em relação às aberturas das demais estrofes (versos 1 e 4), paralelas e progressivas pela repetição (paralelismo) da ação central (“vi Teresa”) e ordenados em primeira e nova (segunda) análise. Nele (verso 7), o resultado da ação de ver Teresa não é diretamente referido, devendo ser inferido também pela relação com as aberturas de estrofes anteriores. A progressão seria: primeira visão, segunda visão, encontro. No sétimo verso, o poeta antecipa a perturbação despertada nessa última vez, em que “não vi mais nada”. Em alusão a uma específica narrativa mítica (ou cosmogonia), aquela relatada no livro do Gênesis, a terceira estrofe aborda algo também novo para o eu-lírico, algo intenso, grandioso: “Os céus se misturaram com a terra/ E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas”.

Qual seria, nesse contexto, a relação anteriormente apontada entre os procedimentos imagéticos e os procedimentos rítmicos que organizam o poema? Ocorre que, também em termos sonoros, ele se compõe reestruturando fragmentos e compondo arranjos insólitos por meio dos quais ressignificam-se elementos da tradição e expandem-se os recursos *semânticos* dos versos. Escrevendo sobre as reflexões de Bandeira em torno do problema dos versos heterométricos e livres, recuperando ainda parte da quase infinita elaboração teórica daqueles anos ditos “heroicos” a respeito, Emanuel de Moraes explicitava a lucidez do poeta a propósito da inevitável presença de apoios rítmicos mesmo em versos ditos “livres”, assim como sua clara postulação de qual seria a especificidade implicada:

Mas a circunstância de haver apoios rítmicos, não significa a impossibilidade de que os versos sejam livres, porquanto a todo verso mesmo ao livre é indispensável o apoio rítmico. Isto vale dizer que não há verso sem apoio rítmico, com um só fato diferenciador: na composição em versos livres, os apoios não são esquematizados. Essa a posição de Manuel Bandeira: “No verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem auxílio de fora”. No verso livre, portanto, de acordo com a lição do poeta, não faltam, nem podem faltar os apoios rítmicos; apenas há completa liberdade no seu uso, desde que não estão subordinados a nenhum preceito métrico ou a esquemas sonoros ou estróficos. (...) Entretanto, quando num poema existem versos que denunciam medida tradicionalmente usada, nem só por isso se poderá dizer que passou a haver, em virtude dessa presença, polimetria. O “alexandrino mais ortodoxo”, escreveu Manuel Bandeira, pode estar presente, contudo, “sem virtude de verso medido”, e, por isto, não se é conduzido à sensação de métrica, porque esta não é sentida. Igualmente, não desvirtua a tipicidade do verso livre o fato de ter a maioria dos versos menos de doze sílabas, uma vez que o ritmo da composição não depende dessa característica métrica e desde que os versos se completem em si mesmos, isto é, a frase não sofra cortes impostos pela métrica, nem seja alongada para satisfazê-la. Os versos podem ter coincidentemente o mesmo número de sílabas, mas apenas coincidentemente. A melodia de cada verso isolado poderá ter resultado na igualdade métrica, mas não se trata de subordinação a um esquema melódico do todo. (MORAES, 1998, 736).

Recuperar, assim, sucintamente, o debate e, sobretudo, as posições de Bandeira em torno do debate *modernista* quanto à prática do verso livre, permite abrir espaço para a observação de que o diálogo entre os dois poemas alusivos a Teresa parece ultrapassar a seleção vocabular e a recuperação de um nome, para se dar, talvez de modo mais efetivo e impactante, no diálogo entre os “esquemas melódicos” de uma e outra produção. Por que “Teresa” ecoa também os decassílabos ou pentâmetros de “O adeus de Teresa”, mas, ao fragmentá-los e montá-los em um conjunto em que já não faz sentido a ordenação segundo métricas regulares, mesmo a recorrência dos exatos mesmos apoios rítmicos usados por Castro Alves, passa, na relação de conjunto que é um poema, a compor uma outra *história*. Talvez valha a pena pensar a questão a partir do detalhe:³

³ Para descrever o esquema melódico do poema, adotei negrito para a tônica ou subtônica, barra para dividir os pés, e, ao final de cada verso, A para anapesto (átone, átone, tônica); I para iambo (átone, tônica) e T para troqueu (tônica, átone). Uma sequência de 5 pés iâmbicos foi denominada “pentâmetro iâmbico”, usando-se para referir essa descrição o código (PI). Nesse caso, o itálico destacou o conjunto dessas dez sílabas. Os números indicam o número total de sílabas de cada verso. As duas ocorrências em que um pé troqueu ocorre, sendo imediatamente antecedido pela tônica de um iambo, foram sublinhadas para facilitar a visualização, já que serão comentadas na sequência.

