UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

VICTOR ROBERTO DA CRUZ PALOMO

“QUI NEM JILÓ”: A SAUDADE DO LUGAR DE ORIGEM

Versão Corrigida

São Paulo
2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

VICTOR ROBERTO DA CRUZ PALOMO

“QUI NEM JILÓ”: A SAUDADE DO LUGAR DE ORIGEM

São Paulo

2012

VICTOR ROBERTO DA CRUZ PALOMO

“QUI NEM JILÓ”: A SAUDADE DO LUGAR DE ORIGEM

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados de
Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P" PALOMO, VICTOR ROBERTO DA CRUZ PALOMO
"Qui nem jiló": a saudade do lugar de origem /
VICTOR ROBERTO DA CRUZ PALOMO PALOMO ; orientador
EMERSON DA CRUZ INACIO INACIO. - São Paulo, 2012.
168 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Saudade Portuguesa e Saudade Brasileira. 2.
Poesia Brasileira do Século XX. 3. Manuel Bandeira .
4. Vinctícius de Moraes. 5. Torquato Neto. I. INACIO,
EMERSON DA CRUZ INACIO, orient. II. Título.

Nome: PALOMO, Victor Roberto da Cruz
Título: “Qui Nem Jiló”: a saudade do lugar de origem

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Instituição:

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Instituição:

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Victorino e Neyde Palomo, meus pais,
que moram em Ilhéus, meu saudoso lugar
de origem.

AGRADECIMENTOS

Ao professor e amigo Emerson da Cruz Inácio, pelo acolhimento imediato ao meu projeto de pesquisa e dedicado acompanhamento, além de precisas sugestões, críticas e a forma afetuosa como apontou soluções para impasses metodológicos. Fundamentalmente, pelo exercício de alteridade ao me aceitar como orientando, uma vez que minha formação psiquiátrica e psicoterapêutica obrigou-o a um exercício de paciência e diálogo.

Aos professores Annie Gisele Fernandes, Mário Lugarinho, Paola Poma, Tânia Ramos, Viviana Bosi e Yudith Rosenbaum, pelo carinho e sugestões.

Ao apoio fundamental dos colegas e amigos Arnaldo Sobrinho, Bruno César Pontual, Daviane Moreira, Eduardo Moreira, Nathália Macri Nahas e Sandra Salavandro Rodrigues.

A Fernanda Raquel Oliveira pela paciência e precisão na revisão do texto.

Ao carinho de todos os meus amigos baianos, cariocas e paulistanos que apoiaram este trabalho. Em especial, Cláudia Chaves, Eduardo Simões, Elizeu Clementino, Frank Menezes, João Chauí, Magali Simões, Marlene Sanches Parra, Maria Odila Buti, Selma Mantovani e Silvia Avian.

Aos meus irmãos, cunhados e sobrinhos Luciana Palomo, Beto Kruschevsky, Marcus Palomo, Kátia Palomo, Antonio Palomo e Roberta Palomo Kruschevsky.

Aos meus tios e primos ilheenses.

A Rodrigo Gonzalez.

A Nora Miguelez, pela atenção na arte de escuta analítica.

O melhor o tempo esconde
Longe muito longe
Mas bem dentro aqui
Quando o bonde dava volta ali
No cais de Araújo Pinho
Tamarindeirinho
Nunca me esqueci
Onde o imperador fez xixi

Cana doce, Santo Amaro
Gosto muito raro
Trago em mim por ti
E uma estrela sempre a luzir
Bonde da Trilhos Urbanos
Vão passando os anos
E eu não te perdi
Meu trabalho é te traduzir

Rua da Matriz ao Conde
No trole ou no bonde
Tudo é bom de ver
São Popó do Maculelê
Mas aquela curva aberta
Aquela coisa certa
Não dá pra entender
O Apolo e o rio Subaé

Pena de pavão de Krishna
Maravilha vixe Maria mãe de Deus
Será que esses olhos são meus?
Cinema Transcendental
Trilhos Urbanos
Gal cantando Balancê
Como eu sei lembrar de você

RESUMO

PALOMO, V. R. C. **“Qui nem jiló”: a saudade do lugar de origem**. 2012. 166 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

A saudade é um significante que condensa camadas semânticas que se aproximam dos sentidos da melancolia e da nostalgia, diferenciando-se por constituir a percepção humana da fugacidade do tempo e suas aspirações pela eternidade. Tais dimensões associam-se, mais frequentemente, à falta e ao desejo de presentificação das imagens da infância, dos amigos queridos, do (a) amado (a) ausente e do lugar de origem distante. Presente na lírica portuguesa desde os registros dos cantares medievais trovadorescos, a saudade associou-se a todos os movimentos estéticos literários, apresentando-se também como um tema prevalente na lírica brasileira, de forma incipiente no período colonial e intensificando-se a partir do movimento romântico. O presente trabalho optou pelo recorte axial da saudade do lugar de origem com o intuito de indagar as semelhanças e dessemelhanças entre seus sentidos nas matrizes portuguesas e na lírica brasileira. Para tanto, fez-se inicialmente um levantamento das origens da palavra, assim como alguns apontamentos sobre possíveis ancoragens psicológicas. Em outra seção, uma compilação do tema diacronicamente organizada a partir da lírica de poetas portugueses, a qual aponta a prevalência de sujeitos poéticos coletivos que têm saudades de uma pátria grandiosa, *pathos* que se sustentaria em relatos míticos e registros históricos. A partir da visada modernista, buscaram-se os sentidos da saudade do lugar de origem em sua dicção “brasileira”, elegendo para análise os textos poéticos de três poetas representativos do período: Manuel Bandeira (“Evocação do Recife”, “Recife” e “Vou-me embora pra Pasárgada”), Vinicius de Moraes (“Ilha do Governador”, “Saudades do Brasil em Portugal” e “Pátria Minha”) e Torquato Neto (“Tristeresina”, “A Rua” e “Três da Madrugada”). Nesses textos, observaram-se aproximações e afastamentos da semântica portuguesa. Estes distanciamentos caracterizaram-se, principalmente, pelos acentos lúdicos, pela ênfase na “intimidade” dos sujeitos poéticos e pela predominância de uma sintaxe coloquial. À guisa de conclusão, destacou-se a importância desse tema para a lírica: a saudade constitui um índice que aponta para a procura do sujeito por si mesmo, de forma que ao escrever sobre lugares de origem queridos, o poeta afirma sujeitos poéticos no intuito de presentificá-los.

Palavras-chave: Saudade portuguesa e Saudade brasileira. Poesia brasileira. Manuel Bandeira. Vinicius de Moraes. Torquato Neto.

ABSTRACT

PALOMO, V. R. C. **“Qui nem jiló”: longing for the place of origin.** 2012. 166 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Longing is a signifier that condenses semantic layers which come close to the meanings of melancholy and nostalgia, but distinguishes itself (from them) by constituting the human perception of time fugacity and their aspirations for eternity. Such dimensions relate most of the time to the lack of and the wish to turn present childhood images, the memory of dear friends, of the loved ones and of the distant place of origin. Present in the Portuguese lyric poem since the records of medieval troubadour's chants, longing was associated with all aesthetic literary movements, becoming a prevailing topic of the Brazilian lyric poem, firstly in an incipient way during the Colonial Period, and then more intensely from the Romantic Movement on. The following work has opted for the perspective of the longing for the place of origin, aiming to distinguish the similarities and dissimilarities of its meanings between the Portuguese matrices and the Brazilian lyric poem. In order to do so, at first a survey was done to identify the etymologies of the word, as well as remarks about possible psychological backgrounds. Next, it was made a diachronic compilation of the topic, starting with the lyric of Portuguese poets, which indicates the predominance of collective poetic subjects who long for a grandiose homeland, a pathos based upon mythical narrative and historical records. By means of a modernist perspective, the meanings of the longing for the place of origin were sought within a “Brazilian utterance”, in which the works of three distinctive poets of that period were chosen: “Evocação do Recife”, “Recife” and “Vou-me embora pra Pasárgada, by Manuel Bandeira; “Ilha do Governador”, “Saudades do Brasil em Portugal” and “Pátria Minha”, by Vinicius de Moraes; and “Tristeresina”, “A Rua” and “Três da Madrugada”, by Torquato Neto. In these works, it will be observed to what extent the meaning of longing is close to or distant from the Portuguese semantics. Whenever they prove to be distant from the Portuguese matrix, they are recognizable by their ludic accents, by the emphasis on the “intimacy” of the poetic subjects and by the predominance of a colloquial syntax. By way of conclusion, it has been highlighted the relevance of this topic for the lyric poem: longing constitutes an index that points out to the search of the subject for themselves, so that by writing about beloved places of origin, the poet establishes poetic subjects in order to make them present.

Keywords: Portuguese longing and Brazilian longing. Brazilian Poetry. Manuel Bandeira. Vinicius de Moraes. Torquato Neto

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. A SAUDADE: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ORIGEM DA PALAVRA E SUAS MODULAÇÕES (A MELANCOLIA E A NOSTALGIA).....	20
2.1. A melancolia, a nostalgia, a saudade: evocações.....	24
3. A SAUDADE PORTUGUESA: IMAGENS DE AUSÊNCIA DA PÁTRIA GLORIOSA	31
3.1. Os primórdios da lírica da saudade	32
3.2. D. Duarte e o <i>Leal Conselheiro</i>	34
3.3. Bernardim Ribeiro, Camões e a saudade com acento platônico	36
3.4. O Sebastianismo e o mito do V Império	41
3.5. Garrett: a saudade romântica e os ecos novecentistas	44
3.6. O Saudosismo e seus desdobramentos.....	46
3.7. As especulações filosóficas “no virar do meio século”	49
4. EM BUSCA DA “SAUDADE BRASILEIRA”	52
4.1. MANUEL BANDEIRA: a infância revisitada na cidade de origem	63
4.2. VINICIUS DE MORAES: saudade da pátria e da cidade da infância	86
4.3. TORQUATO NETO: as ruas da saudade	110
4.4. Notas sobre a “Saudade Brasileira”: Bandeira, Vinicius, Torquato	137
4.5. Chega de saudade?	144
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
REFERÊNCIAS	152
ANEXOS	161

1. INTRODUÇÃO

A qualidade inefável atribuída ao vocábulo “saudade” tem interessado a filólogos, literatos e cientistas sociais que procuram uma definição exata para um significante que condensa muitas possibilidades de análise. O filósofo galego Ramon Piñero (1984, p.30) constata essa perspectiva ao afirmar que “poucas vezes se fala da saudade sem aludir á sua ‘inefabilidade’, e chegou a converterse no gran mistério galaico-portugués diante da curiosidade dos alleos”. Assim, as especulações em torno da semântica aderida ao *pathos* saudoso admitem que se associem (e se confundam) estados de alma com um colorido semelhante, tais como a melancolia e a nostalgia. O crítico português Eduardo Lourenço (1999) não discorda da proximidade das refrações melancólicas nem das singularidades imantadas pela saudade, iluminando-as com esforços de elucidação, dentre os quais se destaca aquele que parece tocar em sua dimensão indispensável: “nela e por meio dela sentimos, ao mesmo tempo, a nossa fugacidade e a nossa eternidade” (LOURENÇO, 1999, p.13).

Dessa maneira, o crítico literário português sugere que a saudade explicitaria a condição efêmera do homem diante da vida. O tempo, dimensão inapreensível, medido pela sua fugacidade, faria o sujeito perceber sua condição de finitude e desejar a eternidade. Infere-se, então, que, ao motivar expressões poéticas melancólicas, nostálgicas e prazerosas, a saudade escolhe os devaneios acerca do tempo e sua supressão (a eternidade) como substratos aos seus registros poéticos, permitindo à memória um inventário de imagens biográficas ou coletivas, previamente eleitas pela afetividade (entendendo esse *pathos* como vibração, entrega). Essas imagens afirmam sujeitos poéticos cujas palavras são ritmadas por sentimentos de ausência e por uma plenitude desejada, acentuadas de formas leves ou febris.

As especificidades da escrita do tempo constituem uma poética da ruptura: as lembranças da infância idílica, o desejo de reencontro com amores perdidos, a falta de amigos queridos ou as imagens do lugar de origem acolhedor e distante anunciam ao sujeito que fala de saudade, uma experiência de estrangeiro no presente, “exilando-o” na imaginação e na escrita dos tempos pretéritos e futuros. Ainda que reinventados, os campos semânticos da voz poética saudosa trazem, na sombra de suas imagens, a

condição de um sujeito “exilado”¹ na procura por si mesmo. Esse “exílio” se daria por meio da perda de uma autonomia vivenciada pelo sujeito quando tomado pela saudade. Lourenço (1999, p. 32) pondera que, “na verdade, não temos saudades, é a saudade que nos tem, que faz de nós seu objeto”.

Ao erigir o sujeito como “ser da saudade”, essa condição associa afeto e memória, não devendo ser confundida, em apressada associação linear, com os exercícios memorialísticos aleatórios promovidos por um fluxo de consciência espontaneísta, ou seja, uma irrupção do passado no presente ou uma fuga do presente para o mais recôndito de si mesmo. A alma saudosa não é protagonista de um memorialismo arqueológico que suspende o presente e se oferece ao passado, como mera catalogação reiterativa. A saudade faz do sujeito poético um brinquedo, como um sentimento-ideia que às vezes se mescla (ou se confunde) com nostalgia ou melancolia. A diferença essencial dessas últimas em relação à saudade é que são emoções marcadamente disfóricas. A saudade, inversamente, mistura o doce/amargo num caldo próprio e faz do sentimento estrangeiro algo familiar, ideal, desejosamente presente (LOURENÇO, 1999, p. 33). Essa dualidade pode ser metaforizada pela letra da canção brasileira “Qui nem Jiló” (GONZAGA, 1988), composta por Humberto Teixeira e musicada por Luiz Gonzaga em 1949, a qual ilustra o paradoxo saudoso, motivando a escolha do seu título como acento para estas reflexões:

Se a gente lembra só por lembrar
O amor que a gente um dia perdeu
Saudade inté que assim é bom
Pro cabra se convencer
Que é feliz sem saber
Pois não sofreu
Porém se a gente vive a sonhar
Com alguém que se deseja rever
Saudade intonce aí é ruim
Eu tiro isso por mim,
Que vivo doido a sofrer
Ai quem me dera voltar
Pros braços do meu xodó
Saudade assim faz roer
E amarga qui nem jiló
Mas ninguém pode dizer
Que me viu triste a chorar

¹ O significante “exílio” é aqui abordado em sua acepção metafórica, ou seja, como a incompletude do sujeito da saudade, uma vez que o bem querido (as lembranças da infância, do amado (a), do lugar de origem, etc.) foi dele apartado.

Saudade, meu remédio é cantar
Saudade, meu remédio é cantar

A letra da canção evidencia o paradoxo saudoso: o sintagma “lembra só por lembrar” alude à lembrança que pode promover um estado de felicidade, pois a “saudade intonce aí é bom” uma vez que a imaginação do “amor que se deseja rever” satisfaz o sujeito do desejo. Porém, se o desejo mostra-se imperativo e expõe uma condição de impotência transforma a subjetividade em um “joguete”, como sugeriu Lourenço (1999, p. 33). Essa ambiguidade passional está sugerida em textos mais antigos, como ilustra o *Leal Conselheiro* (1942, p. 94), escrito pelo rei português D. Duarte no século XV, o qual considera que a “ssuydade descende [de um] sentido do coração que vem da sensualidade, e nom da rrazom e faz sentir aas vezes os sentidos da tristeza e do nojo [ou] traz prazer e não pena”. Ou, ainda, no poema épico *Odisseia* (HOMERO, 1993), no qual o herói Odisseu deseja imperativamente regressar ao seu lugar de origem e reencontrar sua esposa Penélope, experimentando a dor e a amargura de um *pathos* que amalgama os semas da falta, da esperança e do embate do homem com o tempo:

_ Mulher, nós dois já tivemos provações suficientes, tu aqui chorando por causa de meu atribulado regresso, enquanto, a despeito de minhas saudades, Zeus e os outros deuses me prendiam em mágoa longe da terra pátria; [...] (HOMERO, 1993, p. 275- 276).

No ensaio intitulado “Tempo e Poesia”, Eduardo Lourenço (2003, p. 33-38) faz comentários atinentes às relações entre os conceitos de poesia, tempo e saudade, os quais enfatizam o engano dos que consideram a saudade como apenas uma disposição anímica complacente com o passado. Para ele, a saudade é um regresso labiríntico da sensível existência humana pelos “fios” do amor e da esperança, os quais nos conduzem ao “lar de nossa perpétua infância”, dimensão em que o esquecimento não triunfou, e o Instante (ou sua coleção sobreposta) torna-se uma criatura a que chamamos Tempo: “a segunda vez, o re-conhecimento que a Saudade manifesta é a verdadeira primeira vez, tema de nascimento e não de túmulo” (LOURENÇO, 2003, p. 35). O reconhecimento (saudoso) é criação (*poesis*) que tornaria obscuro todo saber não poético, premissa da constituição iluminista da consciência. Assim sendo, a saudade propõe um mundo de dis-cursos e re-cursos, um encontro da palavra com a ausência sempre adiado pela

arrogância do tempo linear, mas transformado pelo fazer poético, fazendo-o cintilar como abertura ao Instante.

Como foi visto, o discurso sobre a ausência e o tempo embasa um dos textos fundamentais da literatura ocidental, em cujos versos a saudade mostra-se exuberante (embora se deva considerar que o uso do termo provenha de um esforço da tradução). Ou seja, quando o poeta escreve motivado pela saudade, memória e desejo se combinam na busca do homem pelo que a ruína do tempo devora e a palavra pode presentificar. Provavelmente, o elemento fulcral que fundamenta essa poética é a constatação humana de sua fratura constitutiva e a pretensão de resgatar (ou reinventar) imagens, sentimentos e ideias que produzam sentido à existência ou atenuem a incompreensão diante do tempo. Saudoso, o poeta elege imagens-monumentos como a infância, o (a) amado (a), os amigos distantes, o lugar de origem, a divindade, o paraíso perdido, a pátria gloriosa, que montam um repertório da ausência. A paixão saudosa acentua o desejo humano de que as “coisas” queridas sejam eternas, ainda que sua apreensão, muitas vezes, seja fragmentária.

Parecem, portanto, indissociáveis ao sema da saudade, as categorias da falta e da lembrança prazerosa. A canção “Trilhos Urbanos” (VELOSO, 1979), epígrafe escolhida para esse trabalho dissertativo, pretende ilustrar a multiplicidade de sentidos da palavra saudade que adquiriu, no caldo cultural formado pela língua portuguesa, perspectivas muitas vezes idealizadas, ou até divinizadas: a saudade é um acordo com o que há de mais precioso na memória, individual ou coletiva, e que o tempo teima em diluir, mas o coração pode resgatar. Tal dimensão anímica, inerente ao ser “exilado” do bem que deseja, constitui-se como uma “palavra performativa” ² (DAMATTA, 1993, p. 29). Nesse sentido, pode-se inferir que uma possível poética da saudade seria “filha da falta e do desejo e não da plenitude e da unidade, amantes do êxtase e do silêncio” (BOSI, 2010b, p. 76).

Logo, deduz-se que a imaginação saudosa escolha, preferencialmente, um caminho pretérito, o que promove uma escrita poética que busca referências perdidas, esquecidas ou compulsoriamente distanciadas. Em contrapartida, os devaneios saudosos

² Roberto Damatta incluiu o ensaio “Antropologia da Saudade” na coletânea *Conta de Mentiroso* (1993, p. 17-34). O texto propõe o conceito de “palavras performativas” que têm a capacidade de se transformar elas próprias em ação, ao reunir de forma peculiar significante e significado. No caso da saudade, o sentimento universal da percepção do tempo e sua passagem, sua indiferença, sua capacidade evocativa, ganha um aprofundamento e passa a ser “um conjunto complexo de ideias” (DAMATTA, 1993, p.29).

podem também projetar, no labirinto do tempo, as imagens do que nunca se foi. Em ambos os casos, o sujeito poético busca-se como representação: a trama fundadora da linguagem poética é uma articulação de imagens, pensamentos e sons com propriedades polissêmicas, uma vez que promove uma multiplicidade de sentidos ao se descolar do objeto (BOSI, 2010b, p.107). Tal perspectiva funda, em língua portuguesa, um fértil campo investigativo a respeito dos sentidos do significante saudade.