Teresa

A **primei** /ra **vez** /que **vi** /Tere/sa 9 A I I I
Achei / que ela **ti**/nha **per**/nas **estú**/pidas 10 I A I A
Achei /**também** /que a **ca**/ra **pa**/recia/ uma **per**/na 13 (PI) A

Quando **vi** /Tere/sa de **no**/vo 8 A I A
Achei /que os **o**/lhos **e**/ram **mui**/to **mais** / **vel**hos /que o **res**/to do **cor**/po17 (PI)
 TIA
 (Os **o** /lhos **nasce**/ram **e** /fica/ram **dez** /anos/ **esperan**/do que o **res**/to do **cor**/po
 nasce/sse) 25 IA IIIT AAAA

Da **tercei**/ra **vez** /não **vi** /mais **na**/da 9 A I I I
 Os **céus** / se **mis**/tura/ram **com** / a **te**/rra 10 (PI)
 E o **espí**/rito /de **Deus** / **voltou** /a **se** /mover /sobre a **fa**/ce das **á**/guas. 19 A (PI)
 AA
 (BANDEIRA, 1988, p. 107)

A descrição permite observar como todas as estrofes tensionam (em especial em seus dois primeiros versos) a relação com o decassílabo: ora pela perda de uma sílaba ou duas (em relação ao modelo), ora por sua presença explícita. Os versos dois e oito têm exatamente dez sílabas e o verso 5 (todos os três são o segundo de suas estrofes) encripta um pentâmetro que se desfaz exatamente no ponto em que o pé troqueu marca o adjetivo dissonante *velhos*. Esses três versos começam como consonantes entre si, portanto, ao passo que os três versos de abertura das estrofes ‘perdem’ uma ou duas sílabas em relação a esse padrão rítmico. Os pares iniciais de versos das três estrofes (1 e 2; 4 e 5; 7 e 8) tem, então, também um paralelismo melódico que, na estrofe dois se apresenta, mas também se desarranja fortemente, já que o verso recupera o som do decassílabo, mas se estende até um conjunto de 17 sílabas. Por outro lado, nos versos que estão no centro do poema (5 e 6) a singularidade dos pés troqueus paralelos equipara e acentua a antiguidade encontrada nos olhos da figura feminina: mais velhos; dez anos. Uma ancestralidade significativa para o pensamento da cosmogonia: essa singularidade melódica, no conjunto do poema, presta-se também ao destaque da componente semântica que se reporta ao pretérito, à origem.

Os fragmentos das formas sonoras do poema romântico podem ser, nesse sentido, vislumbrados no conjunto, mas assim mesmo: enquanto fragmentos. Que, contudo, permitem pensar diversas hipóteses de formulações interpretativas que poderiam acompanhar as considerações anteriores. A memória do pentâmetro (seus

escombros) aparece, por exemplo, no verso que fecha a primeira estrofe; depois, na segunda estrofe, na abertura do verso 5 e insinuando-se na forma imperfeita IIII⁴; por fim, nos dois últimos versos da estrofe final. No verso 8, temos sua única ocorrência sem sílabas anteriores ou posteriores que o disfarcem (*Os céus/ se mis/tura/ram com/ a te/rra* 10 PI) e o poema se fecha por um verso em que a sonoridade do pentâmetro ecoa na abertura.

Bandeira foi um estudioso proficiente das formas métricas e dos ritmos em língua portuguesa. Muito mais atento e lúcido, aliás, que muitos de seus contemporâneos, tendo, ainda, o olhar muito mais desarmado quanto a relações com a tradição. Que seus poemas se valessem (intuitivamente⁵ ou não) desses recursos não é realmente algo de surpreendente. Mas a questão que resta examinar diz respeito ao modo como tais recursos, ao contrário do que ocorreu no poema de Castro Alves são decisivos para conferir centralidade ao ato erótico no processo narrativo que constitui o conjunto de “Teresa”. Acionando a citação e a produção de dissonância em relação à tradição, Bandeira posiciona a metáfora cosmogônica como centro de seu texto. E, ao contrário, ainda, do poeta romântico, o encontro erótico se apresenta como momento único, a não ser repetido no registro dos versos. Por que não se reproduz até a banalização, ele é de algum modo imortalizado em seu momento mais intenso.