A lírica portuguesa, analisada diacronicamente, parece conferir ao “Tempo Português”³ a marca indelével da saudade. Segundo Lourenço (1999, p. 11), o “retângulo deitado à beira do Atlântico”, farol do mundo e decaído de todo o seu esplendor, inventa seu passado como ficção, da qual a melancolia, a nostalgia e a saudade são pressupostos inextricáveis. O jogo da memória específico de cada um desses estados anímicos os distingue, de forma que a cor do tempo que a palavra “saudade” pinta na alma portuguesa pareça ter matizes específicos:

[...] habituados a tal ponto pela saudade, os portugueses renunciaram a defini-la. Da saudade fizeram uma espécie de enigma, essência de seu sentimento de existência, a ponto de a transformarem num ‘mito’. É essa mitificação de um sentimento universal que dá a estranha melancolia sem tragédia que é seu verdadeiro conteúdo cultural, e faz dela o brasão da sensibilidade portuguesa. (LOURENÇO, 1999, p.31)

Sem considerar que Portugal na atualidade tenha se tornado um deserto cultural, o ensaísta português defende a permanência do *pathos* “Saudade” como “brasão” da criatividade portuguesa, o que sustenta a pertinência do sintagma “Portugal como destino”, pois se trataria de um povo propenso a revisitar suas mitologias culturais, em uma procura por sentido. Se a dispersão oceânica não trouxe de volta o “mar português”, a propensão de ir ao encalço do seu destino faz-se presente: “o Quinto Império está em nossa casa se não o leiloarmos tão obscenamente na feira dos mitos extintos” (LOURENÇO, 1999, p.142).

No texto “Portugal como Destino”, da segunda metade do século XX, Lourenço (1999) sugere que Portugal encerra um passado glorioso e morto, um presente virtual e um futuro onírico, o que motiva sua incessante busca por si mesmo, da qual a arte poética é herdeira. A historiografia moderna tentaria desvincular o suporte mítico-simbólico das suas categorias operacionais, mas “só numa cultura intrinsecamente

³ A expressão é de Eduardo Lourenço e serve como título ao capítulo que abre a coletânea de ensaios *Mitologia da Saudade* (1999, p. 9).

mística [...] é que uma espera messiânica, real ou simbólica, como a que o sebastianismo encarnou em Portugal, é compreensível” (LOURENÇO, 1999, p.98).

Embora as reflexões acerca dos sentidos da saudade, objetivadas no presente trabalho, afastem-se da abordagem sociológica ou historiográfica, merece destaque, à guisa de relativização, a argumentação do sociólogo Boaventura de Souza Santos (1995, p. 54) de que há um excesso mítico na interpretação da história portuguesa: “o desconhecimento de Portugal é, antes de mais, um autodesconhecimento. O Encoberto é a imagem da ignorância de nós mesmos refletida num espelho complacente”.

No que tange à formação da literatura brasileira, o estabelecimento de um caminho retilíneo esbarra em uma formulação pouco aceita. Prefere-se, em oposição, que a atenção seja direcionada aos movimentos dialéticos de afirmação das singularidades nacionais que resultaram do contato com outros povos, especialmente de um “diálogo com Portugal”, que constituiu uma das vias pelas quais o localismo e o cosmopolitismo se misturaram nas artes e organizações socioculturais brasileiras (CANDIDO, 1985, p.109-110). O ensaísta Antonio Candido (1985, p. 109) defende, nessa visada, uma oscilação de sentidos e interesses que pendulou entre o declarado conformismo e adoção de modelos imitativos dos padrões europeus e a afirmação premeditada e violenta do “nacionalismo literário”. Para Candido (1985, p. 110), a perspectiva dialética parece adequada porque a tensão entre o que é próprio e o que é herdado da tradição europeia (especialmente portuguesa) motiva uma “superação constante de obstáculos”, resultando em específicos movimentos de ruptura:

Na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo (1922-1945) [...] Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente [...] (CANDIDO, 1985, p. 112).

Sabe-se que o Modernismo brasileiro inaugurou um campo de experimentações formais e temáticas que propunha alterações na fisionomia da obra literária, repudiando os velhos padrões estéticos. Oswald de Andrade condensara, em um aforismo irônico do célebre “Manifesto Antropófago” (1928), uma crítica às antigas formulações: “Roteiros.Roteiros.Roteiros.Roteiros.Roteiros.Roteiros.Roteiros” (ANDRADE, 1980, p. 82). Ao purismo gramatical, que pretendia cristalizar a língua no modelo português, a

incorporação de uma “depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo” (CANDIDO, 1987, p.186).

Sob esse enfoque, a produção literária brasileira busca uma dicção genuína, procurando por si mesma. O questionamento que aqui se mostra instigante dirige-se às dimensões semânticas que o vetor saudade ocupou na produção de poetas brasileiros a partir da visada modernista, questão sobre a qual se debruçou, por exemplo, o crítico Anatol Rosenfeld (1994). Ao fazer um contraste entre os termos “saudade” e o alemão “sehnsucht”, Rosenfeld (1994) acrescentou questionamentos e argumentações aos ecos semânticos da saudade portuguesa na literatura brasileira. Segundo o autor (ROSENFELD, 1994, p. 82), “saudade” não é um significante transplantável, uma vez que a “história mais recente do povo brasileiro e sua relativa juventude” não corroborariam tal procedimento.

As aceitações e rejeições ao transplante do significante saudade na lírica brasileira serão delineadas na produção de três poetas brasileiros – Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Torquato Neto –, obedecendo ao recorte axial da saudade como ruptura do lugar de origem querido e distante. Parte-se do pressuposto de que, na lírica dos poetas brasileiros eleitos para esta reflexão, a saudade assume sentidos próximos ou distintos da saudade do lugar de origem no corpus diacronicamente organizado a partir dos textos dos poetas portugueses, nos quais a busca por si mesmo parece afirmar, predominantemente, sujeitos poéticos que fazem de Portugal um país-Saudade. A procura saudosa pelo berço referencial, na produção dos poetas brasileiros anteriormente citados, compõe-se de matizes melancólicos e lúdicos e elabora sujeitos poéticos que também buscam por si mesmos, erigindo uma poética que tem em comum a expressão de fantasias alusivas ao tema universal da falta, singularizadas pelo desvelamento das dimensões da intimidade.

A eleição do corpus poético analisado pautou-se em uma perspectiva temática. Ou seja, se os manifestos modernistas com tonalidade beligerante, irônica, derrisória e militante tinham como objetivo fulcral a fundação de uma arte genuinamente brasileira, pois “todos os movimentos artísticos brasileiros têm sido até agora de imitação”

(ANDRADE, 1925 apud SCHWARTZ, 2008, p. 544) ⁴. E, portanto, se havia um convite para que a dimensão estética incipiente atentasse “contra todas as catequeses” e “contra todas as sublimações antagônicas trazidas nas caravelas” ⁵, cabe interrogar quais as imagens da saudade que construíram sentidos condizentes com esses pressupostos, ou seja, se rasuraram ou reforçaram essa premissa. Sem a pretensão de organizar uma “genealogia da saudade”, mas com o foco na lírica de poetas em que a temática da saudade é profícua, foram escolhidos poemas que afirmam sujeitos poéticos que evocam seus lugares de origem desejados. Dessa maneira, optou-se pelo recorte de poemas de três poetas representativos do período, organizados diacronicamente:

- (i) Manuel Bandeira (1886-1968), numa lírica que desvela sujeitos que evocam as cidades de origem com uma dicção que mistura acentos épicos a influxos líricos, enfatizando as variações dos ritmos afetivos e os jogos lúdicos, como forma de atenuar a condição melancólica: “Evocação do Recife” (1925), “Recife” (1963) e “Vou-me embora pra Pasárgada” (1930) (BANDEIRA, 1993);
- (ii) Vinicius de Moraes (1913-1980), de cuja obra (MORAES, 1986) foram escolhidos “Ilha do Governador” (1935), “Saudades do Brasil em Portugal” (1968) e “Pátria Minha” (1948), nos quais a ilha (a cidade) e a pátria constituem uma poética do espaço que revela acentos íntimos dotados de leveza e melancolia.
- (iii) Torquato Neto (1944-1972), cujo poema “Tristeresina” revela um sujeito poético saudoso de sua cidade natal, com evidentes ecos biográficos. Serão analisadas, ainda, as letras “A Rua” (1966) e “Três da Madrugada” (1971), nas quais a voz poética alterna uma dicção melancólica e lúdica (“A Rua”) ou se dissolve pelas ruas frente à impossibilidade de reencontro com o amor perdido (a cidade) na triste “Três da Madrugada” (NETO, 1982).

O corpus poético escolhido inclui, portanto, três letras de canções: “Saudades do Brasil em Portugal”, “A Rua” e “Três da Madrugada”. A primeira foi escrita e musicada por Vinicius de Moraes (MORAES, 2009) e as duas últimas foram escritas por

⁴ A frase abre o texto “Modernismo e Ação” de Mário de Andrade, publicado no *Jornal do Commercio*, em 24 de maio de 1925 (ANDRADE, 1925 apud SCHWARTZ, 2008, p.544).

⁵ As frases integram os aforismos que compõem o “Manifesto Antropófago” (1928), de autoria de Oswald de Andrade (TELES, 1976).

Torquato Neto e, posteriormente, musicadas, respectivamente, por Gilberto Gil e Carlos Pinto (PIRES, 2003, p.103-120). A reunião desses textos justifica-se pelo eloquente tratamento dado ao tema da saudade, escolhendo imagens que compõem uma poética do espaço que enriquece a discussão pretendida por esta dissertação. No que se refere ao acompanhamento musical, serão feitos breves comentários descritivos, assumindo que a análise das melodias transcende o alcance das leituras dos textos poéticos neste trabalho⁶.

Convém enfatizar que nos três autores serão realçados os aspectos singulares das respectivas poéticas, acrescidos de comentários relativos às dimensões intertextuais e paratextuais entre eles e as imagens similares que dialogam e podem compor um esboço de uma “saudade brasileira”. As obras de Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, e Torquato Neto ocupam espaços distintos do período modernista brasileiro no século XX, tanto do ponto de vista formal quanto temático, embora, em alguns textos poéticos escolhidos (por exemplo, “Recife” de Manuel Bandeira e “A Rua” de Torquato Neto) haja uma simultaneidade na perspectiva cronológica. Tal reunião de textos pode aparentar uma arbitrariedade. No entanto, ela foi organizada a partir do lugar de quem enuncia o passado em busca de si mesmo, considerando as aproximações e distanciamentos da sintaxe e da semântica lusíadas e orientando-se nas variações eufóricas ou disfóricas dos lugares de enunciação desse sujeito. A pátria, a cidade, a rua, a ilha e a casa constituem os interlocutores dos sujeitos poéticos e, simultaneamente, cadeias metafóricas de espaços que tematizam as singularidades de uma possível “saudade brasileira”.

Tal procura há de considerar categorias como a memória, o tempo, a melancolia-nostalgia, a ausência e o desejo-esperança como constituintes radiculares. A partir dessa premissa, enunciar tais categorias faz-se necessário como forma de erigir as definições que sustentarão os comentários, análises e interpretações do corpus poético escolhido,

⁶ Os embates teóricos que tentam dar conta das diferenças e semelhanças entre poema e letra de canção não constituem o objetivo fulcral desta dissertação, a qual se ocupa do tema da saudade. Octávio Paz (1982, p. 104), em *O Arco e a Lira*, lembra que “a poesia ocidental nasceu aliada à música”. Ao final da idade Média, com a difusão da escrita e o surgimento da imprensa, tal vínculo sofre uma fratura e o poeta preocupa-se com o ritmo intrínseco ao poema (MATOS, 2008, p.84). No século XX, um fenômeno particularmente brasileiro cria uma relação entre a cultura popular e erudita, fazendo da canção uma forma específica de associação entre poema e música. José Miguel Wisnik (2006, p. 271) cita os exemplos de Vinicius de Moraes, poeta que transitou de forma profícua entre a alta poesia e a canção popular, assim como Torquato Neto e muitos poetas surgidos nos anos de 1970, quando a poesia circulou “entre a canção e o livro”.

valendo-se das perspectivas da teoria literária e da psicologia como suporte teórico (as obras ⁷ de Sigmund Freud, Carl Gustav Jung e James Hillman constituirão as referências).

Após essas considerações introdutórias, o segundo capítulo terá como objetivo delimitar os conceitos de memória, tempo, melancolia, nostalgia e luto, os quais se aproximam das áreas semânticas da saudade no corpus poético escolhido. Será também feita uma breve resenha das origens da palavra “saudade”, com o objetivo de contextualização, além de considerações sobre a ancoragem psicológica. Enfatiza-se que não há intenção de discutir as diferenças entre os teóricos da Psicanálise (Freud) ou Psicologia Analítica (Jung e Hillman), mas suas proposições teóricas serão solicitadas de acordo com a demanda do texto poético analisado.

No terceiro capítulo, proceder-se-á um levantamento dos sentidos da saudade do lugar de origem na lírica portuguesa, observando-se um recorte diacrônico que evidenciará as modulações da saudade como a tentativa de reencontro de uma pátria grandiosa. Em torno da palavra saudade sustentou-se um movimento patriótico de colorido hagiográfico, de forma a pretender (no recorte da falta do lugar de origem glorioso) resgatar o reino escolhido pela divindade cristã (milagre de Ourique), a exuberância expansionista marítima e o rei Encoberto, sentidos que ecoarão de forma prevalente até o século XX, quando ganhará expressões como uma “Metafísica da Saudade” ou uma “Filosofia da Saudade”.

No quarto capítulo, será feito um breve resumo dos sentidos da saudade do lugar de origem na lírica brasileira para destacar as pretensões de ruptura com a tradição portuguesa presentes na literatura brasileira e, assim, construir o suporte necessário para a busca dos sentidos da “saudade brasileira”. Após uma compilação dos principais textos-manifestos que eclodiram no início do século XX, serão observados os sentidos da saudade no corpus escolhido.

Com o intuito de finalização e sem pretensões reducionistas ou asseverativas, a partir dos itens “Notas sobre a saudade brasileira” e “Chega de Saudade” (cf. seções 4.4

⁷ Sigmund Freud (1856-1939), neurologista austríaco, publicou a obra *A Interpretação dos Sonhos* em 1900, fundando o método investigativo da psique denominado Psicanálise (GAY, 1989). Carl Gustav Jung (1875-1961), psiquiatra suíço, foi epígono de Freud nos primeiros anos de sua formação, rompendo com seu predecessor com a publicação da obra *Metamorfoses e Símbolos da Libido* (1911) (JUNG, 1975). James Hillman (1926-2011), analista junguiano americano, fundou a Psicologia Arquetípica, tendo a obra de Jung como uma das referências (HILLMAN, 1995).

e 4.5), serão destacados alguns índices que podem apontar para uma caracterização da “saudade brasileira” em contraste com a “saudade portuguesa”, sempre tendo como recorte o lugar de origem distante.

2. A SAUDADE: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ORIGEM DA PALAVRA E SUAS MODULAÇÕES (A MELANCOLIA E A NOSTALGIA)

O significante “saudade”, patentado como inerente à imaginação das culturas de língua portuguesa, tem sido motivo de muitas especulações sobre sua origem, significado e, principalmente, de como essa categoria que ancora o “tempo português”⁸ apareceu na lírica ibérica a partir do século XV, com prováveis desdobramentos na literatura e na identidade brasileiras (ORICO, 1940). A procura pelas raízes filológicas do significante “saudade” poderia parecer irrelevante caso não constituísse uma palavra-síntese, a qual condensa muitos caminhos possíveis de análise, o que corrobora a hipótese de Roberto Damatta (1993, p. 29), que considera “saudade” uma palavra performativa.

De início, importa enfatizar que antes do surgimento das primeiras formas gráficas, das quais foi decantado o significante “saudade”, o lirismo genuinamente atrelado ao sentimento de ausência e desejo de reencontro de um bem querido já se mostrava presente na lírica portuguesa. Como exemplo, temos a canção de exílio de 1239, de autoria do português D. Garcia Mendes⁹, mistura de tristeza pela ausência da terra e alegria pela lembrança da mesma: “e ora me volto a tornar/ a Souza, a lo mon longar,/ que m’adola e me san dona” (MENDES, 1239 apud ANTUNES, 1983, p. 21).

Em uma consulta às bases etimológicas do termo, constata-se que se trata de uma palavra de provável origem latina (*solitas, solitat*), a qual tem o sentido de “unidade, solidão, desamparo, retiro” e que se atualizou na língua portuguesa com as formas *suydade, suidade, sodade* e *saudade*. A forma primitiva *so-e-dade* foi falada na Galícia até o século XV e a forma *saudade* passou a ser usada, pouco a pouco, dos semicultos aos verdadeiramente letrados, imbuídos de distinguir, amar e cultivar, com especial carinho, tudo que era fundamentalmente português (VASCONCELLOS, 1922, p. 58-59).

Segundo Carolina Michäelis de Vasconcellos (1922), a forma *suidade* foi preferida pelos escritores clássicos até 1580. Recorrendo à analogia, à associação de

⁸ A expressão é de Eduardo Lourenço em *Mitologia da Saudade* (1999, p. 9).

⁹ In Cancioneiro da Biblioteca Nacional. N. 454. Cit.de Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa – Época Medieval*. 8ª edição, Coimbra Editora, 1973, p. 122.

ideias e à etimologia popular, tenta-se encontrar a chave da mudança do *ui* por *oi* e, então, por *au* – vocalização que confere maior sonoridade melancólica e variedade semântica. Especula-se, também, que “saudade” tenha uma derivação do *salutare* bíblico, o qual significa salvação. Ou, ainda, uma possível herança do termo *salus*, *salutis*, porquanto se deseja saúde ou se faz saudações a quem está distante do sujeito da enunciação ou acaba de chegar para uma visita. Para exemplificar, a autora (VASCONCELLOS, 1922, p. 65) cita “Carta da África”, atribuída arbitrariamente a Luís de Camões, na qual o amante recusa-se a desejar “saude”, preferindo afirmar uma condição de “soidão” que se desdobrou no doce amargo da “soidade”:

Por usar costume antigo
saude mandar quisera
 e mandara se tivera
 Mas... amor dela é inimigo.
 Pois me deu em lugar dela
saudade em que ando,
saudades cem mil mando...
 e não ficando sem ela.

Ainda de acordo com as formulações de Vasconcellos (1922, p. 38-39), seriam quatro as vozes peninsulares neolatinas que poderiam ser cotejadas com o termo “saudade” português, com variáveis aproximações semânticas: o castelhano *soledad*, o asturiano *senhardade*, o galiciano *morrinha* e o catalão *anyoransa* ou *anyorament*. Porém, o termo alemão *sehnsucht*, presente no verso de Goethe “*Nur we die Sehnsucht, weiss was ich leide*” (“Só quem conhece a saudade sabe quanto eu vou sofrendo”), traria a maior aproximação da complexidade da mágoa saudosa, ou seja, uma lembrança de um prazer pretérito que não voltará jamais; um presente esvaziado; e uma esperança (desejo) de voltar a experimentar tal estado de felicidade (VASCONCELLOS, 1922, p.39). Essa perspectiva é parcialmente compartilhada por Anatol Rosenfeld (1994, p. 80), quando o autor considera que o termo alemão também se aplica a uma escala cromática de amores e ausências motivadas pela voragem do tempo e da distância. Contudo, faltaria à palavra alemã uma vibração que move o ser português e transita pelas refrações de uma “sensação-sentimento”¹⁰ em que ecoam os múltiplos sentidos de falta, saudações ou *saludade*.

¹⁰ A expressão foi sugerida por Eduardo Lourenço em *Mitologia da Saudade* (1999, p.34).