Yudith Rosenbaum (2002) já observou que a veia erótica, em Manuel Bandeira, seria espaço privilegiado para a transcendência simbólica, lembrando “Alumbramento” (*Carnaval*) e “Teresa” como poemas em que a ascensão ao divino, seria dada pela visão da mulher, que lançaria o poema rumo à experiência do sagrado.

⁴ A técnica do pentâmetro prevê a troca entre troqueus e iambos, que, longe de constituir “erro”, pode ser recurso significativo em um poema (pode produzir ênfase, por exemplo, entre infinitas possibilidades), como se pode observar no pentâmetro mais comentado de *Hamlet* (“To be, or not, to be, **that** is the question”), em que um pé troqueu destaca-se como o centro semântico de toda a peça de Shakespeare (não só deste verso). Assim, aquele núcleo sonoro pode ser um fragmento de pentâmetro ou evocar, ainda, os octossilábicos de Castro Alves – ambos sendo ritmos montados na dualidade.

⁵ A palavra é retomada aqui precisamente a partir do uso que dela faz Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, para referir um conhecimento da técnica que pode ser adquirido, internalizado e posteriormente utilizado sem que necessariamente precise se apresentar enquanto “consciência” para o criador. Para Bandeira, o poeta pode conhecer os ritmos e demais recursos (e deles se servir) sem ter que parar para “contar” ou teorizar sobre as razões pelas quais um verso lhe parece adequado ou não. No trecho transcrito, de Emanuel de Moraes, a métrica e o ritmo aparecem como algo que o poeta “sente” – implicando-se, reforço, não espontaneísmo e gratuidade, mas conhecimento incorporado (pelo estudo e pelo domínio da matéria).

Para ela, tanto o sexo, quanto a morte permitiriam a supressão das fronteiras que isolam os seres individuais. A morte configuraria um mergulho na esfera do interminável: por sua violência seria possível penetrar na ordem sagrada da indiscriminação e união eternas. Do mesmo modo, o sexo também seria um exceder-se, um salto na extensão infinita do ser.

Davi Arrigucci, em sua análise do mesmo poema “Alumbramento”, por outro lado, assinalou que a fusão do elevado com o baixo, do cosmo com o corpo, no que considera como instante de alumbramento, suporia a transgressão da descontinuidade dos seres e a consequente superação da distância que os separa. O relance erótico do poeta alumbrado dissolveria relativamente os seres constituídos na ordem descontínua, para fundi-los numa nova unidade: “*No plano da construção poética este é também o efeito da montagem*. Confundida com o desejo erótico, a visão poética, que reorganiza o mundo, rompe a estrutura fechada dos seres tal como se reconhecem na realidade banal, tornando-os porosos ao contato, abertos para a conjugação” (ARRIGUCCI, 1998, P. 156). Mais especificamente, a relação entre as metáforas eróticas e a concepção do processo criativo, apresentam-se, na especificidade de leitura do crítico, também como passíveis de aproximação:

O instante de alumbramento é, portanto, um momento de repentina revelação, de raiz erótica, pela qual as coisas se religam de outra forma, o mundo todo muda pelo impulso do desejo, se reoderna pelo claro da luz transfiguradora, pela força da visão. A *visão poética* tem o poder de reorganizar o mundo, conforme o movimento do desejo, pois o alumbramento é também a visão do poeta ou o poeta tomado pela visão que tudo muda. Alumbramento é inspiração poética, iluminação que transfigura, que faz do mundo imagem, metáfora. Alumbramento é ainda encontro súbito com o foco da paixão, com a poesia desnudada, descoberta, desentranhada do mundo, repentinamente revelada na instantaneidade da imagem. Alumbramento é, finalmente, iluminação espiritual, mas iluminação profana, que vem de baixo, do corpo e da matéria, e se alça ao sublime. A inspiração poética, visão sublime, nasce do corpo. *Em sua gênese, a lírica, para Bandeira, se prende ao erótico a um impulso que tem o poder de mudar o mundo, ao convertê-lo em imagem* (ARRIGUCCI, 1998, p. 152).

No poema de abertura de *Estrela da Manhã*, a imagem erótica já admitia a expansão para um sentido metapoético. Em “Teresa”, o ato sexual reduplica o encontro entre céus e terra, origem de um *novo* mundo. Como indicou Frye, a cosmogonia parece aqui se apresentar como um gênero em que a própria escrita

poética é colocada em discussão. Não como um “tema”, mas pela constituição de uma “forma global” que, pensada em seu conjunto, mantém em relação tradição, desagregação e reconstrução – enquanto metaforiza a questão da origem. Mitos de origem: daquilo que a escrita pode fazer (re)começar.