Embora ambas as palavras evoquem uma ambivalência doce-amarga, uma insatisfação entre a dor e o prazer em que o eu, afastado do objeto desejado, intensamente se apraz em sofrimento e langor, para o referido autor (ROSENFELD, 1994, p. 81), a saudade é expressão de um coração envelhecido, ao passo que a *sehnsucht* é expressão de uma adolescência com “ânsia do infinito” e suas ilusões: “[as palavras] são projeções do gênio de um povo, mas, uma vez criadas e cristalizadas, tendem a retroagir, por sua vez, sobre a mentalidade desse mesmo povo”.

Parece, então, prevalecer a argumentação de Vasconcellos (1922, p. 37) de que é inexata a ideia de que outras nações desconheçam esse sentimento: “ilusória é a afirmação [de que o vocábulo saudade] não seja sabido dos bárbaros estrangeiros, não tenha equivalente em língua alguma do globo terráqueo [...]”. Em contrapartida, muitos estudos de metodologia pouco rigorosa reivindicam uma pertinência exclusiva da saudade à língua portuguesa, alegando uma quase intraduzibilidade – como a lista compilada pela empresa britânica *Today Translations* com as opiniões de mil tradutores profissionais sobre a palavra “saudade”, considerada como a sétima mais difícil do mundo para se traduzir. Segundo a publicação, o problema para o tradutor é refletir, com outras palavras, as referências culturais que os vocábulos originais carregam ¹¹.

Para além da discussão quanto à traduzibilidade, destacam-se aspectos universais¹² e singulares à compreensão do sema da saudade, como sugere Alfredo Antunes (1983, p. 19): “mais que uma simples forma vocabular isolada, ‘saudade’ parece ser uma palavra-síntese, um estranho resultado psicoassociativo [...]”. Com o que concorda Roberto Damatta, no ensaio “Antropologia da Saudade” (1993, p. 22), defendendo-a como um “conceito duplo”, uma vez que alude a uma experiência universal da passagem, da duração, da demarcação e da consciência reflexiva do tempo e, também, a uma ideologia luso-brasileira que singulariza, aprofunda e especifica essa experiência. No centro de sua argumentação, Damatta (1993, p. 27) comenta o debate

¹¹ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/bbc/>. Acesso em 11/08/2012.

¹² Francisco Achcar (1994, p.25-54) defende que a tragédia, a lírica e a oratória trabalham com motivos, temas e formas convergentes. Essa formulação costuma ser embasada a partir de uma atribuição a uma fonte homérica comum, que para o autor deve ser ampliada, uma vez que não coincide com sua origem mais remota. Achcar fundamenta essa perspectiva a partir da obra de F.Cairns, para quem “os gêneros são antigos como as sociedades organizadas; são também universais. Em toda vida humana há um número importante de situações recorrentes que, no desenvolvimento das sociedades, passam a exigir reações regulares, tanto em palavras quanto em ações. Como a literatura, que no início das sociedades significa poesia, se volta para essas situações, é natural que relatos e descrições dessas reações se tornem assunto literário básico [...]” (CAIRNS, 1972, p.34 apud ACHCAR, 1994, p.28).

entre a filóloga portuguesa Carolina Michaëlis de Vasconcellos e o escritor brasileiro Osvaldo Orico acerca da exclusividade do vocábulo saudade para a língua portuguesa. Esse último assume uma posição mais substantivista e culturalista, enquanto Vasconcellos, uma posição explicitamente universalista, ao afirmar que a saudade tinha equivalentes em outras línguas. Portanto, nesse embate conceitual, ambos estariam corretos.

Do que alude à universalidade do conceito, é eloquente a argumentação do galego Ramón Piñeiro (1984), um dos autores que mais intensamente pesquisou os sentidos da saudade. Na seção intitulada “Para uma filosofia da saudade”, Piñeiro (1984, p. 47) destaca os aspectos universais da saudade como inextricavelmente associados ao sentimento humano de solidão:

O sentimento que designa a verba saudade é o sentimento da soidade. Sexa cal sexa a relación etimolóxica entre ámbalas verbas, o certo é que cadran unha coa outra semanticamente. [...] cando o home vive a soidade, dirá que sente saudade, ou suidade, quedando así bem claro que se soidade é unha situación do home, a saudade é o sentimento dessa situación.

Essa “solidão” matiza a forma portuguesa de olhar para o passado, a qual, segundo Eduardo Lourenço (1999, p. 14), mistura de uma forma específica uma condição que é mais da ordem do sonho do que do real: a saudade. A singularidade desse *pathos* para a alma lusíada motivou a asseveração de Leonardo Coimbra¹³, para quem poucas palavras fazem “tamanho bulício de romaria dentro das almas portuguesas como esta palavra Saudade”. E associa seu campo semântico ao da distância do lugar de origem:

Saudade [...] a ambição, a cobiça, o instinto do comércio confundido com o impulso nômade empurrando as velas das nossas naus, a Índia ao longe, as tormentas vencidas e a nostalgia de Portugal ensombrando as paisagens da Índia conquistada: movimento pendular de coração lusíada entre a pátria e todas as índias que se atingem e aquela Índia de miragem, que não é nenhuma destas e sempre se procura e deseja, quando estas se nos deparam [...] (COIMBRA, 1923 apud BOTELHO e TEIXEIRA, 1986, p. 174).

¹³ Publicação feita na revista *A Águia*, III série, n. 11-12, 1923. Citado por Botelho e Teixeira (1986, p. 174).

Da mesclagem de significantes com os diferentes ditongos “ui”, “ou” e “au” e respectivas camadas semânticas teriam nascido as “saudades modernas”: o desejo de “saúde aos ausentes” e as saudações com eles compartilhadas; a dor da solidão pelo afastamento; e o desejo de reencontro como única “salvação” possível (VASCONCELLOS, 1922, p. 66-67). Se esses sentidos se aproximam e se distanciam das ideias alusivas ao *pathos* da melancolia e da nostalgia, permite-se igualmente considerar que suas expressões poéticas se fazem como evocações, o que dá suporte para a especulação de seus substratos mnêmicos.

2.1. A melancolia, a nostalgia, a saudade: evocações

Segundo Lourenço (1999, p. 20), a melancolia, a nostalgia e a saudade constituem relações da memória com o tempo e suas modulações. A melancolia quer o passado como passado, motivo de evocação reiterada da lírica universal. A nostalgia fixa-se em objetos de desejo que são recuperáveis de forma real ou imaginária. A saudade une de forma paradoxal as duas perspectivas, sugerindo, na sua origem, o destino errante do povo português, nostálgico sem verdadeiro objeto, que tem o mar, a casa abandonada, a coroa de bruma da tristeza como imagens recorrentes. Conforme Lourenço (1999, p. 14), “com a *saudade*, não recuperamos apenas o passado como paraíso; inventamo-lo. O nosso povo, imemorialmente rural, absorvido por fora em afazeres desprovidos de transcendência [...] é um povo sonhador”.

Uma breve digressão acerca do conceito de memória e suas intersecções com o tema da saudade merece consideração. O tema da memória é entendido como uma forma de conhecimento. Platão, segundo Eliade (1972, p. 112), propõe o método da *anamnesis* como forma de conhecimento, isto é, aprender é recordar. Na sua existência terrena, a alma contempla as Ideias que, por meio do esforço filosófico, podem ser atualizadas. Essa *anamnesis* filosófica não faz uma recuperação dos eventos precedentes, mas das verdades que estruturam a realidade sensível. Nesse sentido, há uma fundamentação que talvez indique uma perspectiva à compreensão da saudade,

fenômeno por definição polissêmico: o homem é exilado por constituição e o vir-a-ser é uma tentativa de procura por suas verdades fundadoras.

Tal inquietação motiva que o problema da natureza da memória e de suas relações com a imaginação promova, na filosofia ocidental, o cotejamento de dois *topoi* ao mesmo tempo complementares e rivais. O primeiro, platônico, advoga implicitamente a presença da imaginação na memória, representação presente de uma coisa ausente. O postulado aristotélico compreende a memória como representação de algo anteriormente percebido, aprendido e adquirido e inclui a problemática da imagem na sua gênese (RICOEUR, 2007, p. 27).

Platão (2007) criou, nos textos *Theeteto* e *O Sofista*, os já célebres diálogos atinentes ao tema da memória. Com a finalidade de elucidar as dificuldades de entendimento do presente, entendido como não saber, e o passado como saber, Sócrates cria a metáfora do “bloco de cera”. Conta-nos o diálogo do *Theeteto* (PLATÃO, 2007, p. 122-123):

_ Sócrates: Agora, quero que suponhas – a favor do argumento – que há um bloco de cera em nossas almas, num caso maior, em outro menor; num caso, cera mais pura, em outro, cera mais impura e mais dura; em outros casos, mais mole; e, em outros casos, da qualidade adequada.

_ Theeteto: Eu o estou supondo.

_ Sócrates: Digamos, então, que isso é uma dádiva de Mnemosine, a mãe das Musas, e que toda vez que desejamos nos lembrar de qualquer coisa que vemos, ouvimos ou concebemos em nossas inteligências colocamos essa cera sob nossas percepções e pensamentos e os imprimimos nela, tal como produzimos impressões de anéis de sinete; e, seja o que for que é impresso, nós o lembraremos e o conhecemos enquanto durar sua imagem, ao passo que tudo o que for apagado ou que não for possível imprimir, esquecemos e não conhecemos.

Diferentemente de Platão, Aristóteles (1934) também se ocupou do tema, tendo escrito *Da memória e da reminiscência*, no qual a memória decorre do passado e se apresenta como representação. Para o filósofo, “não é possível pensar sem imagem” e quando alguém pensa, o pensamento se acompanha necessariamente de uma imagem, pois as imagens são, em um sentido, sensações, salvo serem imateriais. E faz uma ponderação absolutamente pertinente ao tema da saudade: memória é diferente de reminiscência, pois essa última é “a memória consciente de si própria”. A reminiscência é que motivaria um retorno às origens, movida pela imaginação, cujo combustível é o

desejo: “a imaginação, quando se move, não se move sem o desejo” (ARISTÓTELES, 1934, p.55). A perspectiva aristotélica parece construir um modelo de busca ontológica do sujeito através das suas reminiscências, incluindo, nesse eixo, a motivação pessoal como alicerce do fenômeno mnêmico.

Nesse caminho de raciocínio, pode-se inferir que a escrita sobre a saudade – na qual o poeta embriaga-se pela ausência do (a) amado (a), do lugar de origem e da cena de infância queridos e deseja visitá-los – ancora-se nos postulados de ambos os filósofos. Enquanto Platão atenta para a rememoração como acesso ao passado coletivo, Aristóteles enfatiza sua busca no passado pessoal, articulação de lembranças em estado insular e que podem se organizar por meio das narrativas. De acordo com Ricoeur (2007, p. 108),

De um lado, as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos, de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba de percorrer esse movimento sem solução de continuidade. É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade. Assim retrocedo rumo a minha infância, com o sentimento de que as coisas se passaram numa outra época. É essa alteridade que, por sua vez, servirá de ancoragem à diferenciação dos lapsos de tempo que a história procede na base do tempo cronológico.

Ainda que a análise da memória e do tempo dentro da tradição filosófica fuja ao escopo desse trabalho, fazem-se igualmente oportunas algumas observações sobre o conceito de tempo, posto que condição indissociável da memória. Essas observações servirão como subsídio para o entendimento da pluralidade semântica da saudade do lugar de origem.

A partir do legado mítico grego, assumido como um pilar da tradição ocidental, e cujos textos fundadores da épica remontam às suas tradições cantadas por *aedos* e compiladas por poetas como Homero e Hesíodo, o tempo se expressa como duas dimensões: Kairós, o tempo eterno, entidade que se opõe a Crono, o tempo linear, o tempo cronológico, o tempo personificado, que devora os filhos do tempo novo. Trata-se de uma concepção de eternidade em oposição ao tempo que gera e destrói (BRANDÃO, 1988, p. 198).

A tradição filosófica parece manter essa aporia entre a compreensão do tempo como eternidade ou transitoriedade. Na perspectiva platônica, há a célebre frase do *Timeu* que ilustra a primeira dimensão: “o tempo é a imagem móvel da eternidade” (RICOEUR, 2010, p. 47). A eternidade seria inapreensível, só sendo possível perceber os desdobramentos da realidade: o tempo. Aristóteles, já imbuído de uma compreensão da temporalidade como transitoriedade e inscrevendo-a na dimensão do conceito de movimento, propõe entender o tempo como o número do movimento segundo o antes e o depois. O transcurso do tempo e sua medida eram associados à perfeição e à regularidade do movimento dos astros, daí a possibilidade de sua aferição e tradução como processo psíquico perceptivo (ARISTÓTELES, 1934 ¹⁴ apud SORABJI, 1972, p. xxiii).

Na filosofia agostiniana (RICOEUR, 2010, p. 32-40), o tempo também parece instaurar uma categoria aporética, que se explicita pelos dêiticos enunciativos: se o passado é o que “já não existe”; e o futuro, “o que ainda não existe”; o presente é o contingente, o fugidio. Santo Agostinho promove um aprofundamento ontológico do conceito de tempo ao pensá-lo como interioridade: há a consciência que se distende ao passado, promovendo a lembrança; e ao futuro, fomentando a esperança. Como ato da consciência que se expande em ambas as dimensões presentificando-as, o presente ganha densidade nesse átimo de tempo entre os dois movimentos.

O presente constitui-se como a instância que possibilita a visada do tempo, ou seja, entre o “eu me lembro” e “eu espero”, ponto intermediário entre a ausência e o desejo, a matéria saudosa teria a intenção de se fixar pelo movimento de presentificação. A partir desse referencial, arrisca-se uma suposição para compreender a saudade: uma dilatação do presente que se espraia ao passado e ao futuro, afirmando o desejo de eternidade ao homem de agora. O outrora se mostraria contínuo pela necessidade paradoxalmente esperançosa da saudade, que exila o homem na sua interioridade, em busca de si mesmo.

Dessa maneira, quer acesse a memória arquetípica, o mundo das Ideias como propõe Platão pelo conceito de “rememorar”, quer esteja vinculada ao que foi percebido e vivido, constituindo o repertório íntimo do sujeito, como advoga Aristóteles, a memória saudosa presentifica o que foi perdido e é desejado, numa tentativa de

¹⁴ ARISTÓTELES. *De la Mémoire et de la Réminiscence*. Paris: Belles Lettres, 1934.

reparação orientada por afetos contingentes do presente. Exila, assim, a imaginação que se mostra como linguagem poética às vezes próxima da escrita melancólica (e suas nuances nostálgicas, tristes). Outras vezes, a palavra aproxima-se do movimento do luto, que é uma possibilidade de elaboração do que foi perdido e só pode ser reparado pelo paradoxo saudoso: “Amor, veja bem/ Arranjei alguém/ Chamado saudade” (CAMELO, 2003).

Os sentidos da saudade e da melancolia são intercambiáveis. Em um primeiro momento, a condição melancólica foi compreendida por Hipócrates (século V a.C.) como um desarranjo em um dos humores que regiam a fisiologia do temperamento: sangue, fleuma, bile amarela e a *melaina chole*, ou a bile negra. O excesso desse último humor romperia o equilíbrio dos outros, levando a uma tristeza profunda, irritabilidade, desesperança, sensação de esvaziamento (CORDÁS, 2002, p. 20). Em uma formulação posterior, Aristóteles percebeu que, a par de suas funções inibitórias, a dimensão criativa da melancolia seria necessária ao gênio: “todos os que atingiram a excelência na filosofia, na poesia, na arte e na política, mesmo Sócrates ou Platão, tinham características físicas de um melancólico” (ARISTÓTELES, 1934 apud SOLOMON, 2001, p. 267).

Assim, “o açoite e os insultos do tempo”, como propõe Shakespeare em *Hamlet* (SHAKESPEARE, 1988, p.67), ganham espaço na imaginação e podem fomentar o amálgama com a linguagem que pode resultar na criatividade poética – como foi percebido por Marsilio Ficino (SOLOMON, 2001, p. 277), filósofo renascentista que relevou a associação entre beleza e melancolia. Se moralmente desvalorizada na Idade Média – até porque não há nenhuma passagem em que Jesus Cristo tenha rido, mas, ao contrário, riam dele (LE GOFF e TRUONG, 2006, p. 78) –, a melancolia se associa à criatividade e à beleza, pois a percepção do belo expõe a transitoriedade da vida. A dimensão melancólica associou-se, também, ao movimento romântico, vertente estética em que os estados evasivos promoviam ao poeta um *pathos* nostálgico e saudoso, dimensões da interioridade. Nos termos de Nunes (2008, p. 52),

Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo amor da irresolução e da ambivalência, que separa estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero–, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e insatisfação permanentes de

toda conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram.

Um século antes do triunfo da melancolia romântica, a categoria nostalgia (NATALI, 2006, p.17-18) aparecera como condição médica observada pelo suíço Johanes Hoffer, em 1688, e se consolidou como doença da memória na Europa nos séculos XVIII e XIX. Hoffer ¹⁵ (1688 apud NATALI, p. 26-28) aglutinou as palavras gregas *nostos* (volta para casa) e *algos* (dor) para descrever essa específica modulação da saudade, a qual se mostra pertinente em estudo sobre a ruptura com o lugar de origem. A doença surgira no momento em que os deslocamentos espaciais constituíam exceções e o conceito restringia-se a tal acepção. Aos poucos, estar afastado de um ente querido ganha entendimento como “nostalgia” e, posteriormente, ao conceito junta-se o aspecto temporal, ou seja, não necessariamente a distância de um lugar ou de pessoas queridas, mas a nostalgia entendida como a passagem do tempo.

No que concerne à melancolia e a seu correlato diametral oposto, o luto, o texto paradigmático é o de Sigmund Freud (1996). Com intuito estético e distante de psicologismos reducionistas, a delimitação dos conceitos de luto e melancolia pode ser útil à compreensão da saudade do lugar de origem, pois se plasmarão como apoio à leitura do corpus poético elencado nesse trabalho. O ensaio “Luto e Melancolia” (FREUD, 1996) postula a compreensão do luto como uma reação da psique diante da perda, seja essa relativa a um ente querido ou a alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido. O luto não é considerado patológico, pois nele o ego se rende à realidade, ainda que ela se apresente dolorosa. A tal estado se contrapõe o sofrimento melancólico, caracterizado por desânimo, perda de interesse, de iniciativa, acompanhado ainda de intensa culpa e de uma expectativa desproporcional de punição. Diferentemente de um processo de natureza predominantemente consciente do luto, na melancolia o sujeito sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém. O eu julga-se identificado com o objeto abandonado (FREUD, 1996, p. 245-265).

Eduardo Lourenço (1999, p. 15) sugere uma compreensão da saudade que pode ilustrar as dimensões do luto e da melancolia: a saudade como uma “descida no coração do tempo para resgatar o tempo – o nosso, pessoal ou coletivo – é como uma lâmpada

¹⁵ HOFER, J. *Medical Dissertation on Nostalgia*. Trad. Carolyn Kiser Anspach. Bulletin of History of Medicine. Ano 1934, n. 2, p. 376-391.

que recusa apagar-se no meio da noite”. O autor tenta, ainda, apaziguar as inquietações entre os conceitos de saudade, melancolia, nostalgia e tédio, os quais possuem aspectos comuns, mas não são sinônimos. Lourenço considera a saudade como memória em estado “incandescente”, de forma que a consciência saudosa “avassala” o eu fazendo dele joguete: “o eu converte-se, por inteiro, em saudade” (LOURENÇO, 1999, p.33). A sensação de “ardermos no tempo” é que configuraria o sentimento saudoso, “consciência da temporalidade da nossa existência, consciência carnal [...] acompanhada do sentimento subtil de sua irrealidade” (ibidem, p.34).