ATIVIDADE SEXUAL DESENFREADA

O Sexo Vegetal, de Sérgio Medeiros (2009), parece ganhar em ser pensado desde sua condição material de objeto/livro. Em primeiro contato, a capa oferece ao olhar um jogo de cores bastante significativo em que, por sobre um fundo branco, espalham-se ramos vegetais em uma profusão de folhas de diferentes tamanhos, que sugerem alguma espécie de trepadeira. Seu movimento (o dos ramos) é descendente. A mancha verde resultante é bem mais densa e escura na parte superior da capa e, quando estamos mais próximos da base, restam pouco mais que três ou quatro extremidades de galhos cujas folhas, sendo bem mais escassas, resultam na composição de uma “mancha” branca, pouco abaixo de outra, em verde um pouco mais claro que o das folhas, em que se centralizam, em vermelho e letras maiores, o título do livro e, em branco e acima deste, o nome de seu autor.

Se concentrarmos o olhar no exame desse trecho em branco, divisaremos a sugestão de um tecido, talvez um véu, talvez um lençol, sob o qual algo parece se ocultar. Novo exame do conjunto levaria à constatação da presença de outra(s) figura(s) compondo a capa. O fato é que quase dois terços (os terços superiores) do espaço que a imagem preenche abrigam um balanço de madeira que faz supor a presença de um ser humano (atrás do tecido que está por baixo das folhas), cujas mãos (ou partes delas, ao menos) passamos a discernir com alguma facilidade, desnudas, segurando-se nas extremidades esquerda e direita do assento em tons ocre. As cordas que prendem o dispositivo (em um galho de árvore?) vão até o extremo superior da capa. À esquerda são paralelas, mas afastadas e, à direita, encontram-se quase sobrepostas. Conseguimos, concentrando o olhar no balanço, divisar o esguio tronco humano (ocupando o centro da metade superior do papel): os tons escuros em meio ao verde das folhas, acima dele, permitem imaginar o espaço

que ocuparia uma eventual cabeça. Esse ser humano estaria de frente ou de costas para o observador? Haveria mais de uma pessoa implicada nas sugestões e nos jogos cromáticos? A imagem é contínua em relação ao fragmento que se pode observar na quarta capa, ao lado de um texto em letras verdes, sobre fundo branco liso? Quantos balanços (e corpos) aí se representam?

Na quarta capa, reproduz-se um trecho do livro, mais precisamente o conteúdo da página 85 desta edição. No livro, o título (que foi omitido na reprodução externa) será “Oriente e Ocidente” e aparece seguido deste texto:

Um grupo de xavantes deixou a aldeia a pé mas depois subiu num ônibus. Usavam cabelos curtos. Eram só homens. A longa viagem os levou a São Paulo. Pareciam um grupo de japoneses circunspectos.

Foram tratados como japoneses quando quiseram ser japoneses. E como índios quando quiseram ser índios.

Usavam um pedaço de madeira em cada orelha para apaziguar os paulistanos. Ou seus espíritos hostis. Não se separaram da madeira.

Voltaram juntos para o cerrado quinze dias depois.

(MEDEIROS, 2009, p. 85)

Não há recuo indicador de início de parágrafo, mas há um espaço ao final de cada um dos quatro grupamentos que organizam o conjunto. E, como não há o que usualmente chamamos de “verso”, o leitor, em algum momento, pode desejar conferir a folha de rosto, onde se lêem, todas centralizadas, de cima para baixo, as informações, nesta ordem: nome do autor, título do livro, autoria dos desenhos que acompanham a edição (Fernando Lindote), e, antes do nome da editora, a palavra “poesia”. Virando a página de rosto, conhecemos que o projeto de capa deve ser atribuído a Eder Cardoso, “sobre detalhe de frame do vídeo “Sem título” da série *Quintal Adormecido* de Letícia Cardoso”. Esse livro de **poesia** (como informa a página de rosto) apresenta, contudo, outras dificuldades. O índice indica que haveria quatro seções:

Prefácio: Terra & Raiz & Pedra & Água & Luz, 9

O Sexo Vegetal, 13

Epílogo: Kaapor, 91

Sobre o autor, 95

(MEDEIROS, 2009, p. 7)

O prefácio informa que o volume reúne dois textos de inspiração indígena (O Sexo Vegetal e Kaapor). Que o primeiro seria também oriental. Que o segundo “quer ser autenticamente ameríndio”, embora “mencione o *nonsense poem*, um projeto político europeu”. Virando-se a página, com tipos que fazem supor um título, lemos “O sexo vegetal” e, à guisa de subtítulo: “Glosas cosmogônicas”. As cosmogonias que compõem a obra, ou que se compõem na obra, em oscilação entre Ocidente e Oriente, como sugere o texto contido na página 85, criam efeitos aproximativos, evocam xavantes de cabelos curtos que parecem um grupo de japoneses circunspectos. Enfim “só homens”, que não se separaram do pedaço de madeira que, alojado em suas orelhas, parece protegê-los da hostilidade da cidade-civilização. A terceira seção do conjunto, o epílogo, contém, ainda, outro signo de hostilidade na escolha do título “Kaapor”, denominação que evoca grupo indígena particularmente indócil e resistente às tentativas de pacificação e conagração no encontro com o mundo *organizado*. Nessa seção do livro, composta por duas páginas, encontramos uma organização formal que parece mais adequada à concepção tradicional de “verso”, no sentido de que algumas dessas linhas se interrompem antes da finalização espacial da página.

O livro esteve entre os dez finalistas do prêmio Jabuti, na categoria “poesia” e, na ocasião, um blog que comentou os títulos indicados para a premiação da Câmara Brasileira do Livro referiu-se à presença da obra de Medeiros na lista como “a coisa mais estranha” do Jabuti de Poesia: com seus “continhos bem chatos” que, além de não ter poesia, não teriam “nada relacionado a sexo também”. *Poíesis*, no grego, fazia supor uma *ação* inventiva, criadora, imaginativa, como a que se poderia pressupor no componente *gon* de *cosmogonia*. A cosmogonia *imagina*, *inventa* um cosmos, muitos cosmos (ainda que não “o” cosmos), tarefa que poderíamos discernir também na atividade poética. Em cosmogonias ameríndias, como em muitas outras, o ato sexual é criação. Mesmo uma cosmogonia tornada “oficial”, como o *gênesis* bíblico, em Manuel Bandeira gerou uma síntese cosmogônica tão sucinta e atordoante como aquela contida no poema “Teresa”. Leitores de poesia sabem, além do mais, que o fazer poético com grande frequência refere-se a si próprio (metapoetiza-se) valendo-se do recurso ao erotismo e ao ato sexual, não raramente à invenção cosmogônica, como em “Teresa”.

Além disso, com humor peculiar, o livro apresenta, sim, o tipo de sexo proposto em seu título:

Brasileiros e estrangeiros (profissionais e amadores) praticam ativamente sexo vegetal em suas várias modalidades. Não contarei a sua história nem descreverei a sua ação (meus conhecimentos de suas atividades eróticas não é exaustivo). Quero flagrá-los aos poucos (despretensiosamente) entre uma moita de capim e um arbusto. Nos bosques e nas pequenas florestas. Dobrados sobre canteiros de flores ou contemplando um trevo. Com um figo seco na mão. Ou sentados numa plantação de soja. (MEDEIROS, 2009, p.13)

Esse é o primeiro dos poemas. Estão aí imagens jocosas compostas talvez de modo insólito em que a seleção vocabular pode despertar, em uma imaginação minimamente concupiscente, reminiscências de um tratamento informal, irreverente, burlesco de uma atividade sexual que envolvesse seres humanos e vegetais: “sentados numa plantação de soja”; ser *flagrado* entre uma moita de capim e um arbusto; dobrar-se sobre um canteiro de flores; contemplar um trevo; segurar um figo seco com a mão. Como negar a presença de um tom deliciosamente provocativo neste outro flagrante erótico:

Espírito...

Uma moça nem magra nem gorda. Pedalava tenazmente numa estrada de chão nos arredores de Terenos quando viu um bosque junto a um portão fácil de abrir. Abriu o portão. Entrou no bosque caminhando. Nenhum cão ladrava: nem perto nem longe. O que era decerto raro naquela região. Sentou-se no capim. Logo se pôs de pé. Pedalou tranquilamente de volta para casa.

Em casa (quando despiu a calça) constatou que tinha coxas cobertas de areia. Areia morena com alguns fiapos de grama. Como se tivesse rolado livremente no chão.