A hipótese lourenciana (LOURENÇO, 1999, p.32) de que a saudade se apresenta de forma autônoma ao eu e de que, a rigor, não se tem saudade, é a saudade que nos tem e faz de nós seu objeto ajusta-se ao conceito junguiano de “complexo” – um agrupamento de sentimentos, ideias e imagens que se organiza em torno de uma especificidade afetiva, mantendo-se em estado inconsciente e sendo dotado de autonomia para apresentar-se (ou mesmo dominar) ao ego. Jung (1984, § 127) afirma que

Hoje em dia todo mundo sabe que as pessoas “têm complexos”. Mas o que não é bem conhecido é que os complexos podem “ter-nos”. Toda constelação de complexos implica um estado específico de consciência. A própria memória é muitas vezes profundamente afetada. Daí se deduz que o complexo é um fator psíquico que em termos de energia supera nossas intenções conscientes.

As imagens da saudade podem montar um “complexo-saudade” que se torna presentificado, no texto poético, por meio da palavra.

3. A SAUDADE PORTUGUESA: IMAGENS DE AUSÊNCIA DA PÁTRIA GLORIOSA

Neste trabalho dissertativo, parte-se do pressuposto de que a saudade desempenha uma função de mito português e constitui uma “estranha melancolia sem tragédia que é seu verdadeiro conteúdo cultural, e faz dela o brasão da sensibilidade portuguesa” (LOURENÇO, 1999, p. 31). Dito de outro modo, a saudade desempenha o papel de uma “palavra performativa”, como sugere Roberto Damatta (1993, p. 29). Dessa forma, cabe considerar suas configurações e os discursos poéticos que se aproximam, dialogam e diferem em alguns autores na lírica portuguesa, com o intuito de servir como contraste à análise do corpus escolhido em autores da lírica brasileira. A capacidade evocativa desse sentimento-ideia converge para um conjunto complexo de possibilidades de análise, nas quais se encontram os pontos de vista filosófico, religioso, ideológico, sócio-antropológico, histórico, poético-literário. Ainda que haja uma comunicação inquestionável entre todos esses campos, o privilégio se fará, evidentemente, à última categoria (poético-literário). Tomar a “Saudade” como um verdadeiro *pathos* da identidade portuguesa, implica considerá-la como a expressão de uma mitologia cultural, posto que alude à perspectiva de uma incessante procura por si mesmo: “[...] o Portugal-Saudade [...] não tem outro destino que o da busca de si mesmo” (LOURENÇO, 1999, p.109).

Segundo Eduardo Lourenço (1999, p.108), se essa busca já se anunciava na produção literária anterior ao século XVI, a publicação de *Os Lusíadas* e os ecos da derrota sebastianista fundam no destino português um *pathos* aderido ao paradoxo bastante desesperador e reconfortante “da vontade e da capacidade de reescrever o seu passado como se fosse presente e de reler nas pedras do presente, que atestam tão glorioso passado ‘viajando na nossa terra’, a mensagem do futuro”, elevando a saudade a uma espécie de relicário divino. A perspectiva saudosa caminhará como o corpo e a sombra da alma portuguesa, como um Portugal-Saudade que não tem outro destino que o da busca de si mesmo, até a produção poética do século XX: “com adequação aos tempos e aos modos da futura vida portuguesa, o essencial dessa percepção mítica de Portugal permanecerá intacto até aos dias de Pascoas e de Pessoa” (ibidem, p.109).

O pensamento e a poética da saudade portuguesa são expressos em sete ciclos, segundo Afonso Braz Teixeira (1993, p. 118-120): o primeiro grande mito saudosista (Inês de Castro) e a aurora da poesia portuguesa; D. Duarte e o *Leal Conselheiro*; Bernardim Ribeiro, Camões e a saudade com acento platônico; o Sebastianismo e o mito do V Império; Garrett, a saudade romântica e os ecos novecentistas; o Saudosismo e seus desdobramentos; e as especulações filosóficas “no virar do meio século”. Os sete ciclos orientarão a construção desse incompleto mapeamento, para efeito de entendimento da semântica da saudade e cotejamento das ressonâncias poéticas brasileiras.

3.1. Os primórdios da lírica da saudade

De acordo com Vasconcellos (1922), os registros históricos da trágica paixão do príncipe D. Pedro I pela princesa galega Inês de Castro são alçados à condição de um mito português da saudade através dos acréscimos imputados à referida narrativa pela tradição oral. A imaginação popular criou a lenda que contava os sentimentos da dor, da falta e do desejo de reencontro com a princesa, cena que aconteceria “ao som da trombeta do Juízo Final”. Portanto, segundo Vasconcellos (1922, p.12) “a narração [do povo] tem [...] ‘fundamento sobre a verdade’, mesmo se a tradição popular houver começado, quer na vida de Inês, quer na noite do seu enterro, a envolver os factos no seu manto diáfano”.

A autora assevera, ainda, que, na aurora da poesia em língua portuguesa, antes do ano de 1200, surgem os primeiros lamentos de amor e ausência, por exemplo, a composição em que o rei D. Sancho, o velho, escreve uma balada para uma ribeirinha. Nela a saudade é entoada com a ênfase da interjeição “ai”, realçando seu desdobramento como cuidado e desejo (VASCONCELLOS, 1922, p. 41):

Ai eu, coitada! – como vivo
 en gran cuidado – por meu amigo
 que ei alongado! – muito me tarda

o meu amigo – na Guarda!

Ai, eu coitada! – como vivo
 en gran desejo – por meu amigo
 que tarda, e non vejo! – muito me tarda
 o meu amigo – na Guarda!

Na lírica trovadoresca galego-portuguesa, a musicalidade intrínseca ao poema e o acompanhamento instrumental embalam o sentimento de saudade do trovador que canta em louvor vassalático por uma *dame sans merci* inatingível ou pela figura da donzela que chora e clama pelo amigo que partiu. Em ambas as séries poéticas, “Cantigas de Amor” ou “Cantigas de Amigo”, o sujeito poético não se apresenta de forma confessional, mas obedece ao formalismo sentimental trovadoresco, que regulamentava o modo como homens e mulheres deveriam dirigir-se uns aos outros. Essa poesia intimamente relacionada à música e à dança ganha separação definitiva quando “a cantiga dá lugar à poesia e o trovador, ao poeta” (SPINA, 1991, p. 44).

No caso das “Cantigas de Amor”, a “justa medida”, repressão do desejo a serviço da medida, permite que a saudade seja anunciada pela “coita” e pelo exílio iminente, em cega e humilde obediência aos mandamentos da mulher amada, como exemplifica o poema de Nuno Fernandes Torneol, escrito em meados do século XIII (SPINA, 1991, p. 279):

Quando mi-agora for’ e mi alongar
 de vos, senhor, e non poder ver
 esse fremoso parecer,
 quero-vus ora por Deus perguntar:
 Senhor fremosa, que farei enton?
 Dized’ay! coita do meu coraçon! [...]

A saudade de um amor idealizado, espiritualizado, retórico, é acentuada pelo refrão que arremata os versos iniciais, nos quais o sujeito poético anuncia sua partida (ou seu “exílio”, vivendo “alongado” de sua amada). Em contrapartida, nas “Cantigas de Amigo”, o amor na maioria das vezes é o sentimento de uma donzela, “vivido” como experiência física, o que faz transmitir desejo, ausência, saudade (SPINA, 1991).

O *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, compilado em 1516, traz um dos ecos mais belos dos cantares medievais. A “Cantiga Sua Partindo-se”, de João Roiz de Castelo-Branco, alude igualmente a uma saudade anunciada (pelos verbos no tempo

presente), sentimento doloroso reiterado pelo paralelismo anafórico do advérbio “Tam”, talvez minimizado pelo sujeito poético que utiliza o recurso metonímico dos olhos que partem para o exílio, mas partes deles ainda podem ficar com a amada (RESENDE, 1991, p. 216):

Senhora partem tã tristes
meus olhos por vos, meu be
que nunca tam tristes vistes
outros nenhos por ninguem

Tam tristes tam saudosos
tam doentes da partyda,
tam canssados, tã chorosos,
da morte mays desejosos
çem myl vezes que a vida.
partem tam tristes os tristes,
tam fora d’esperar bem,
que nuca tam trystes vistes
outros nenhos por ninguem

3.2. D. Duarte e o *Leal Conselheiro*

Provavelmente, foi D. Duarte I, no capítulo XXV do *Leal Conselheiro* (D. DUARTE, 1942, p. 93-98), escrito no primeiro quarto do século XV, quem primeiro debruçou-se na tentativa de definir, com base em sua experiência pessoal registrada em forma documental prosaica, como se traduziriam, num “tempo português”, os sentimentos que tanto magnetizaram a atenção dos antigos pensadores: a melancolia, o tédio, o nojo, a nostalgia. Esmagado pela imagem de um pai conquistador que lhe confia os negócios de Estado quando ele tinha apenas 22 anos, esforça-se com tal excesso de zelo à tarefa que se recusa a satisfazer os prazeres comuns a um jovem de seu tempo. Subitamente, vê-se acometido por grave afecção da alma, uma tristeza inexplicável que se converte em melancolia e que, segundo a leitura cristã de então, se aproximava mais de um pecado que de um desdobramento da angústia. Entretanto, ao compreender que se tratava mais de um jogo involuntário da memória afetiva, que provinha menos do entendimento que do coração, D. Duarte contribui originalmente em associar a saudade

ao coração e ao tempo, fundando um debate em torno dos campos semânticos do vocábulo saudade, e, conseqüentemente, sua exclusividade ao imaginário lusíada (LOURENÇO, 1999).

Ao descrever o fenômeno com base na experiência imediata da escuta do coração, D. Duarte (1942) aponta dois casos opostos: uma situação na qual a saudade é fonte de prazer, ao iluminar a memória e constatar que o agora é melhor que o outrora (numa forma de luto, segundo a perspectiva psicanalítica); e outra (melancólica) na qual a razão se deixa partir de um estado de ausência (ou esvaziamento), gerando tristeza e nojo. Ao aconselhar o leitor quanto aos riscos da sujeição à saudade, ao desassossego e ao inexorável trazido pelo tempo, D. Duarte dá pistas da possibilidade de que esse pensamento do coração, em constante luta de opostos, também seja uma forma de visitar, recordar e guardar aquilo que de si foi ausentado. Nesta descrição espontaneamente fenomenológica, D. Duarte associa definitivamente a saudade às categorias do tempo e da memória:

E esso medês dos tempos e lugares em que per deleitaçom muyto folgou. Dygo afeiçom e deleitaçom, por que som sentymentos que ao coraçom pretencem, donde verdadeiramente nace a ssuydade mais que da rrazom nem do siso. E a myngua do desejo per juyzo determynado da rrazom nos tira tanto aquel sentydo, que faz a ssuydade, que mais sentymos a folgança por nos nembrar o que passamos, que a pena da myngua do tempo ou pessoa. E aquesta ssuydade he sentyda com prazer mais que com nojo nem tristeza. Quando aquella lembrança faz sentir grande desejo, outorgado per toda mayornparte da rrazom, de tornar a tal estado ou converssaçom, com esta suydade vem nojo ou tristeza mais que prazer (D. DUARTE, 1942, p. 95-96).

Evocando a saudade, palavra-mito de um povo caracterizado pela espera e que mistura o tempo com mel e lágrimas, o escritor barroco D. Francisco Manuel de Mello, num propósito menos pessimista que D. Duarte, insere a saudade no destino errante do povo português, no qual seria ao mesmo tempo desejo de eternidade e nostalgia eterna, pois sendo o português um povo amoroso e tendo empreendido “dilatadas viagens”, melhor palavra não existiria para designá-lo. Filha do amor e da ausência, o autor caracteriza a saudade como “uma mimosa paixão da alma, tão subtil que equivocadamente se experimenta, deixando-nos indistinta a dor da satisfação [...] um mal de que se gosta, um bem de que se padece” (MELLO, 1977, p. 290-291 – tradução do autor).

A partir da publicação do suíço Johannes Hoffer (1688 apud NATALI, 2006, p. 18), o *pathos* dos sujeitos que empreendiam “dilatadas viagens” ganha espaço na literatura médica com o termo “Nostalgia”, uma categoria clínica que condensava a dor (*algos*) pelo afastamento do lugar de origem e a vontade de voltar para casa (*nostos*) (cf. subseção 2.2). A palavra surge no mesmo século da publicação de *Epanáforas de Vária História Portuguesa*, em 1660, por D. Francisco Mello (1977), e constituía uma modulação da saudade em um período da história em que a mobilidade espacial configurava uma exceção e as pessoas nasciam e morriam no lugar de nascimento, uma vez que somente eventos extraordinários como escassez ou guerras mobilizavam o sujeito à imigração (NATALI, 2006, p.26).

Essa perspectiva da saudade do lugar de origem será revisitada por Garrett dois séculos depois, que acentuará seu lado negativo (TEIXEIRA, 1993, p. 122). D. Francisco descreve a paixão anímica como um padecimento simultaneamente humano e divino, que poderia ser traduzido como uma saudade de Deus ou de um remoto paraíso perdido (Ibidem, p. 21). Nesse sentido, o escritor barroco marca o surgimento de uma primeira teoria acerca do tema da saudade do lugar de origem querido, na qual aproxima a saudade do conceito de nostalgia, além de legitimar o desejo de eternidade para um povo que fez “dilatadas viagens”.

3.3. Bernardim Ribeiro, Camões e a saudade com acento platônico

Na lírica, as expressões da saudade ganham destaque no *Cancioneiro Geral*, reunião da poesia quatrocentista portuguesa recolhida por Garcia de Resende (1470-1536) e, principalmente, no que tange à colaboração de Bernardim Ribeiro (1482?-1552). A obra mais importante de Bernardim Ribeiro é *As Saudades* ou *Menina e Moça*, texto em prosa editado pela primeira vez em 1554, em que o tema da saudade já se mostra explícito na primeira frase, como se a própria saudade tivesse se convertido em escrita: “Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe” (RIBEIRO, 1942, p. 35).

No entanto, o tema da saudade é profícuo na obra de Luís Vaz de Camões (1525-1580). Em *Os Lusíadas* (1572), aparece de forma explícita no Canto III, quando Vasco da Gama narra ao rei de Melinde a história de Inês de Castro. Inês Pires de Castro, de origem galega e cuja família era ligada aos castelhanos, inimigos dos portugueses, apaixona-se e casa-se secretamente com D. Pedro I (1320-1367), oitavo rei de Portugal. Seu pai, D. Afonso IV manda matá-la, o que motiva a ira e vingança de D. Pedro contra os conselheiros do pai. Conta a tradição que D. Pedro teria beijado e coroado o cadáver daquela “que depois de morta foi rainha” (ABDALA JUNIOR, 2001, p. 31). Inês chora as saudades do seu príncipe e, embora Camões use a voz poética masculina, o tema lembra as “Cantigas de Amigo” da lírica trovadoresca (CAMÕES, 1980, p.143):

CXX

Estavas, linda Inês, posta em sossego,
De teus anos colhendo doce fruto,
Naquele engano da alma, ledo e cego,
Que a Fortuna não deixa durar muito,
Nos saudosos campos de Mondego,
De teus formosos olhos nunca enxuto,
Aos montes ensinando e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas.

O Canto IV descreve o episódio do Velho do Restelo, no qual o sujeito poético suplica aos portugueses que não naveguem para além do norte da África, como a avisar dos perigos em cometer uma *hybris*, um descomedimento em relação aos preceitos divinos, inflação que se constitui no ponto central do desenrolar trágico. A saudade se expressa não pela voz dos que partiram, mas dos que ficaram, como as mães, as esposas e os amigos que choram, numa melancolia anunciada, “o frio medo”, as saudades antecipadas dos que estão a partir e talvez não voltem à cidade de origem querida (CAMÕES, 1980, p.180):

LXXXVIII

A gente da cidade aquele dia
(Uns por amigos, outros por parentes,
Outros por ver somente) concorria,
Saudosos na vista e descontentes.
E sós, coa virtuosa companhia

De mil religiosos diligentes,
Em procissão solene, a deus orando,
Pera os batéis viemos caminhando

LXXXIX

[...]
Em tão longo caminho e duvidoso
Por perdidos as gentes nos julgavam.
As mulheres cum choro piedoso
Os homens cum suspiros que arrancavam.
Mães, esposas, irmãs, que o temeroso
Amor mais desconfia, acrescentavam
A desesperação e frio medo
De já não nos tornar a ver tão cedo.

Hernani Cidade (1967, p. 216) atenta para a perspectiva de saudade anunciada na obra camoniana ao entendê-la como uma “contemplação interiorista, introversa”, o que pode sustentar uma das compreensões para a saudade na lírica portuguesa:

[...] dos aspectos da vida, sejam sobretudo gratos aqueles que melhor se possam converter numa íntima paisagem espiritual, propícia ao vaguear dos sonhos melancólicos. Assim o passado e o futuro, mais do que o presente; e o passado ainda mais que o futuro [...] É a razão da magia tão portuguesa da saudade (CIDADE, 1967, p.216).

O desencanto do exílio e a saudade da terra querida, amada e desejada, contudo, aparecem com exuberância no poema “Sôbolos Rios”, glosa do *Salmo 136* de Davi (BERARDINELLI, 1973). Seus 365 versos falam da nostalgia da pátria e, segundo escreve a crítica Cleonice Berardinelli (1973, p. 73), o poeta parte da problemática coletiva dos filhos de Sião para a problemática pessoal de um sujeito lírico que busca uma verdade única, através de três verdades existenciais: a do poeta, a do amante, e a do crente; que compõem no poema áreas semânticas distintas. A melancolia do português distante do seu país é alegoricamente vivida pelo sujeito poético que recorda de Sião, uma vez que suas reminiscências presentificam as “cousas ausentes”.

Camões amplia os sentidos da escrita poética da saudade no recorte do afastamento do lugar de origem. Ao remontar às lembranças da Sião que se faz em rio de lágrimas pelo qual escorre o tempo, o sujeito evoca (compara) os tempos contentes de outrora e os tempos infelizes de agora na Babilônia, “mal presente”. Mas a saudade

promove uma interioridade, um mergulho nas lembranças do lugar de origem querido que constituem cadeias metafóricas da procura por si mesmo.

Porém, a dimensão melancólica parece triunfar e, do sonho acordado, leia-se imaginação, o sujeito desperta para um mundo de mágoas, como suscita a leitura do poema “Sôbolos Rios”, de Camões (CAMÕES, 1977, p. 18):

Sôbolos rios que vão
 Por Babilônia m'achei,
 Onde sentado chorei
 As lembranças de Sião
 E quanto nela passei.
 Ali o rio corrente
 De meus olhos foi manado;
 E tudo bem comparado,
 Babilônia, ao mal presente,
 Sião, ao tempo passado.

Ali lembranças contentes
 N'alma se representaram;
 E minhas cousas ausentes
 Se fizeram tão presentes,
 Como se nunca passaram.
 Ali, depois de acordado,
 C'o rosto banhado em água,
 Deste sonho imaginado,
 Vi que todo o bem passado
 Não é gosto, mas é mágoa; [...]

Em consonância com seus contemporâneos, Camões teorizou e escreveu à luz do petrarquismo e do platonismo. Nele, assim como em Bernardim Ribeiro ou Sá de Miranda, a expressão do “homem interior” alcança dimensão elevada no amar a metade perdida, no qual um amor distante, não correspondido, se materializa pelo cuidar e suspirar (CIDADE, 1967, p. 188). Como um sujeito poético que não mais se reconhece, que olha para dentro de si e busca representar-se nesse exercício. A busca ontológica desse sujeito, o mergulho do eu cindido na procura por si mesmo, é expresso claramente nos versos iniciais do poema de Sá de Miranda (MIRANDA, 1970, p.1), que ampliam o campo semântico da saudade:

Comigo me desavim
 sou posto em todo perigo
 não posso viver comigo
 nem posso fugir de mim

Ou, ainda, nos versos de Bernardim Ribeiro (RESENDE, 1991, p. 247):

Antre mim mesmo & mim
nam sey que saleuantou
que tam meu ymiguo sou.