Não se lembrava.
(MEDEIROS, 2009, P. 25)

No livro (em especial nessa seção) sucedem-se, portanto, pequenas histórias, como as transcritas, em que o sexo é o encontro entre humanos e vegetais. Mas essa erotização (talvez pouco frequente) do mundo vegetal se faz acompanhar do elemento indicado no subtítulo. Temos glosas cosmogônicas, comentários paralelos, pequenas explicações que fazem pensar em narrativas de origem. “Espírito...”, acima transcrito, no contexto desse artigo, pode talvez reduplicar o que em Manuel Bandeira foi o

encontro de dois corpos (humanos), capaz de mobilizar um ato de criação. *Espíritos* libertados no e pelo ato sexual; agora, entre “uma moça nem magra nem gorda” e uma força indistinta cuja passagem pode ser notada apenas pelos fiapos de grama e pelos grãos inesperados de areia sobre um corpo que se desnuda talvez para o banho. Rolar livremente no chão, então, remete a *sexo vegetal* e, por razões a serem perseguidas no conjunto do livro, não se trata de atividade a depender aparentemente de registro consciente, de memória clara, de domínio. O livro adota o que seria certa dicção do mito: não registra desconfiança, necessidade de explicação ou qualquer tipo de ênfase para ações ou sensações que violam qualquer intenção de referencialidade direta. Tomado o mito como, em si mesmo, de antemão verossímil, explicita-se, ainda mais diretamente, o caráter propriamente cosmogônico do projeto em um texto como o que segue:

O sexo vegetal é uma cosmogonia...

Sabe-se que nos tempos antigos a alma abrigara-se no mundo. Em tudo. E em todos. Homens e animais e plantas e pedras e raios. Fala-se disso nas cosmogonias.

O potencial erótico é imenso: alarga as fronteiras daquilo que é comumente considerado atividade sexual humana normal e permite erotizar plantas e árvores. Por exemplo. E animais e pedras. (Mas deste último tema não tratarei aqui e sim em um outro livro por vir.

Quando um livro traz à tona cosmogonias e cosmologias refere fatalmente uma atividade sexual desenfreada.

(...)

(MEDEIROS, 2009, p. 16).

No primeiro verso (parágrafo ?) à expressão “tempos antigos” associa-se uma nota de rodapé: “Cf. os mitos ameríndios”. E a expressão “atividade sexual desenfreada” (logo abaixo) também merece uma nota, alusiva ao livro *Histoire de Lynx*, de Claude Lévi-Strauss, reproduzindo-se, em francês, um trecho alusivo à história de uma jovem que se une sexualmente a raízes, chegando a gerar uma filha. “O Sexo Vegetal”: um conjunto de narrativas breves, *glosas* que remetem a mitos ameríndios ou a estudos antropológicos. Não há realismo. O leitor é, a todo tempo, convocado a experimentar a ficcionalidade do processo, seu caráter ambivalente, seu hibridismo formal e temático.

Também as notas parecem inserir simultaneamente informações pertinentes à reflexão sobre o projeto (em sua especificidade, sugerindo parentesco ou abertura para elementos próprios do ensaio) e provocações que desnudam a materialidade em que o texto se produz: “Alguns leitores (de toda estirpe) não usam senão com certo mal-estar a palavra “cosmogonia”. Por isso julgo necessário me deter nela. (Ainda estamos no prefácio? No primeiro capítulo talvez?)” (MEDEIROS, 2009, p. 16). Leitores, capítulos notas e prefácios, bem como alusões a livros futuros e descrições da matéria poética (em um e outro caso), assim como títulos de poemas que explicam também o sentido do título do livro – elementos que reforçam o teor metapoético do conjunto. A narrativa *Parábola*, parece permitir o desenvolvimento da reflexão:

Fernando Lindote mostrou-me uma série de dez desenhos de sua autoria: vi em cada desenho uma manivela. Uma haste onde pôr a mão. Máquinas de Picabia cobertas de fuligem. Elas mesmas se sujaram de fuligem.

O que fazer agora com tais máquinas num despovoado? Mão à obra: é o que elas parecem dizer. Ainda estão nas nossas mãos.

Essas manivelas giram? Acionam circuitos estrondosos? Talvez possam se tornar maravilhosas máquinas *nonsense* como no romance-testamento de Lewis Carroll. (O fracasso mais interessante da literatura inglesa.)

Animais estarão à espreita? Às nossas costas na floresta?

E se esses desenhos forem sombras ameaçadoras projetando-se nas cinzas da aldeia? Máquinas manuseadas por espíritos invisíveis? Voando autônomas e enlouquecidas e mirando e mirando e mirando?
(MEDEIROS, 2009, p. 73)

Um elemento paratextual (o nome do ilustrador) é a referência com que se abre a narrativa. *Eu* (a quem os desenhos de Lindote foram mostrados) seria (ao que tudo indica) o *autor*? Depois de lido o livro algumas vezes, parece plausível pensar que *Parábola* conte a história de surgimento do objeto em nossas mãos. Teria Sérgio Medeiros, o *autor*, encontrado Fernando Lindote (o ilustrador), que lhe mostrou uns desenhos? Medeiros teria se lembrado de Francis Picabia, dos dadaístas, de suas máquinas idealizadas para denunciar qualquer “funcionalidade” no mundo destroçado do pós-Guerra? Os desenhos de Lindote teriam se parecido, para Medeiros, com máquinas (aquelas máquinas)? Teríamos, também aí, uma adoção do *nonsense*

poem, esse “projeto político europeu”? As perguntas fechando essa parábola seriam as primeiras hipóteses criativas de que depois se construiu esse cosmos: o livro em nossas mãos? Então, as narrativas surgiram depois dos desenhos? Então, os desenhos são mesmo máquinas?