Sabe-se que a lírica tende a ser expressão de emoções, reflexões e vivências intensas que se plasmam no encontro das experiências internas com o mundo, no qual o eu lírico será uma voz nomeada para que a alegria, a dor e a saudade se manifestem (ROSENFELD, 2008, p. 22-23). Camões, em nítido acento platônico, faz do verdadeiro amor o amor do Amor, em que a lírica expressa o sentimento de amar a autêntica Senhora que está na alma. O amor é uma aspiração anterior ao objeto amado e independente dele. Ama-se o amor, gosta-se de amar através dos objetos em que reverbera o Amor (CIDADE, 1967, p. 212). Esse movimento introspectivo propicia um passeio pelos sonhos melancólicos, nostálgicos, nos quais o passado é o tempo-rei eleito, mais que o presente ou o futuro. Nesse campo, a saudade se expressa como rememoração, como exemplifica o poema “Saudade minha”, em que o culto à esperança se faz por fidelidade a uma dimensão de amor idealizada (CAMÕES, 1980, p.199):

Cantiga Velha

Saudade minha,
quando vos veria?

Volta própria

Este tempo vão,
Esta vida escassa
Para todos passa,
Só para mim não.
Os dias se vão
Sem ver este dia
Quando vos veria.
[...]
Saudosa dor,
eu bem vos entendo;
mas não me defendo
porque ofendo o amor.
Se fosseis maior
em maior valia
vos estimaria.

No ensaio “Romantismo, Camões e a Saudade”, Eduardo Lourenço (1999, p.54-64) enfatiza a importância do exílio na lírica camoniana como um prenúncio romântico, ao destacar que a literatura é a palavra de um “Deus já ausente”, e a saudade seria uma resposta a essa ausência. Considera surpreendente associar Camões à literatura romântica, porém inclui o poeta no grupo dos precursores de uma angústia existencial profunda, um grupo que teve destino maldito por causa do gênio e por ser incompatível com a ordem do mundo que o rodeava. Ainda, ao elevar o épico *Os Lusíadas* ao lugar de O Livro da cultura portuguesa, Lourenço destaca que, em Camões, a escrita poética ocupará o lugar de anjo da guarda, juiz e esperança de redenção (saudosa) do povo português.

3.4. O Sebastianismo e o mito do V Império

O final do século XVI marca o surgimento do mito sebastianista, fundando a perspectiva da saudade e desejo coletivos do retorno do rei D. Sebastião, morto na batalha de Alcácer-Quibir (4 de agosto de 1578), fantasia de que a pátria portuguesa sairia do nevoeiro e resgataria seu tempo de esplendor: “o nosso sebastianismo é sonho de rei universal, ou melhor ainda, de realeza universal” (LOURENÇO, 1999, p. 51). A progressiva decadência econômica nacional promoveria o exílio do imaginário português à luz saudosa dos tempos mais felizes, sendo o Sebastianismo o “contradiscurso de um povo que tinha perdido, com a sua independência política, a sua identidade” (ibidem, p. 48).

Cabe uma breve digressão acerca da leitura metafórica feita por Eduardo Lourenço (1999, p. 87-152) com base nos fatos da história de Portugal. Para o ensaísta, os portugueses viveram simbolicamente como uma ilha em relação à Europa, uma vez que a urgência da luta contra o Islã deixara o país à margem dos processos feudais pelos quais passava aquele continente. A situação conferia ao povo português esse “estranhíssimo fenômeno” de isolamento, a par da crença em uma existência miraculosa, uma vez que “povo de Cristo e não meramente cristão” (LOURENÇO, 1999, p.91).

Os descobrimentos e as grandes navegações fizeram com que o pequeno reino peninsular tivesse alterada a totalidade da sua imagem. Passam a ser “dois Portugais”, simbólica e empiricamente. O farol da Europa agora se entendia, ou se percebia, nas palavras de Camões, com “a alma pelo mundo repartida” (LOURENÇO, 1999, p.95).

A derrota em Alcácer-Quibir e a espera de redenção pela volta do rei divinizado transformam a ilha imperial gloriosa em ilha perdida, a qual espera o seu passado redivivo. As lágrimas de sal do Império que se lançara ao mar temperam a memória do povo português que se cristaliza num único significante: saudade. Portugal busca por si mesmo em um tempo presente que se virtualiza, falta que ativa a memória de um passado grandioso que morrera:

Alguma coisa se quebrara com o interregno filipino – assim será pensado o domínio espanhol após a Restauração –, e a memória portuguesa integra uma espécie de não-tempo que desde então será não somente dolorosamente recordado, mas como que subtraído ao curso glorificado da nossa história (LOURENÇO, 1999, p.100).

O “não-tempo” motivará, por um lado, a esperança da fundação de um Quinto Império, que fomenta a reescrita saudosa de um passado mítico (“corpo e a sombra da alma portuguesa”) – como sugere Antônio Vieira em *História do Futuro* (VIEIRA, 1992).

De acordo com Jaqueline Hermann (1998, p. 23-24), tal alma saudosista fora anunciada nas trovas do sapateiro Gonçalo Annes Bandarra, escritas, provavelmente, entre 1530 e 1540, e que construíram o suporte profético do Sebastianismo, em momento de predominância da transmissão do conhecimento pela oralidade. A fala popular transmitira desde há muito uma imaginação de Portugal como um reino sagrado escolhido, considerando-se uma leitura religiosa de base cristã. Por exemplo, o “milagre de Ourique”, ocorrido em 25 de julho de 1139, fizera com que o exército cristão minoritário português vencesse os mouros, numa batalha nos campos de Ourique, situados no baixo Alentejo. Com a expansão ultramarina, a partir da conquista de Ceuta em 1415 – conquista inusitada para um reino de dimensões reduzidas – as ressonâncias de Portugal como país escolhido pelo poder divino se amplificaram, indicando “a confirmação da vontade de Deus de fazer de Portugal um país independente e preparado para levar a verdadeira fé aos quatro cantos do mundo” (ibidem, p.24).

Nascido provavelmente em 1500 na vila de Trancoso, Bandarra teve suas *Trovas* inicialmente manuscritas pelo desconhecido Heitor Lopes. A primeira edição impressa é de 1602 e inspiraria o discurso da volta de um “tempo glorioso” para uma nação que fora avisada do desaparecimento do seu rei Desejado, encoberto pela força beligerante das areias marroquinas, em 1578. Esse foi o momento em que a crença sebastianista começou a se estruturar e ganhar espaço em meio à cultura letrada do reino. Os versos de Bandarra foram alçados, então, a uma dimensão profética (HERMANN, 1998, p. 53):

LXXV

Já o leão é experto
 Mui alerta.
 Já acordou, anda caminho.
 Tirará cedo do ninho
 O porco e é mui certo.
 Fugirá para o deserto,
 Do Leão, e seu bramido,
 Demonstra que vai ferido
 Desse bom Rei Encoberto.

LXXVI

Uma porta se abrirá
 Num dos reinos africanos
 Contrária dos Arrianos,
 Que nunca se cerrará.
 A vaca receberá
 A nova gente que vem,
 Com prazer de tanto bem
 Seu leite derramará.

XCII

As chagas do redentor,
 E Salvador
 São as armas de nosso Rei:
 Porque guarda bem a lei
 [...]

Gonçalo Annes Bandarra faz-se, dessa maneira, a voz barroca portuguesa que proclama a existência sagrada de Portugal, premissa do motor-saudade sebastianista que

atravessaria séculos a espera da volta do rei Encoberto. Tal leitura saudosista da história portuguesa será resgatada por Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa, na manhã do século XX, como uma saudade de tonalidades paradoxalmente melancólicas e esperançosas. Como um mito que é um nada e que é tudo, o sebastianismo mostrou-se um fenômeno multifacetado, contraditório, que podia ser também entendido como a espera (saudade) do paraíso perdido, da perda do rei Encoberto, das penitências pelos erros e pecados dos portugueses de seu tempo (HERMANN, 1998, p. 306). O Sebastianismo, nessa visada, alcança sua dimensão ficcional:

Produto de um mundo barroco, o sebastianismo levou às últimas consequências o jogo das metáforas, das analogias, das ambiguidades. Nesse cenário, o Encoberto Desejado poderia ser D. Sebastião, d. Teodósio II, D. João IV; estar em Penamacor, em Veneza ou numa ilha Encantada e Afortunada; ser encontrado vagando ou se penitenciar pelo mundo ou fazer do reino português a cabeça do V Império (HERMANN, 1998, p.307).

Portugal entende-se, assim, como uma saudade que é memória, consciência de uma temporalidade que é “passado em transe de futuro” (LOURENÇO, 1999, p.52). Almeida Garrett e Alexandre Herculano irão ocupar-se dessa consciência, sob a luz do indivíduo romântico, sujeito literário que, especialmente na pena do primeiro, viajará por dentro do país com o intuito de reencontrá-lo. A perspectiva da busca de si mesmo para o “eu” romântico é também a procura saudosa pelas raízes de um país cujas imagens se perderam, deixando-o um tanto desencantado e “fora da história” (LOURENÇO, 1999, p.109). A recriação mítica (presentificação) influenciará as obras de Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa, a partir da decantação do significante “Saudade”.

3.5. Garrett: a saudade romântica e os ecos novecentistas

O tema da saudade constituirá um tema prevalente à poesia lírica no período romântico português (1825-1865). O poeta Almeida Garrett, quando exilado em Paris em 1825, escreve o poema “Camões”, patenteando a presença do bardo maneirista

Camões na estética romântica. Segundo Lourenço (1999, p. 590), Garrett cria a primeira intertextualidade de uma obra poética em português com a obra de Camões, fazendo da saudade do lugar de origem sua verdadeira musa:

[...] o Camões que ele canta é a imagem de Portugal doente, sofrendo, de novo acorrentado miraculosamente depois de ter surgido sob a forma de Portugal-Liberdade. Mas Camões é sobretudo um duplo de Garrett, também ele um poeta do verdadeiro amor pela pátria, doravante inseparável da nova religião da Liberdade, cujo culto o tinha levado ao exílio (LOURENÇO, 1999, p. 590).

Escrito em decassílabos brancos, o poema dialoga com os cantos VII e VIII d’*Os Lusíadas* e está impregnado de inovações românticas como o subjetivismo, o culto da saudade, o sujeito lírico que fala do exílio, a melancolia, a solidão... Para a nova geração, “saudade” constituirá uma palavra indispensável, um *vague de l’âme*, um mito do Romantismo que terá Camões como padrinho. Palavra-mito que abre o poema épico indica que Garrett suplica à musa Saudade que o inspire para evocar Camões: “Saudade! Gosto amargo dos infelizes/ Delicioso pungir de acerbo espinho,/ Que me está repassando o íntimo peito” (FRANÇA, 1993, p. 51).

A saudade é também um tema prevalente na obra do poeta simbolista português Antônio Nobre. Precursor do Modernismo e em intenso diálogo com a estética romântica, Nobre falece de tuberculose ainda moço, deixando publicado um único livro, intitulado *Só* (NOBRE, 2009). Os inéditos foram postumamente organizados em dois títulos: *Despedidas* (1902) e *Primeiros Versos* (1921). No prefácio à edição de *Só*, Fernandes e Garmes (2009) observam que na poesia de Antônio Nobre prevalece um eu coletivo que fala da necessidade de seus contemporâneos de recriar o passado glorioso de uma nação ou sonhar com a possibilidade de um Quinto Império. Nessa chave de leitura, tudo em Nobre, inclusive as alusões à infância, é imbuído de pretensões coletivas e nunca uma evasão puramente subjetiva, hipótese que se contrapõe a muitos autores que o consideram um romântico tardio (FERNANDES e GARMES, 2009, p. 20).

Os temas do exílio e da saudade também se mostram exuberantes na obra de Camilo Pessanha (1867-1926). O *pathos* do eu exilado é aqui possivelmente abrandado pela saudade de um tempo passado recuperado pela memória. Na poesia de Pessanha, o

eu mostra-se majoritariamente voltado para si mesmo, no qual os tempos internos e externos parecem colidir de forma inconciliável, motivando uma consciência saudosa que desconsidera a possibilidade de recuperação dos bens perdidos, mas “é a consciência de que não é possível apreender as experiências e mantê-las, não é possível incorporá-las à subjetividade” (FRANCHETTI, 2001, p. 16).

Para além da literatura de combate já iniciada pela Geração de 70, com tonalidades realistas e naturalistas, a partir da humilhação imposta aos portugueses pelo *Ultimatum* inglês, uma onda de patriotismo invade as letras portuguesas, promovendo um movimento ostensivo de resgate dos valores nacionais, como afirma Maria Lourdes Belchior ¹⁶ (1980 apud SÁ, 1992, p. 27):

Por uma espécie de vontade de sobrevivência e esforço de superação, alguns procuram a solução no cultivo de tendências novi-românticas, neogarretianas, que alimentam, através do sentimento, a ilusão de ser possível renovar o país... Alguns se apaixonam pelas estéticas decadentistas, desejosos de renovar os quadros tradicionais, sobretudo na poesia, e embarcam em uma aventura ameaçada, de raiz, pelo pessimismo de todas as estéticas decadentistas. Outros, ainda, refugiam-se em um naturalismo que cultivam escrupulosa e sabiamente... São anos de encruzilhada, de confusão e de naufrágio.

Ao conturbado período finissecular, uma poética com tonalidades hagiográficas se anunciará, no alvorecer do século XX: o Saudosismo.

3.6. O Saudosismo e seus desdobramentos

Uma associação, denominada Renascença Portuguesa, se propunha a realizar intensa atividade cultural em prol da transformação política do país, não somente através da revista *A Águia*, publicada a partir de 1912, mas também por meio de conferências, livros e concertos. Da Renascença Portuguesa fará parte, entre outros, Teixeira de Pascoaes, diretor literário de *A Águia* de 1912 a 1917, tornando-se seu guia e poeta maior. Pacoaes elevou à essência do gênio nacional um conceito transcendente entre histórico e metafísico, o qual denominou Saudade. Em conferência proferida na

¹⁶ BELCHIOR. Maria de Lourdes. **Os Homens e os Livros II**. Lisboa: Verbo, 1980.

cidade do Porto em 1912, o autor fez da saudade um elo para o renascimento do povo português, nostálgico da origem perdida: “mas não se imagine que renascimento significa simples regresso ao passado. Renascer, já o escrevi algures, é tirar das fontes originárias da vida uma nova vida” (BOTELHO e TEIXEIRA, 1986, p.21).

Diretor, no período anteriormente citado, da segunda série de *A Águia*, extinta em 1930, o poeta Teixeira de Pascoaes faz da Saudade uma tradução incontestável da alma lusitana, assim constituindo sua essência, pois que sintetiza Desejo e Dor, rememoração em flagrante acento plantonista. Escreve Pascoaes (1986, p. 26):

Mas o Povo Português, criando a Saudade, [...] que é sua expressão vivente e espontânea, a sua força viva que, posta, de novo, em movimento criará uma nova civilização. O espírito lusitano abrirá na História uma nova Era.

No ensaio “Da literatura como interpretação de Portugal”, Lourenço (2010, p. 80-118) confere a Teixeira de Pascoaes e ao corpo-sombra da sua saudade mística um lugar único e isolado, constituindo este, por si só, uma eloquente etapa dos grandes momentos da autognose nacional levada a cabo pelas gerações mais representativas do século XIX e princípios do século XX, ou seja, do primeiro Romantismo (Garrett e Herculano) ao Modernismo, de que Fernando Pessoa (1888-1935) lhe serve de exemplo. Com óbvia intenção de minimizar a crítica reducionista feita ao saudosista Pascoaes, Lourenço destaca a importância de ligar o Saudosismo à poética de Pessoa, baseando-se naquilo que suas aventuras poético-espirituais contêm de diálogo-combate mais fundo e complexo sobre essa temática, sugerindo o quanto Pessoa deve a Pascoaes. Diz o ensaísta (LOURENÇO, 2010, p. 80):

Em última análise, a aventura de Pessoa é uma tentativa – bem lograda, mas não de todo triunfante – para reestruturar em termos adequados ao seu génio próprio e a um tempo de tecnicidade cosmopolita, o misticismo sem sombra de má consciência poética nem linguística, do autor inspirado de *Regresso ao Paraíso* e *Marânus*.

Com o Saudosismo, a saudade ganhará coloração mística, convidando a imaginação portuguesa a uma busca da essência do ser através da “religião saudade”. Essa espécie de cosmovisão esperançosa de reencontro com uma verdade humana primeira reflete a crise de um país com sérios problemas socioeconômicos no início do século XX. Fernando Pessoa amplificará esse dilaceramento ao conduzir parte de sua

lítica à crise do sujeito percebido em sua multiplicidade, em seus tempos inconciliáveis. Em *Mensagem*, publicado em 1934, uma retomada do sebastianismo é incontestável. O poeta de *Nevoeiro* anuncia a hora do resgate da glória portuguesa neste que foi seu único livro publicado em vida, no qual o tema da saudade está inextricavelmente ligado a versos como “Que ânsia distante perto chora?/ Tudo é incerto e derradeiro.” (PESSOA, 1997, p. 91).

Pessoa publicara na revista *A Águia* um estudo sobre a “Nova Poesia Portuguesa”, cuja proposta de uma religião saudosista celebrava uma república utópica, revelando a chegada de um “desejado”. Mas no poema “À memória do Presidente-Rei Sidónio Pais” (PESSOA, 2006, p.91-97), Fernando Pessoa escolherá um sujeito poético que manifestará sua indignação diante da situação desfavorecida que o povo português enfrentava. O sujeito lírico não economiza nas invocações ao presidente-rei, metamorfose de D. Sebastião. Elas podem ser lidas em três dimensões:

[...] a caracterização heroica, ao vinculá-lo aos grandes da pátria (“braço, vingador, herói”); a religiosa, ao conferir-se ao político como “ressurecto, bem-amado, novo verbo”, ganhando por fim a dimensão messiânica ao usar o mesmo campo vocabular destinado à caracterização do rei morto no Alcácer-Quibir: espectro real, rei-nato, desejado, encoberto, oculto (INÁCIO, 2012).

Do laudatório poema, destacam-se dois quartetos que aludem à pátria destituída de esperança, imersa na escuridão, saudosa de um passado que se anunciará como antemã de um futuro glorioso (PESSOA, 2006, p. 95):

Que memória, que luz passada
Projeta, sombra, no futuro,
Dá na alma? Que longínqua espada
Brilha no escuro?

Que nova luz virá raiar
Da noite em que jazemos vis?
Ó sombra amada, vem tornar
A ânsia feliz.

Integrado a uma cultura e psicologia lusíadas, Fernando Pessoa tem a saudade do lugar de origem como tema caro à sua poética, na qual elege sujeitos poéticos como o “estrangeiro” e o “apátrida” que estariam menos vinculados a dados biográficos (sua

formação estrangeira, os nove anos ausentes da pátria) que à perspectiva de desterro platônico: “estrangeiro aqui como em toda parte” (PESSOA, 2006).

Em suma, o sentimento de ausência da terra querida é alçado por Pascoaes, na aurora do século XX, a uma vanguarda de tonalidade hagiográfica que olha para o futuro mantendo intactas as lentes que espelham o passado, as quais prometem resgatar a alma gloriosa enterrada por séculos sucessivos: a essência da alma portuguesa seria então resgatada. O projeto saudosista contrapunha-se esteticamente aos projetos vanguardistas de outras nações europeias, suscitando debates e opositores, como Antônio Sérgio, o qual travou um extenso debate nas páginas de *A Águia*, pois considerava a Metafísica da Saudade “uma ideia artificial e convencional de literatura” (SÉRGIO, 1986, p. 57). Por exemplo, na “Epístola aos Saudosistas”, Antônio Sérgio defende que a saudade nunca foi um “programa literário”, considerando-a o contrário do espírito do momento, no qual o novo e o avanço seriam os motes. E pergunta aos leitores: “De que raio têm saudades vocês todos, santo Deus?” (ibidem, p. 59).

3.7. As especulações filosóficas “no virar do meio século”

Do debate caloroso entre Teixeira de Pascoaes e António Sérgio, o primeiro saiu vitorioso. Dessa maneira, construiu as premissas do que se denominou, no século XX, a “Filosofia da Saudade”. Para Pascoaes (1986, p.27), o Saudosismo (ou a “Religião da Saudade”) funda-se no sonho e se expressa na arte, a saudade é a resultante da fusão entre dor e desejo. Pela esperança, a saudade seria Vênus; pela dor, a Virgem Dolorosa: “Vênus é a flor dos árias; a Virgem, a flor dos semitas; e agora, a Saudade é a nova Flor, a Flor d’Os Lusíadas, filha daquelas duas flores que perfumaram o mundo...” (PASCOAES, 1986, p. 47).

Com uma acepção eminentemente metafísica, pois a distância entre o criador supremo e os seres humanos resultaria numa condição saudosa, a saudade seria, segundo Leonardo Coimbra (1986, p.176), colaborador de *A Águia*, a “sombra do homem, sombra que jamais o deixa, porque a sombra que ela intercepta é o Espírito e não há horizonte que o oculte. A essência da alma seria saudade, pois esta teria sua

dimensão imanente e transcendente. Da dimensão imanente, destaca-se uma formulação de Coimbra atinente à saudade do lugar de origem: “Saudade é a lembrança da pátria com desejo de regresso. Se o homem está nos braços da Saudade é porque sempre ele anda afastado da Pátria” (ibidem, p.183).

Outro texto eloquente é *Introdução à Saudade* (COSTA e GOMES, 1976), cujos autores defendem uma proposta de compreensão da saudade como um fenômeno triádico, que caminha para uma perspectiva de alteridade. Se inicialmente trata-se de um “ensimesmamento”, o eu saudoso objetiva-se: o eu em si mesmo, o eu no outro, o outro em si mesmo. Tal perspectiva abre-se em uma dimensão de alteridade quando da saudade do outro e mantém-se paradoxal quando na perspectiva desse “ensimesmamento”.

Porém, a visada hagiográfica que predomina no tratamento dado ao tema da saudade no século XX tem opositores portugueses. Em franca desconstrução do edifício mítico erigido sobre o tema, José Saramago, em entrevista ao jornal Folha de São Paulo de 28 de junho de 1992 ¹⁷, utiliza o termo “mistificação” para definir o tratamento que os portugueses deram ao *pathos* da saudade. Para ele, todos os povos têm uma forma de falar do sentimento de um bem ausente. Todavia, os portugueses teriam inventado uma mitologia e filosofia alusivas ao tema, às quais considera desnecessárias análises e exegeses, pois se trata de uma teoria que hoje “não tem mais cabimento”. Argumenta o renomado escritor:

Quanto à saudade como característica nossa, acho que não faz muito sentido. Sobre isso, pode-se fazer muita poesia, derramar muitas lágrimas, mas a verdade é que sentimentos de ausência, de necessidade do que está longe, qualquer ser humano que ame ou tenha uma relação sentimental forte sente. Porque no fundo isso que chamamos de saudade é uma forma de tristeza, não trágica, não dramática, uma forma de tristeza doce (SARAMAGO, 1992).

Outra voz dissonante ao entendimento do mito-saudade como definidor da alma portuguesa é Boaventura de Souza Santos (1995, p. 53-74), no texto “Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal”. Ao desqualificar a perspectiva hagiográfica da saudade como “jeremiada nacional”, o autor afasta-se de uma dimensão profética da compreensão do imaginário português, conclamando os pensadores do país

¹⁷ SARAMAGO, José. Saramago diz que saudade existe só em Português. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 28 de Junho de 1992. Ilustrada, Caderno 6, p. 7.

“[...] a não confiar em destinos nacionais ou horóscopos coletivos. Uns e outros são sempre expressão de um déficit de presente que projecta num futuro excessivo o excesso de passado” (SANTOS, 1995, p.72).

Para Alfredo Antunes (1983, p.69), parece prevalecer o sentimento saudade como fundador da “alma lusíada”, pois se trata de um povo pessimista e contemplativo, por um lado, aventureiro e idealista, por outro. As tragédias históricas motivaram uma espécie de resiliência saudosa: “do confinamento que Castela nos sujeitou na Idade Média, nasceu a aventura marítima; do desastre de Alcácer Quibir, nasceu o mito sebástico; das comoções nacionais, o sentimento de solidariedade”. Ao que acrescenta Leonardo Coimbra (2005, p. 36):

Poucos homens podem *sentir* a eternidade, porque poucos têm ser original, mas, aqueles que, uma vez, originalmente pensaram ou amaram o Todo, sentiram a evidência de sua imortalidade. [...] A saudade é a vista desse esforço de eterno, que é a história terrestre de consciência.

E assevera em relação aos intuitos coletivos da saudade:

Agora destruído o passado e distendido o esforço de defender a República ameaçada, é preciso impedir a dissolução das vontades pela criação de um Ideal colectivo, que seja ao mesmo tempo uma indubitável afirmação das eternas forças do espírito (COIMBRA, 2004, p. 413).

Concluindo, temos indícios de que as áreas semânticas da saudade aproximam-se do sentimento de nostalgia, perda, dor, melancolia, com a grandiosidade e a unidade perdidas de uma pátria gloriosa real ou imaginária, memória involuntária que assola o eu coletivo português. E, por consequência, parece ecoar nos sentidos e imagens da produção poética brasileira.

4. EM BUSCA DA “SAUDADE BRASILEIRA”

A perspectiva de que os povos que não falam a língua portuguesa desconheçam a palavra saudade constitui menos um acerto histórico que uma tentativa de explicitar as características do “ser português”, as quais se desdobraram em uma das categorias constitutivas da alma brasileira. O imaginário lusófono tende a ser entendido como plural e fragmentário, cuja multiplicidade constitui modulações que qualificam o que há de singular e comum nas produções poéticas portuguesa, brasileira, angolana, moçambicana, cabo-verdiana ou são-tomense (LOURENÇO, 2001, p. 111).

Assim, a saudade é condição da procura por si mesmo que motiva poetas portugueses e brasileiros a olharem para o passado como forma de se definirem no presente. Porém, de forma desigual. Parte dessa desigualdade pode ter causalidade inferida na hipótese de Eduardo Lourenço no livro *Nau de Ícaro*, do qual o texto “Nós e o Brasil: ressentimento e delírio” (LOURENÇO, 2001, p.135-145) permite uma leitura na perspectiva do mito edípico. O autor português formula a hipótese de que o Brasil seria uma nação sem pai, a partir da dimensão parricida (inconsciente) com que lida com as heranças portuguesas. Se aos portugueses configura um delírio imaginar o “gigante da América”¹⁸ como filho, os brasileiros e suas expressões artísticas, dentre as quais se inclui a arte literária, mostram-se comparativamente delirantes, ao se compreenderem como “filhos de si mesmos” (LOURENÇO, 2001, p. 136). Segundo Lourenço (2001, p. 141),

Em resumo, antologia de lugares-comuns antiportugueses ou florilégio de ditirambos consagrados ao Brasil são as faces simétricas de dois discursos culturais sem verdadeiro objeto e, a esse título, identicamente delirantes. A autonegação ou denegação que a cultura brasileira faz de si mesma, ocultando, menosprezando ou ignorando seu nódulo irredutível e indissolúvel português [...], é tão absurda e delirante como a fixação possessiva, o amor imaginário que devotamos a um Brasil, não por ser ele o que é, e o merecer naquilo continuação, ampliação ou metamorfose nossa.

Gilberto Freyre (2010) assume uma posição menos polarizada ao afirmar, na introdução de *O Mundo que o Português Criou*, que a formação portuguesa no Brasil se

¹⁸ A expressão foi usada por Caetano Veloso em *Verdade Tropical* (1977, p.14).

fez por “constante interpenetração de valores culturais diversos e de abundante miscigenação” (FREYRE, 2010, p.18). O sociólogo pernambucano considera o debate acerca da lusofonia incompleto, gerando posturas irritadiças, pois sua complexidade não permite restringi-lo ao campo da filologia, mas ampliá-lo aos enfoques psicológicos e sociais. Mapeando a falácia epistemológica, avalia como equivocadas as duas formas de abordagem do assunto:

[a] intelectual, de defesa da “língua de Camões e Bernardes” contra as “deformações transatlânticas” e a sentimental, que identifica essas “deformações” – consideradas evolução ou progresso – como o próprio espírito da pátria, uma pátria brasileira inteiramente livre da antiga Metrópole e de toda forma de tutela lusitana (FREYRE, 2010, p.39).

Considerando que os debates socioantropológicos transcendem os limites desta abordagem dissertativa e perseguindo uma ancoragem literária, pode-se registrar que os ecos “transatlânticos” da saudade portuguesa já podem ser identificados na poesia barroca do poeta baiano Gregório de Matos (1663-1696). Segundo Gilberto Mendonça Teles (1979, p.181-183), um dos elementos caracterizadores desse diálogo é a relação intertextual entre a obra lírica camoniana e, por exemplo, a poesia do barroco baiano. Como no poema “A Umas Saudades” (MATOS, 2010, p.227), as imagens portuguesas da saudade dos que partiram lançando-se ao mar dialogam com os versos que compõem o mote do poema escrito pelo vate baiano:

Mote

Parti, coração, parti
navegai sem vos deter
ide-vos, minhas saudades,
a meu amor socorrer.

Antonio Candido (1985, p. 89-107), no ensaio “Letras e Ideias no Período Colonial”, afirma que é no período romântico que há a sistematização da literatura brasileira, a qual teria nascido filha dos desdobramentos de “elementos diferenciais” da própria cultura: a natureza e o índio. Embora não constitua uma formulação

consensual¹⁹, Candido problematiza uma concepção historicista retilínea de abrasileiramento, considerando que o pensamento hegemônico acerca da origem das letras nacionais caminha de tendências pré-portuguesas a antiportuguesas, caso seja considerada uma literatura como “sistema orgânico, articulado, de escritores, obras e leitores ou auditores [...] dando lugar ao fenômeno capital de formação de uma tradição literária” (CANDIDO, 1985, p. 90).

Diante da premissa de que os homens que escrevem no período colonial são formados em Portugal ou à portuguesa, Antonio Candido divide a literatura nacional em períodos. O primeiro, de meados do século XVII-XVIII, formados por escritores radicados na Bahia e de diretriz cultista; o segundo, que vai até o terceiro quartel do século XIX, composto por neoclássicos e românticos. Só a partir de então, considera-se formada a literatura brasileira como “sistema orgânico” (CANDIDO, 1985, p.90).

O tema da saudade é prevalente no período romântico da literatura brasileira. No Romantismo, entendido como estética herdeira da lacuna desencadeada pelas incertezas existenciais de uma aristocracia derrotada e uma burguesia ainda claudicante, a saudade é tema caro ao poeta Gonçalves de Magalhães e à publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades*, em 1836 – texto para o qual se credita o início do Romantismo no Brasil. Menos romântico pelo estilo ainda predominantemente árcade que pelo tema, o livro ganha impacto em um país egresso do colonialismo que mantinha estruturas de poder conservadoras e pouco eficazes (BOSI, 2010a, p. 97).

Nesse momento, autores e estudantes boêmios leem Byron e Musset e adotam temas pertinentes a tal mundividência: o eu evasivo, narcísico, abandonado, entediado, saudosista por um passado profícuo e acolhedor, poliqueixoso, soturno, entregue à imaginação. Além dos temas nacionalistas, a saudade constitui, nesse momento, uma forma de reencontro de um eu solitário e desejoso com o que de si foi exilado, tema

¹⁹ Em *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira* (CAMPOS, 2011), Haroldo de Campos propõe uma desconstrução da tese de Antonio Candido ao questionar a perspectiva linear e evolutiva adotada pelo referido autor, que tem como consequência a subestimação da importância de autores como Gregório de Matos e Padre Antônio Vieira nos pródromos da literatura nacional, assim como uma minimização da função social da produção barroquista, inclusive no que tange ao conceito de recepção da obra pelo público. Segundo o autor, o Barroco não teria passado incólume ao meio social brasileiro, até porque, em se tratando de uma produção que circulava pela tradição oral, constituiu o primeiro jornal que circulou na colônia. Campos cita Wisnik, no que se refere à importância do poeta andarilho e cantador, ao declará-lo não como um “poeta marginal”, mas um sujeito com muita “pertinência na sociedade, na qualidade de cantador transmissor de poesia, notícia [...]” (CAMPOS, 2011, p. 45).

recorrente na poesia de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Álvares de Azevedo (BOSI, 1994).

Gonçalves Dias já publica, nos *Primeiros Cantos* (1846), a “Canção do Exílio”, emblema da visão do emigrante saudoso que exalta a terra natal a partir da imaginação desejosa recorrente, provavelmente fomentada pelas imagens estrangeiras de onde então habita. Casimiro de Abreu, autor de uma versão parodística da “Canção do Exílio”, é também autor da poesia-monumento da saudade “romântica” intitulada “Meus Oito Anos” (ABREU, 1982, p.16):

Oh! Que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!
[...]

Destaca-se ainda, na estética romântica, a poesia de Álvares de Azevedo. Morto aos vinte anos de idade, não viu publicada a *Lira dos Vinte Anos*, sua obra poética. Suas escolhas lexicais de ausência relacionam-se a temas como o devaneio, a meditação, a fantasia, a esperança. A saudade ocupa espaço de destaque entre tais preferências, nas quais o *spleen* byroniano tem ênfase epigráfica, como nas quadras em decassílabos esperançosos, repletas de desejo e sonhos, enaltecidos por muitas reticências e exclamações no poema “Saudades” (AZEVEDO, 1996, p. 92):

Saudades

Tis vain to struggle – let me perish young
(Byron)

Foi por ti que num sonho de ventura
A flor da mocidade consumi
E às primaveras disse adeus tão cedo
E na idade do amor envelheci!

Contudo, no passado uma esperança
Tanto amor e ventura prometia
E uma virgem tão doce, tão divina,
Nos sonhos junto a mim adormecia!

No início do século XX, precisamente no ano de 1909, Joaquim Nabuco, em conferência sobre a saudade, afirmou sua capacidade performativa de herança lusitana, ainda muito próxima da semântica portuguesa:

Mas como traduzir um sentimento que em língua alguma, a não ser a nossa, se cristalizou numa única palavra? Consideramos e proclamamos esse vocábulo como o mais lindo que existe em qualquer idioma, a pérola da linguagem humana. Ele exprime as lembranças tristes da vida, mas também suas esperanças imperecíveis [...] (NABUCO, 1909 apud DAMATTA, 1993, p. 28)²⁰.

No mesmo documento, destaca os temas da saudade anteriormente mencionados:

[...] Os túmulos trazem-no gravado como inscrição: saudade. A mensagem dos amantes entre eles é saudade. Saudade é a mensagem dos ausentes à pátria e aos amigos. Saudade [...] é a hera do coração, presa às suas ruínas e crescendo na própria solidão [...] (NABUCO, 1909 apud DAMATTA, 1993, p. 28).

Nabuco não faz, no documento mencionado, considerações que aludem à diferença semântica da saudade para portugueses e brasileiros. É imperativa a procura por uma dicção brasileira na produção poética que marca do início do Modernismo no Brasil, sustentando a reflexão que propunha emancipar a arte da tradição europeia²¹. O humor, o sarcasmo, a paráfrase e a paródia constituirão as escolhas estéticas que tentarão desenvolver esse projeto. Segundo Lourenço (2001, p.140), se o Brasil do século XIX é ainda “muito português”, a partir da Semana de 22, vive-se a “conclusão” de um afastamento progressivo da cultura portuguesa, iniciado simultaneamente no mesmo século:

²⁰ NABUCO, J. **Lusíadas, epopéia do amor**. Conferência na Universidade de Cornell, 1909.

²¹ A despeito das pretensões do primeiro Modernismo brasileiro por fundar uma arte genuinamente brasileira, sua fonte referencial continuava a ser a arte vanguardista. Cabe salientar, de acordo com Affonso Romano de Sant’Anna, que não se trata de um movimento homogêneo, mas uma reunião de “autores aglutinados em torno de certas datas falando idiomas literariamente divergentes” (ÁVILA, 2007, p. 56). Benedito Nunes ratifica a irregularidade do movimento emancipatório, o qual tentava escapar da subordinação aos padrões europeus relacionando-se de forma desigual com as vanguardas: “se, abandonando os padrões sedícios, as alas em que nosso movimento modernista se repartia tinham a renovação como denominador comum, nem todas, porém, orientaram a busca nas vanguardas atuantes no primeiro quarto desse século” (ÁVILA, 2007, p. 42). Ao que concorda Sant’Anna, ao afirmar que o modernismo tentou preencher um vazio, “procurando estabelecer entre duas ordens de linguagem – a interna e a externa – o seu *modus próprio*” (ÁVILA, 2007, p.56). Provavelmente, essa é a perspectiva que Mário de Andrade denuncia, ou seja, a necessidade de direcionar a arte para um padrão que não emulasse da tradição ou da vanguarda europeia.

[...] a Semana, é apenas a conclusão, mas também a primeira pedra espetacular e um objeto-outro, a cultura brasileira do século XX, que nunca mais deixou de voluntariamente se distanciar não apenas da cultura matriz, objeto de denegação e ocultação inconsciente, mas também da cultura arquetípica ocidental (LOURENÇO, 2001, p. 140).

Graça Aranha ²² (ARANHA, 1925 apud TELES, 1976, p. 284) resgata o humor como matéria poética frente à tradição melancólica, “nostalgia irremediável, que é o substrato do nosso lirismo”. Porém, entende-o como “uma expressão de desencantamento, um permanente sarcasmo contra o que é e não deveria ser, quase uma arte de vencidos”, que artificializaria o Modernismo. Muitos poetas teriam se deixado vencer pela morbidez nostálgica ou pela amargura da farsa, e deve-se elogiar “os que se libertam por seus próprios meios e cuja força de ascensão lhes é intrínseca” (ibidem, p.284).

Nesse diapasão, porém com maior liberdade, está Mário de Andrade em “Prefácio Interessantíssimo” (1922), no qual propõe à arte poética um estado de liberdade: “Leitor: Está fundado o Desvairismo”. Ou, ainda: “Lirismo: estado efetivo sublime – vizinho da sublime loucura” (ANDRADE, 2005, p. 59-77).

Posterior a esse documento é o igualmente sublime artigo “Modernismo e Ação”, publicado por Mário de Andrade em 24 de maio de 1924 no *Jornal do Comércio* (ANDRADE, 1924 apud SCWHARTZ, 2008, p. 475-478). O artista inicia sua argumentação considerando que “todos os movimentos artísticos brasileiros têm sido até agora de imitação. O modernismo também”. A busca do novo pelo Modernismo brasileiro teria esbarrado em uma “macaqueação” dos “ismos” europeus (cf. nota de rodapé n. 21). E conclama a arte a se aproximar e “determinar pela primeira vez enfim a psicologia integral do brasileiro” (ibidem, p. 477), num nítido acento antissaudosista: “abaixo os versos de amor que não sirvam para que a amada ceda enfim! Abaixo os poemas patrióticos que não reconheçam os defeitos da pátria!”. E convida os leitores à produção de uma arte nacionalizante, que considere a alegria (novamente a oposição às tonalidades melancólicas ou saudosistas), pois “a alegria nunca fez mal a ninguém, desde que não se faça dela um preconceito”.

²² ARANHA, G. **Espírito Moderno**. São Paulo: Gráfica Editora Monteiro Lobato, 1925.

Com o objetivo de questionar suas implicações na semântica da saudade e com a intenção de ilustrar a hipótese de afastamento da dicção lusíada, destaca-se, ainda, do primeiro período modernista, os textos “Manifesto Pau-Brasil” (1924) e “Manifesto Antropófago” (1928), de autoria de Oswald de Andrade (ANDRADE, 1980).

Em “Manifesto Pau-Brasil” (1924), Oswald de Andrade inicia decretando que “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça” (ANDRADE, 1980, p. 79). Considera o Brasil do século XX carente de atributos identitários: “País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho” (ibidem, p. 79). Mais adiante sugere que a poesia anda oculta nas lianas da saudade universitária e que ela deve ser a alegria dos que não sabem e descobrem. E propõe que a saudade ganhe uma semântica brasileira:

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil. (ANDRADE 1980, p. 80).