Escrever um artigo crítico pontuado de perguntas (sem respostas, senão *retóricas*) é uma forma de recuperar um elemento do objeto em análise que se julga interessante (jogar com o livro seu próprio jogo): sua capacidade de atualizar narrativamente indefinições. Também sua capacidade de atravessar fronteiras, criar transposições de sentidos que problematizem o processo implicado. Abordando uma figura retórica cujo alcance pretende estender de modo que considera proveitoso para estudos em narratologia, Gérard Genette (2004) explora, por meio de numerosos exemplos, o potencial transgressivo de um amplo leque de transposições de sentido que ele organiza a partir do conceito englobante de “metalepse”. Reportando-se ao cinema, recupera, como um caso muito conhecido de adoção dessa figura, filmes que incorporam, em seu tecido narrativo, um cineasta “verdadeiro”, que passa a ali atuar não como um personagem, mas como uma versão de “si mesmo”. Alfred Hitchcock, em alguns de seus filmes.

Nem é necessária (ainda que possa ser elucidativa) a alusão ao cinema. Sérgio Medeiros (metalepse de autor) tornado personagem da cosmogonia por meio da qual se sugere a origem do livro em que essa mesma história (esse mito de origem) é narrada é operação conhecida (Machado, Clarice, boa parte da poesia do século XX). E há muitos outros “operadores de metalepse” em *O Sexo Vegetal*: “Alguns *leitores* (de toda estirpe) não usam senão com certo mal-estar a palavra cosmogonia” (metalepse de leitor). É ainda essa mesma passagem entre níveis que podemos observar quando a história contada desnuda a consciência da ficcionalidade do que se conta (“Ainda estamos no prefácio? No primeiro capítulo talvez?”). O recurso a um conjunto de metalepses instabiliza, em síntese, o caráter representativo do texto.

A primeira parte (“O Sexo Vegetal”) apresenta, ainda, uma forma de organização que merece comentário. Os diferentes textos que compõem o conjunto vão se sucedendo de forma que parece comportar dois “modos” compositivos facilmente discerníveis. Uma primeira forma são os textos narrativos que parecem

efetivamente dotados de vocação mítica. Após um texto assim composto (com suas frases curtas, descritivas, concisas) aparece um segundo “modo” compositivo, nesse caso, assinalado pela recorrência de um mesmo título, “Décor”. Em sua maior parte, formam pares, opondo dois modos complementares de construção imagética, dualidade sobre a qual assenta o conjunto. Podem ser páginas ainda mais perturbadoras, sinalizando que os espaços e os processos descritivos são elementos a serem considerados na análise da composição (erotizada) do conjunto:

Décor

- como tição apagado, uma banana preta se afunda num cesto de lixo, entre bolinhas de papel, ou rolos rígidos de fumaça
(MEDEIROS, 2009, p. 37)

Como sugere a orelha, temos um livro essencialmente híbrido, híbrido até a *raiz* e totalmente inadequado ao “horizonte de expectativas da crítica e do leitor em geral”. Na página 16, mencionam-se “pequenos nascimentos”, sugerem-se “devires numerosos”:

Uma cosmogonia não precisa ser bíblica. Nem pressupor um deus único, artífice solitário. A cosmogonia cotidiana nos convém mais: pequenos nascimentos. Devires numerosos? Um gesto simples. Mínimo. A criação necessária ao nosso dia-a-dia. Uma pequenina recriação do mundo a cada hora. Minuto. Ou segundo.