Em “Manifesto Antropófago” (1928), documento contra todas as catequeses, Oswald constrói aforismos que propõem que os brasileiros sejam “filhos do sol [...], encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados, pelos turistas” (ANDRADE, 1980, p. 81). Mais adiante, sugere transformar tabu em totem, pois “antes de os portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade [...] Contra a Memória fonte do costume, a experiência pessoal renovada” (ibidem, p. 83). E descortina uma série de preceitos antiportugueses como prescrição à arte brasileira: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval [...]” (ibidem, p. 82) ou “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.” (ibidem, p. 82).

As ousadias das vanguardas europeias teriam sido mais rapidamente absorvidas pelos modernistas brasileiros, inicialmente em procedimento de emulação, mas que propunham a ênfase nos elementos arcaicos e populares reprimidos pelo academicismo. Se no Brasil os aspectos culturais primitivos misturam-se à cena cotidiana, os modernistas “reencontram a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro” (CANDIDO, 1985, p. 120). Animados pelos preceitos psicanalíticos e munidos de uma dose de nacionalismo, há um abandono do patriotismo ornamental parnasiano em busca

da expressão genuinamente brasileira, que tem *Macunaíma* como a obra central e mais característica do movimento (CANDIDO, 1985).

Há, então, duas linhas de intervenção. A primeira, que tem como representantes Graça Aranha, Ronald de Carvalho, entre outros escritores, busca a harmonia possível na terra virgem, no povo moço, no nativismo. A segunda, que tem como partidários Oswald de Andrade e Mário de Andrade, aborda temas análogos com mais humor, ousadia formal, expondo elementos recalcados do cotidiano (CANDIDO, 1985, p. 122).

Ronald de Carvalho, na obra *Estudos Brasileiros* (1924, p.179), colabora com a primeira vertente, traçando no ensaio “A Psyche Brasileira” uma tentativa de compreensão da diferença da saudade brasileira em relação à portuguesa, uma vez que se trata de um sentimento resultante de um caldo cultural complexificado pela combinação de três influências marcantes:

A alma brasileira nasceu de três grandes melancolias. Deu-lhe a ‘saudade’ portuguesa a doçura da sensibilidade ibérica e o fatalismo voluptuoso da imaginação oriental; acrescentou-lhe o índio a inquietação do terror cósmico; ajuntou-lhe o africano a queixa imensa da sua humilhação, o travo do seu sofrimento resignado (CARVALHO, 1924, p. 179).

A segunda vertente resultará no procedimento eufórico modernista, o qual constituirá uma espécie de “segunda natureza” do Brasil, uma “marca cultural” no século XX, e servirá como ilustração da hipótese de Eduardo Lourenço (2001, p. 197-206) acerca dos elementos radiculares da literatura brasileira. O crítico português postula que uma das características fulcrais dessa literatura é a rasura do trágico:

A estrutura cultural eufórica que caracteriza o modernismo brasileiro – nisso quase oposta ao nosso modernismo, ainda muito preso à névoa e ilusão simbolistas – vai constituir-se como uma segunda natureza do Brasil. E a partir de então a imagem de marca, mito de que precisava para exprimir cabalmente o novo sentido de força, de existência, de progresso, um país que mudava profundamente e rejeitava com a água de banho a criança colonial escrava que fora durante séculos (LOURENÇO, 2001, p.201).

Os procedimentos parodísticos e o humor ganham destaque numa perspectiva cultural mitopoética, com veleidades utópicas de renovação da vida individual e coletiva. Ao inverter a proposta de Graça Aranha, que pretendia instaurar uma imaginação mais cósmica, transcendendo a imaginação brasileira presa aos mitos, a

proposta antropofágica assume o “primitivo” (FAVARETTO, 1995, p. 59). Sua transformação de tabu em totem terá ressonâncias, por exemplo, no movimento tropicalista – ou “neoantropofagismo”, nos termos de Caetano Veloso (FAVARETTO, p. 55) – que conserva do primitivismo antropofágico a concepção cultural sincrética, o humor cáustico e a anarquia com os valores burgueses.

Pode-se, então, considerar que as inovações modernistas operaram no campo formal e temático das obras de arte, rejeitando padrões estéticos considerados obsoletos. Assim, os escritores das gerações seguintes acabaram escrevendo, segundo Antonio Candido (1987, p. 186), como “beneficiários da libertação operada pelos modernistas”. Para ele, na poesia a libertação foi mais “atuante”:

[...] os modos tradicionais ficaram inviáveis e, praticamente, todos os poetas que tinham alguma coisa a dizer entraram pelo verso livre ou a livre utilização dos metros, ajustando-os ao antissentimentalismo e à antiênfase. Os decênios de 1930 e 1940 assistiram à consolidação e difusão da poética modernista, e também à produção madura de seus próceres, como Manuel Bandeira e Mário de Andrade (CANDIDO, 1987, p.186).

A alegria alegorizada parece ser amainada a partir de 1940, quando predomina um retorno aos procedimentos formais, uma preocupação maior com a generalização que com o exótico e uma dicção psicológica e estética que caracterizará a geração de 45. O movimento da Poesia Concreta da década de 50 será uma reação, uma vez que pode ser considerado “tributário de uma visão tecnocrática da cultura, quanto à sua ambição de alcançar para o país a dimensão contemporânea da linguagem” (FAVARETTO, 1995, p. 53), como uma tentativa de inscrever a produção local no repertório da produção internacional de arte.

Quatro décadas após a Semana de Arte Moderna de 22, Guimarães Rosa, em entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz a respeito do conceito de brasilidade atrelado a uma discussão sobre as áreas semânticas do vocábulo “saudade”, define a brasilidade como uma submissão do pensar ao sentir, ou seja, do intelecto aos afetos. Após fazer uma referência ao caráter paradoxal da saudade, Guimarães Rosa considera a brasilidade como a “língua do indizível”, além de dar uma acepção ao *pathos* saudosos como um sentimento-ideia de herança portuguesa, que se plasma obliquamente na literatura brasileira:

[...] para salientar a importância irracional, inconcebível, intimamente poética, que a palavra em si contém uma definição que tem valor para nós, para nosso caráter, nossa maneira de pensar, de viver e sentir: “brasilidade” é talvez um sentir-pensar. Sim, creio que se pode dizer isto (COUTINHO, 1983, p. 86).

O livro *A Saudade Brasileira*, publicado por Osvaldo Orico em 1940, acrescenta a essas perspectivas a tese de que a palavra saudade, apesar de compartilhada pelas literaturas portuguesa e brasileira, não estabelece relação exata de correspondência. Em tom bastante exaltado, o autor sugere que se a saudade portuguesa é mais um morrer de amor, triste, que provoca dor, enquanto a saudade brasileira teria as seguintes características:

[...] saudade nova, mais alegre que triste, mais imaginação que dor. Saudade de gente moça, que anda a nascer e a raiar, onde a vida se atira mais galharda que melancólica, uma saudade sem horizontes para vencer, sem mar para transpor, sem sombras para espargir, sem mágoas para cuidar [...] Saudade que não chora, canta; saudade que não punge, exalta; saudade que não abate, enaltece; saudade que não fere, vivifica. Saudade que andou por essas caatingas cheirando novas terras, que atravessou paraopebas, pisou várzeas e jacobinas, pousou à sombra dos joazeiros, dormiu no alpendre das fazendas, farinhou nas bolandeiras da Casa Grande [...] Saudade que espiou a senzala e dali trouxe um ar de ribanzo e de lubanzo. Saudade que espiou a maloca e ali se misturou com a morepiacauba ou joepiacauba dos indígenas, criando na língua brasileira do século XVII, expressões como esta: Acepiacaub, que equivale a ter saudades de alguém (ORICO, 1940, p. 44-45).

Porém, é o crítico Anatol Rosenfeld (1994) quem faz uma ponderação que colabora com os questionamentos e argumentações relativos aos ecos semânticos da saudade portuguesa na literatura brasileira. Segundo Rosenfeld (1994), a história mais recente do povo brasileiro e sua relativa juventude não corroborariam a justaposição de camadas semânticas portuguesas e brasileiras. “São [...] problemas como estes que levaram Mário de Andrade a desenvolver ingentes esforços para dar à língua portuguesa uma expressividade especificamente brasileira, no sentido de chegar a um máximo de sinceridade e genuinidade” (ROSENFELD, 1994, p. 82).

À expressividade genuinamente brasileira da língua portuguesa e dos sentidos da saudade, acrescenta-se uma brevíssima observação de suporte antropológico: as nuances que diferenciam o banzo e a saudade do lugar de origem. Roger Bastide (1983, p. 51),

no ensaio “Saudade e Banzo”, afirma que “o banzo é mais a expressão de uma desintegração tribal que de uma separação da pátria”, uma vez que os povos escravizados e trazidos da África para o Brasil não conheciam ainda a ideia de nação. Para o pesquisador, o banzo aproxima-se mais de uma vivência de liberdade agora reduzida a uma situação de cativeiro e não se aproxima da semântica da dor da perda e alegria pela lembrança do lugar de origem. Mesmo nas situações de êxodo dos engenhos para as fazendas de café do Sul, o banzo era cantado pelo receio de enfrentar uma situação mais penosa de privação de liberdade: “Minha terra é muito longe/ Minha ganja é pa Bahia...” (BASTIDE, 1983, p. 51). Somente à medida que as tribos africanas se abraçaram, vão “adquirindo uma alma portuguesa” e o banzo tende a se tornar saudade (BASTIDE, 1983, p. 52).

Respeitando as especificidades da abordagem antropológica e assumindo que esse referencial distancia-se do objetivo desta pesquisa, nos poemas de Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Torquato Neto, escolhidos como corpus poético, as imagens da “saudade brasileira” constituem uma poética do espaço que dialoga com referências da saudade na lírica portuguesa. Esse diálogo, como será observado, se dará por procedimentos que oscilarão entre afastamentos e aproximações. O mar, a ilha, a cidade, a pátria, a rua e a casa serão imagens imantadas por afetos melancólicos, esperançosos, pueris e estilhaçados, montando os aspectos paradoxais próprios à semântica do *pathos* saudoso.

A reunião desses poemas, levando em consideração os dados históricos literários e as respectivas fortunas críticas que estabelecem diferenças significativas entre os três poetas, obedece a uma ocupação temática, que objetiva apontar alguns eixos de compreensão semântica para a saudade do lugar de origem na lírica brasileira do século XX. Os poemas de Manuel Bandeira tematizam a saudade com nuances “brasileiras”, predominando a experimentação coloquial, a espacialização do texto na página e o olhar para infância como matriz da saudade. Em Vinicius de Moraes, o poema “Saudades do Brasil em Portugal” revela maior proximidade da dicção lusíada, enquanto “Ilha do Governador” e “Pátria Minha” assumem, nessa visada, procedimentos oscilatórios. Em Torquato Neto, há um estilhaçamento das esperanças na vida coletiva e na saudade da matriz referencial (ou na escrita poética que evoca essas imagens), predominando o experimentalismo com a linguagem como forma de resistência do sujeito poético.

4.1. MANUEL BANDEIRA: a infância revisitada na cidade de origem

Em discurso proferido em Macau, em 10 de março de 1924, no qual enaltece Camões como paradigma da intersecção entre criação poética, exílio e saudade, o poeta simbolista português Camilo Pessanha (1867-1926) assevera: “a inspiração poética é emotividade, educada, desde a infância e com profundas raízes, no húmus do solo natal” (FRANCHETTI, 2001, p.23). Para ele, a vertiginosa busca do ser, tema onipresente na lírica, ganharia apaziguamento e possibilidade de elucidação no reencontro do poeta com o manancial criativo da pátria. Ou seja, a arte poética estaria inextricavelmente atrelada aos influxos emotivos do poeta e se expressaria a partir de um procedimento “educado” nas raízes da terra natal. Como se o herói-poeta, sujeito em condição ontológica de exílio, necessitasse do contato direto (físico ou evocativo) com a emotividade primordial inerente ao lar-matriz.

Poeta exilado em Macau, assim como Luis de Camões, Camilo Pessanha sugere que a escrita sobre o tema da saudade do lugar de origem é um exercício de humildade (*humus*), condição do homem desencantado diante do Tempo (FRANCHETTI, 2001, p.15). “Humilde” é também um dos epítetos mais associados pela fortuna crítica ao poeta pernambucano Manuel Bandeira (1886-1968). Valendo-se da etimologia do termo humilde (*humilis* procede de *humus*), Arrigucci (1990, p. 9-13) disserta de forma precisa a respeito da definição de tal adjetivo quando associado ao estilo e à atitude de Manuel Bandeira. O ensaísta compreende a atitude humilde como uma “postura depurada do espírito”, um desejo de despojamento e uma especial atenção ao essencial temático e estilístico, ou seja, um entendimento do poeta como um “ser para a pobreza”. Aqui, pobreza é entendida como busca de uma simplicidade em que o aspecto sublime da escrita poética é progressivamente iluminado. Como um “artesanato interior”, sua procura da poesia molda-se na constituição da própria subjetividade. Manuel Bandeira (1966, p. 17) diz:

No fundo, sou, apenas, por força das circunstâncias, um simples poeta lírico, um poeta menor, que há uns cinquenta anos não faz senão esperar a morte, cantando as tristezas e as pequenas alegrias que a vida lhe tem proporcionado.

Tal artesanato vai do rigor parnasiano-simbolista da fase inicial, com temática predominantemente melancólica e saudosa, passa ao uso do verso livre (do qual Manuel Bandeira foi o precursor no Modernismo brasileiro) e dialoga com a perspectiva da “despoetização” da linguagem, compreendendo a importância da incorporação do prosaico e do coloquial à linguagem poética. A criatividade “despojada” pode também ser entendida como um peculiar abrandamento de um sujeito predominantemente melancólico e até autorreferente nas séries poéticas iniciais (“A Cinza das Horas” (1917) e “Carnaval” (1919)), e se transforma em uma subjetividade poética que busca a poesia “em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas”²³. Busca a poesia, portanto, na abertura para escuta amorosa das coisas do mundo à espera do acaso ou do alumbramento.

Porém, não se trata de um procedimento espontaneísta, no qual o poeta une palavras ao acaso, mas de uma dicção que mescla, de forma consciente, simplicidade e rigor, a partir da atenção às demandas inconscientes. Aqui o trabalho da alma não colide com o conceito de sublimação, entendido como uma derivação da rota libidinal sexual em busca de um caminho socialmente partilhável (LAPLANCHE e PONTALIS, 2010, p. 494). A alma do poeta trabalha com palavras que se inventam e reinventam no lusco-fusco sublime do processo de alumbramento: um estado de iluminação que contém a *umbra*, a sombra dentro dele. É nesse fogo que aquece a escuridão da alma que o trabalho criativo do poeta ganharia impulso: imaginação criativa “inventada” a partir da ganga bruta, do rústico, do húmus, da dor, do encantamento que se impõe a partir do insólito. É na cinza das horas de produção, nas forjas da inspiração, que residem sua poesia e criatividade espalhadas nas páginas da oficina do poeta-artífice, borralho do trabalho da imaginação e da incoerência, como sugerem os versos do poema “Unidade”, integrante da série *Belo Belo* (BANDEIRA, 1993, p. 206):

Minh'alma estava naquele instante
Fora de mim longe muito longe

Chegaste
E desde logo foi verão
O verão com suas palmas os seus mormaços os seus ventos de
[sôfrega mocidade
Debalde os teus afagos insinuavam quebranto e molície
O instinto de penetração já despertado

²³ A frase do poeta Manuel Bandeira está no volume *Itinerário de Pasárgada* (BANDEIRA, 1957, p.11).

Era como uma seta de fogo
 Foi então que minh'alma veio vindo
 Veio vindo de muito longe
 Veio vindo
 Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo
 No momento fugaz da unidade.

Em uma entrevista concedida ao crítico Homero Senna (1980, p. 71-72), Manuel Bandeira clarifica os pressupostos da sua escrita poética: “acontecem-me os poemas inesperadamente e, às vezes, fulminantemente. De tal modo que a minha impressão *a posteriori* é que não fiz o poema: ele é que se faz em mim”. Por meio dessa declaração, o poeta dizia que não se faz poesia quando se quer, “mas quando ela, poesia, quer” (BANDEIRA, 1957, p. 115-116). Mediante um acento nitidamente platônico, Bandeira amplifica o conceito de rememoração, sugerindo uma educação pela intuição que é sabedoria adquirida a partir da matriz inconsciente, pelas lições da noite e pelos devaneios diuturnos. Para além da especificidade da proposição de Camilo Pessanha acerca da arte poética, Manuel Bandeira amplia sua “matriz” artística, o que é corroborado pelo excerto da entrevista publicada no Jornal do Brasil de 23 de maio de 1976, na qual conta que numa conferência lhe pediram uma definição de poesia e, recorrendo a Schiller, ele atacou: “poesia é a força divina que atua de maneira divina e inaprendida, além e acima da consciência” (FERREIRA, 1980, p. 297).

Parece impossível desconsiderar o aprendizado (ou a educação) “alumbrado” – uma condição da inspiração – como fundamental para a concepção bandeiriana de lírica. Todavia, na mesma entrevista, em ponderação que se opõe à primazia do inconsciente como matriz do fazer poético, sugerida em outras declarações, o escritor ratifica que a poesia também “pode nascer no fogo da consciência”, confirmando os recursos que serão utilizados de forma mais acentuada em sua obra a partir de *Libertinagem* (1930), chegando a dialogar com a Poesia Concreta, principalmente a partir de *Estrela da Tarde* (1963).

No que tangencia o entendimento da saudade como uma dimensão da intimidade, a tarefa em Bandeira tende a se aproximar do campo da busca ontológica do ser. Ramon Piñero (1984, p. 48) disserta acerca da saudade distinguindo-a de sentidos correlatos, como a *morrinha* (um esmorecimento vital) ou a *nostalgia* (desterramento) ou, ainda, a *añoranza* (perda do bem amado, do ser querido), para caracterizar a saudade como o sentimento resultante da vivência de intimidade: “esse estado sentimental só se

reflexa ou se transparenta na poesia lírica, que é, polo tanto, a voz da intimidade humana, a manifestación máis directa do seu ser, a revelación do home” (PIÑERO, 1984, p.36). O homem disporia de uma faculdade intelectual que lhe traz a realidade cognitivamente para dentro de si, alongando a esfera pessoal muito longe dos seus limites. Há ainda outra dimensão, a intimidade, percebida através do sentimento. Assim, o conhecer e o querer relacionam-se com uma tonalidade sentimental que constitui a singularidade humana, uma experiência de intimidade que é a nota fundamental da saudade. “Sentir esta soidade ontolóxica é sentir Saudade”, afirma Piñero (1984, p. 36).

Tal dimensão da intimidade se plasma na poesia bandeiriana como imagens da ausência, da saudade, da resiliência, da superação e da criatividade, que martelam na imaginação e se traduzem na ténpera das palavras impostas a partir da dor de ter nascido em família de muitas posses e tê-las perdido juntamente com a saúde. Nascido em Recife, no ano de 1886, muda-se para o Rio de Janeiro, depois Santos, São Paulo, Recife e Rio, novamente. Perde a família num período de seis anos, mora numa casa quase em ruínas, não sem antes ter sido compulsoriamente exilado em Petrópolis, Teresópolis, Quixeramobim e, finalmente, Clavadel, na Suíça, numa peregrinação em busca de tratamento para tuberculose pulmonar que ameaçava sua integridade física. Nesse cenário, surgem as palavras dos seus primeiros poemas, agrupados como *Poemetos Melancólicos*, esquecidos no sanatório suíço e jamais publicados. É dessa intimidade dos quartos e, inicialmente, desse quarto resfriado que nasce sua criatividade, martelada pela tosse e pelo teclado da máquina das palavras da imaginação, como sugere o poema “O Martelo” da série *Lira dos Cinquent’anos* (BANDEIRA, 1993, p.168):

As rodas rangem na curva dos trilhos
Inexoravelmente.
Mas eu salvei do meu naufrágio
Os elementos mais cotidianos.
O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.
Dentro da noite
No cerne duro da cidade
Me sinto protegido.
Do jardim do convento
Vem o pio da coruja.
Doce como um arrulho de pomba.
Sei que amanhã quando acordar
Ouvirei o martelo do ferreiro

Bater corajoso seu cântico de certezas.