O sexo vegetal é uma cosmogonia. Uma humilde (re)criação do mundo. Humilde e eficaz à sua maneira. Eis a questão.
(MEDEIROS, 2009, p. 16)

Que Sérgio Medeiros tenha sido o tradutor do poema maia *Popol Vuh* (Iluminuras), como indica a nota que fecha o livro, é outro dado que não poderíamos negligenciar. Em entrevista a Mariana Filgueiras, o poeta recupera as relações entre os trabalhos:

Quis começar com o sexo vegetal, porque, segundo os mitos ameríndios – penso no poema maia *Popol Vuh*, que eu mesmo traduzi para o português, com o auxílio do americanista Gordon Brotherston – as árvores surgiram antes dos homens. Pensei comigo mesmo que podia fazer uma glosa mítica, comentando começos – o instante em que as plantas acolhem (ou expelem) os homens que estão aparecendo no mundo. Meu livro é um livro que fala de

começos, é um elogio do começo. Quando penso no começo, assumo outra posição na história do mundo e olho com olhos primitivos ou selvagens o capim, a árvore, a fruta etc. É como se momentaneamente eu retrocedesse ao instante da cosmogonia. Mas faço isso com humor, *nonsense*, não é o regresso místico ao instante inicial. É sempre um jogo, uma experiência cosmogônica possível ou viável nos dias de hoje e que está ao alcance de qualquer um. Daí a importância do cenário: junto a cada história, ou glosa mítica, vem um cenário, um mundo vegetal que ora exclui ora inclui o homem. (FILGUEIRAS, s.d., s.p.)

As cosmogonias desse livro, por fim, resistem ao referencial bíblico que, contudo, aparece, vez por outra, atenuado, descaracterizado, dessacralizado, em regime de denegação. Um efeito interessante é que o sexo, central ao conjunto (ainda que insólito), perca qualquer relação com uma eventual noção de pecado, ou culpa, ou transgressão (“o tronco tem muitas línguas finas e grossas, umas sobre as outras, lambem-se noite e dia, uma de repente se dobra e pende, como enfastiada, e seca aos poucos, cáqui.” - MEDEIROS, 2009, p. 28). Leitores contumazes de Bandeira (ou de outros poetas do século XX) entenderão o peso de uma tal constatação. Sem aquela baliza reguladora (disciplinadora, com seu poder de contenção moral), não apenas os corpos (e os vegetais com que se comprazem) podem se interpenetrar mais livremente. Também a escrita se distorce em processo de “como se” e o jogo metafórico e associativo se multiplica quase vertiginosamente: uma atividade sexual desenfreada.

Talvez fosse possível discutir longamente (polemizando com a orelha) que um tal livro não poderia ter sido escrito sem que algum rearranjo nos horizontes de expectativa viesse sendo produzido desde, talvez, os poemas de Bandeira. Não o farei, economizando outras glosas. Fica, portanto, para a imaginação dos leitores a recomposição de alguns pontos que não foram não ligados: Lewis Carroll e outros *fracassos* literários em muitas línguas; projetos políticos europeus fecundados por mitos ameríndios; máquinas que podem voar e nos contemplar (ou não?); desenhos monocromáticos que acompanham / explicam / ilustram / fundam (?); capas que sobrepõem corpos (em êxtase erótico?) sugerindo balanços e ritmos em ir e vir; epílogos (em versos) que parecem abrir as páginas (em prosa?) que deveriam encerrar.



REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio de Souza. **O engenheiro noturno**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ARRIGUCCI, Davi. **Humildade, paixão e morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, M. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. In: **Elyra – Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, 3, 3/2014: 27-41.
- CASTRO ALVES. **Obra completa em um volume**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- FILGUEIRAS, Mariana. Em “Sexo Vegetal”, o escritor Sérgio Medeiros revisita mitos. In: (<http://katarinakartonera.wikidot.com/entrevistas>) Consultado em 20 de outubro de 2020.
- FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade**: estudos de mitologia. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- FRYE, Northrop. **O código dos códigos**: a Bíblia e a literatura. Tradução e notas de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2006.
- GENETTE, Gérard. **Métalepse**. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- LOWRY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Edição kindle, 2020.
- MEDEIROS, Sérgio. **O Sexo Vegetal**. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- MORAES, Emanuel de. Aspectos da arte poética. In: BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem – Estrela da Manhã**: edición crítica. Giulia Lanciani, coordenadora. 1^o. edición. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Os princípios silábico e silábico-acental. In: **O verso romântico e outros ensaios**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- ROSENBAUM, Yudith. **Manuel Bandeira**: uma poesia da ausência. São Paulo: EDUSP, 2002.
- SECCHIN, Antonio Carlos. **Nos giros da valsa**: “O ‘adeus’ de Teresa”, de Castro Alves. Conferência proferida em 28 de maio de 2013. Ciclo “Vozes Românticas”. Disponível em: <https://www.academia.org.br/abl/media/Revista%20Brasileira%2076%20-%20CICLO%20VOZES%20ROMANTICAS.pdf>. Consultado em 20 de outubro de 2020.