O tempo é, nesse poema, reverenciado a partir da percepção de sua inexorabilidade. O martelo, imagem da cadência e da persistência, é alegoria da recorrência rítmica do verso, recurso poético que explicita a temporalidade enquanto cadência. Ao “salvar do naufrágio os elementos mais cotidianos”, o sujeito poético tenta configurá-los com a coragem de que serão moldados, esculpidos, trabalhados com a paciência, o ritmo e a tenacidade da percussão do martelo. Martelo do ferreiro, do artífice, que bate com a coragem e a confiança de que o amanhã trará um cântico de certezas. E, contrariamente, muitas incertezas.

Manuel Bandeira atualiza essa dimensão arquetípica da alma na alquimia das palavras, ao enfatizar as marcas do tempo, seu “devagar depressa”²⁴, por meio do jogo aliterativo “as RodaS Rangem na cuRva doS tRilhoS”. Registra também que é dentro da noite, no cerne duro da cidade, que vem a inspiração das imagens, para aquele que a vida e o tempo da vida se afirmaram a partir da linguagem. Cantando a lira dos cinquenta anos, Bandeira parece não sucumbir ao amargor da mágoa rediviva, mas afirma sujeitos poéticos na certeza de que as imagens da realidade embrutecida serão quebradas, esculpidas e transformadas pelo martelo da criatividade. Tal perspectiva observa-se, por exemplo, nos poemas que evocam as cidades ou paisagens da infância, como “Evocação do Recife”, “Belém do Pará”, “Mangue” (*Libertinagem*), “Velha Chácara” (*Lira dos Cinquet’anos*), “Recife” (*Estrela da tarde*), “Saudades do Rio Antigo” (*Mafuá do Malungo*) (BANDEIRA, 1993). Hipótese corroborada pelo obrigatório artigo “Trajetória de uma Poesia”, de Sérgio Buarque de Holanda (1980, p. 145):

Ele era tudo menos um fotógrafo. O mundo visível pode fornecer as imagens que hão de animar sua poesia, mas essas imagens combinam-se, justapõem-se, de modo imprevisto, coordenadas às vezes por uma faculdade íntima cujo mecanismo pode escapar-nos... É o que explica muitas vezes sua obscuridade, principalmente quando as imagens que o ferem nos parecem distantes e sem relação perceptível entre si... É explicável, então, que não sejam os cenários simplesmente decorativos, as paisagens fotogênicas, aquilo que ostentam com maior frequência as suas poesias.

²⁴ A expressão é de João Guimarães Rosa, no conto “A terceira margem do rio” (ROSA, 2001, p.83).

O poema “Evocação do Recife” (Anexo A), escrito em 1925, a pedido do escritor Gilberto Freyre, como comemoração ao centenário do jornal *Diário de Pernambuco*, mostra-se emblemático para a análise sob essa perspectiva (FREYRE, 1980, p. 76-77). “Geografia lírica da infância” (ibidem, p. 77) trata-se de uma composição na qual cada palavra é um aceno ao passado de um sujeito poético que é também a cidade e é também o rio, um poema em verso livre, com metro e estrofes irregulares, cujas palavras deslizam nas páginas, montando as reminiscências da infância natal em planos alternados e inquietos, como errática é a memória motivada pelo afeto que busca ratificar o sentimento de pertinência. A linguagem evoca o desejo de retornar a algum lugar do passado, poder da memória de vivificar o que pode ser desgastado pelo tempo, mas é repertório constituinte do sujeito poético que a si mesmo procura:

Recife
 Não a Veneza americana
 Não a Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais
 Não a Recife dos Mascates
 Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois-
 Recife das revoluções libertárias
 Mas o Recife sem história nem literatura
 Recife sem mais nada
 Recife da minha infância

A recordação saudosa reconstrói a infância perdida quando o desejo de completude se impõe à consciência como estratégia para tornar a existência ilimitada, pois “um acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1996, p. 37). O poema utiliza procedimentos modernistas, uma vez que o sujeito poético fala da infância em tom coloquial e até mesmo prosaico, distanciando-se do tom solene adotado nas séries literárias anteriores. Assim, excertos de cantigas ritmadas pela medida antiga (no caso, a redondilha maior) misturam-se às falas das meninas, do vendedor de roletes de cana, dos homens da rua, personagens que se plasam em escala temporal e espacial, revelando índices de epicidade mesclados aos influxos líricos:

[...]
 A gente brincava no meio da rua
 Os meninos gritavam:

Coelho sai!
Não sai!

A distância, as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa
Craveiro dá-me um botão
(Dessas rosas muito rosa
Terá morrido em botão)

As ruas da infância também se organizam em um mapa lúdico-idílico, cujo guia é a recordação fragmentária que se expressa na abundância de reticências, recurso estilístico alusivo ao prolongamento impreciso da memória ²⁵:

[...]
Rua da União...
Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância
Rua do Sol
(Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)
Atrás de casa ficava a Rua da saudade...
... onde se ia fumar escondido
Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora
... onde se ia pescar escondido

Outro detalhe, presente de forma profícua nos poemas bandeirianos, é o uso do diminutivo, que em “Evocação do Recife” se plasma nos versos:

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu
Foi meu primeiro alumbramento

As formas diminutivas são um traço característico da fala popular, transmitindo a essência do modo de ser brasileiro, segundo Giovanni Pontiero (1980, p. 277), em artigo sobre a ironia. O autor cita outros exemplos de uso do diminutivo na obra de Manuel Bandeira, como “minhas ternurinhas” (“Porquinho-da-índia”), “sobradinhos

²⁵ Conforme explicam Celso Cunha e Lindley Cintra (2011, p. 674), uma das possíveis funções das reticências é indicar que “a ideia que se pretende exprimir não se completa com o término gramatical da frase, e que deve ser suprida com a imaginação do leitor”.

coloniais tão bonitinhos” (“Belém do Pará”), “comer devagarinho” (“Lenda Brasileira”) (BANDEIRA, 1993).

A terminação “inho/a” tem a função de estabelecer intimidade, sugere Sérgio Buarque de Holanda na eleição da cordialidade como característica fulcral das relações que permeiam a construção da vida social brasileira (HOLANDA, 2005, p.148). No ensaio “O Homem Cordial” (HOLANDA, 2005, p.141-151), o autor parte do pressuposto de que o Estado se constitui a partir da oposição aos elementos de intimidade constituintes das relações familiares, fato que não se mostra imperativo no temperamento e nas relações sociais do brasileiro. Se pela transgressão da ordem doméstica e familiar nasce o Estado moderno, a contribuição brasileira para a civilização – a cordialidade – propõe o contrário. As relações de emotividade transbordante que abolem as hierarquias e os rituais de reverência acentuam o uso de diminutivos na linguagem, os quais aglutinariam realidades dissonantes, ou seja, expressam uma retórica ditada pelo coração que aproxima e distancia o interlocutor, uma vez que perpetua relações de poder fundadas na informalidade, estratégia que dissimula desigualdades constitutivas das relações sociais brasileiras. Dessa maneira, esse recurso retórico condensaria semânticas alusivas a dimensões irônicas ou de acolhimento.

O poeta Vinicius de Moraes também utiliza com abundância os diminutivos em “Chega de Saudade”: “Pois há menos peixinhos a nadar no mar/ do que os beijinhos que eu darei na sua boca” ou “abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim” (MORAES, 1986, p.387). Faz igualmente uso desse recurso no poema “Pátria Minha” (MORAES, 1986, p.267-269), como exemplificam os versos: “E sem meias, pátria minha/ Tão pobrinha” ou “Teu nome é pátria amada, é patriazinha”. Esse procedimento, compartilhado também por Manuel Bandeira, faz da saudade um discurso do coração que busca, por meio dos diminutivos, o aconchego inerente à condição da familiaridade, escolhendo a exaltação carinhosa como aproximação dos objetos de amor eleitos (os lugares de origem amados). “É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração”, assevera Sérgio Buarque de Hollanda (1995, p.148). Para esse autor, isso nos diferenciaria dos portugueses, tão próximos de nós em tantos aspectos, mas distintos pelo apego “aos títulos e sinais de reverência” (HOLLANDA, 1995, p.148).

A utilização reiterada dos diminutivos constitui também uma das características do poema “Lusitânia no Bairro Latino”, de autoria do poeta português Antônio Nobre (2009, p.71-88), foco de grande admiração por parte de Bandeira, que sugere uma característica parcialmente compartilhada com a sintaxe lusíada, contrariando, em parte, a argumentação de Sérgio Buarque de Holanda (2005). “Lusitânia no Bairro Latino”, longo poema que constitui a segunda seção do livro *Só*, de Antônio Nobre, é um texto que permite um contraste com “Evocação do Recife”. Seja pelo uso maciço dos diminutivos (“E as doces ovelhinhas imitavam-me”, “Antes fosse aleijadinho”, “Ó padeirinhas a amassar o pão/ Velhinhas na roca a fiar,/”, “Procissão de música e anjinhos”), seja pelas referências geográficas lidas com tonalidade afetiva (“E quando na igreja das Alvas Saudades” ou “Ó praia da Memória”), pela evocação da terra natal de forma coloquial como forma de reencontro, ou ainda pela narratividade e elementos líricos misturados, pode-se observar um rico diálogo.

O poema é um tríptico no qual a palavra “Só” aparece alinhada ao final do primeiro verso composto por um pontilhado reticente, no qual o sujeito poético individual é também coletivo, ou a representação do sujeito-nação Portugal, indicando isolamento, exílio e melancolia. Condição do povo português em crise econômica, enfatizada, naquele momento, pelo *Ultimatum* inglês ao final do século XIX, o poeta utiliza o recurso paronomástico para sugerir (ironicamente) o isolamento de um sujeito “só” que é nuvem de “pó”:

.....Só!
 Ai do Lusíada, coitado
 Que ama tão de longe, coberto de pó
 Que não ama, nem é amado,
 [...]

Ao que se seguem as imagens da infância, em versos em explícita relação intertextual com o romance *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro (RIBEIRO, 1942), no qual o tema da saudade está presente:

Menino e moço, tive uma Torre de leite,
 Torre sem par!
 Oliveiras que davam azeite,
 Searas que davam linho de fiar,
 Moinhos de velas, como latinas,
 Que São Lourenço fazia andar...

Formosas cabras, ainda pequeninas,
 E loiras vacas de maternas ancas
 Que me davam o leite de manhã,
 Lindo rebanho de ovelhas brancas;
 Meus bibes eram da sua lã.

O leite alude a um retorno à Grande-Mãe, símbolo da proteção, nutrição e do carinho, promovendo uma volta a um tempo mítico, a uma Idade de Ouro (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 542-543). Manuel Bandeira visita o tema no poema “Infância” (*Belo, Belo*) (BANDEIRA, 1993, p. 208), no qual as reminiscências saudosas se espalham com a leveza do verso livre:

[...]
 Corrida de ciclistas.
 Só me recorde de um bambuzal debruçado no rio.
 Três anos?
 Foi em Petrópolis.
 Procuro mais longe em minhas reminiscências.
 Quem me dera me lembrar da teta negra de minh’ama-de-leite...
 ...Meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do
 [tempo.
 [...]

Do poema “Lusitânia no Bairro Latino”, merece ainda comentário a sucessão de versos em que predomina o uso de interjeições, evocações de imagens da infância e da tradição coletiva rural lusitana, como: “Ó minha Terra encantada, cheia de Sol,/ Ó campanários, ó Luas-Cheias,/ Lavadeiras que lavas o lençol,/ Ermidas, sinos das aldeias” ou “Ó minha capa de estudante, às ventanias!”. O recurso permite ao sujeito poético presentificar as imagens do passado pessoal e coletivo, que apresentadas pela memória em sucessão pictórica desenham um quadro da ausência e do desejo de reencontro. O uso de interjeições aparecerá no primeiro verso do poema *Recife* (BANDEIRA, 1993, p. 249-50): “Há tempo que não te vejo!”. Além disso, as sete estrofes desse poema são finalizadas com a repetição do mesmo verso, “Recife”, cidade evocada em tonalidade declamatória, cuja pontuação que explicita tal recurso encontra-se elidida.

Tais evocações, organizadas por António Nobre (2009) em processo de colagem, são intercaladas por versos nos quais o tema do *Ubi Sunt* se plasma com exuberância: “Onde estais? Onde estais?”. Esse *topos* remonta ao *carpe diem* dos latinos e aos cantos

elegíacos, que alcançaram larga difusão na Idade Média ao aludir ao tema da morte. E também da saudade. Um dos primeiros registros está numa canção inglesa do século XIII, sob o título de *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?* (Onde estão os que viveram antes de nós?), lamentação fúnebre a todos que haviam desaparecido pela morte (MOISÉS, 2004, p. 456). Em Nobre (2009), a invocação saudosa parte de um sujeito exilado no “Bairro Latino”, dirigida ao Portugal de outrora, Portugal registrado na memória pessoal do sujeito da enunciação, Portugal grandioso impresso na memória coletiva de um povo que enfrentava graves problemas sociopolíticos, no país em tempos finisseculares. Visita, dessa maneira mítica, a saudade da pátria grandiosa.

Em contrapartida, Manuel Bandeira elabora um sujeito poético que conta a vida pela língua errada do povo que é também a linguagem correta, de forma a marcar uma diferença em relação à portugalidade que até então gerara influência decisiva para a sintaxe do português usado no Brasil:

[...]

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros:
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada
 [...]

Como sugerira Mário de Andrade, o “novo” para a literatura brasileira fora procurado na estética europeia: “Lá fomos nós, que macacos! [hoje] temos mais uma necessidade fatal que uma simples macaqueação” (ANDRADE, 1925 apud SCHWARTZ, 2008, p. 544). Sem macaquear a sintaxe lusíada, posto que reiteradamente incorporando recursos do povo “Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil”, o sujeito poético fala da saudade do lugar de origem procurando uma dicção “brasileira”, marcando um afastamento da semântica lusíada. Menos como um fotógrafo e mais como um artista que cola imagens mnêmicas, o poeta utiliza com maestria (tendo sido o primeiro a fazê-lo no Modernismo brasileiro) o verso livre, que tinha como intenção reproduzir a fala coloquial do brasileiro. Essa aproximação se deu através de um procedimento mimético da linguagem oral, ou seja, a continuidade

cursiva da prosa atuaria no interior do verso, modificando sua sonoridade, ameaçando sua existência e renovando-o (ARRIGUCCI, 1990, p. 50).

Dessa maneira, Bandeira adianta-se em quinze anos à argumentação do escritor Osvaldo Orico no livro *A Saudade Brasileira*, publicado em 1940, no qual faz distinção entre os sentidos para portugueses e brasileiros. Como já mencionado (cf. cap. 4), para Orico, se a saudade portuguesa é mais um morrer de amor, triste, que provoca dor, a saudade brasileira mostra-se sem “horizontes para vencer, mar para transpor... Saudade que exalta, que vivifica... uma celebração nova, mais alegre do que triste” (ORICO, 1940, p. 44). Então, Bandeira torna-se precursor ao eleger uma subjetividade poética que delicadamente visita a infância, atualizando uma dicção na qual a saudade não se mostra aderida à semântica portuguesa, mas dialoga e se procura brasileira, sob o sol do Recife.

Assim, Manuel Bandeira ratifica a premissa da saudade prazerosa, pois o sujeito lírico percorre prazerosamente as ruas da sua Recife saudosa (Rua da União, Rua do Sol, Rua da Saudade, Rua da Aurora) e desce pelo rio cujo nome ecoa em suas variações “Capiberibe/ Capibaribe”, tentativa de resgate da infância por imagens e vozes justapostas, registro emocionado de um sujeito invadido pela saudade de um tempo que parecera eterno e agora se presentifica pelo deleite reminiscente. Logo, a saudade é que o tem (como sugere Eduardo Lourenço (2003)), ou seja, se anuncia como um complexo (cf. cap. 2 sobre complexo-saudade) – a mistura de imagens e afetos que se impõem à memória desse sujeito:

Recife...
 Rua da União...
 A casa de meu avô...
 Nunca pensei que ela acabasse!
 Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...
 Meu avô morto.
 Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô.

Outro poema alusivo ao *pathos* da distância do lugar de origem é “Recife” (BANDEIRA, 1993, p. 249-250), integrante da série *Estrela da Tarde*, o qual ilustra as saudades que o sujeito poético experimenta como adulto exilado de uma infância idílica e paradisíaca, marcas indeléveis na consciência do tempo que procura fundir-se às imagens infantis como forma de se refazer historicamente. Recife aqui se mostra como

uma aldeia antiga alijada à percepção sensorial, o que suscita o embate com a recordação, palco no qual a imaginação se faz linguagem. O poeta lírico nem torna presente fatos passados nem o agora, pois ambos mostram-se igualmente próximos dele, como sugere Staiger (1997, p. 71):

Ele se dilui aí, quer dizer ele “recorda”. Recordar deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o um-no-outro lírico. Fatos presentes, passados e futuros podem ser recordados na criação lírica.

O poema em metro livre possui um ritmo que varia como o pulsar das imagens afetivamente evocadas pelo sujeito impotente e magoado pelas vicissitudes da vida, marcando o “tic-tac” do tempo nas aliteraões do verso inicial, como esforço de conjunção consigo mesmo:

Há que tempo que não te vejo!
 Não foi por querer, não pude,
 Nesse ponto a vida me foi madrastra,
 Recife.
 [...]

Em um poema itinerário de quem se busca pelas reminiscências, os planos objetivos e subjetivos fundem-se numa reconstrução que tem como ponto de partida a cidade idílica, interlocutora e berço eterno das imagens entranhadas no corpo desse sujeito. Suas partes atestam a longevidade das imagens fundidas como “um-no-outro” (STAIGER, 1997, p.59) pelo amálgama da saudade, unindo o sujeito ao seu objeto-cidade:

[...]
 Mas não houve dia em que não te sentisse dentro de mim:
 Nos ossos, nos olhos, nos ouvidos, no sangue, na carne,
 Recife.
 [...]

Imanente é a Recife que se apresenta no poema, afirmada pelo recurso da prosopopeia, de forma que as sete estrofes do poema “Recife” são finalizadas por versos compostos pela invocação da cidade-matriz da alma, recurso que aproxima tempos de crianças, de adultos, de automóveis, de províncias. Como já mencionado, Mário de Andrade sugerira em “Modernismo e Ação”: “abaixo os poetas patrióticos que não

apontem os defeitos da pátria” (ANDRADE, 1925 apud SCHWARTZ, 2008, p. 545). Faz-se digna de atenção, num poema alusivo à saudade, a capacidade de Manuel Bandeira apontar as desigualdades nacionais: “sem Arrais e com arroz”. O poeta utiliza os recursos paronomásticos (Arrais/arroz) na tentativa de fomentar o contraste entre realidades aparentemente díspares, misturando aos influxos líricos, um tom de ironia e denúncia:

[...]
 Não como és hoje,
 Mas como eras na minha infância,
 Quando as crianças brincavam no meio da rua
 (Não havia ainda automóveis)
 E os adultos conversavam de cadeiras nas calçadas
 (Continuavas província,
 Recife).

Eras um Recife sem arranha-céus, sem comunistas,
 Sem Arrais, e com arroz,
 Muito arroz,
 De água e sal,
 Recife.

Um Recife ainda do tempo em que o meu avô materno
 Alforriava espontaneamente
 A moça preta Tomásia, sua escrava,
 Que depois foi nossa cozinheira
 Até morrer
 Recife
 [...]

A subjetividade poética assevera que a Recife sentida visceralmente (“dentro de mim”) difere da Recife de agora (“Não como és hoje”). Tais elementos textuais alusivos a registros imagéticos de estranhamento se acumulam no poema (“Mas como eras na minha infância/”), são procedimentos em que a saudade busca imagens de familiaridade, sugerindo que o sujeito poético experimenta uma ambiguidade constitutiva. O agora é estranho porque a atividade reminiscente retorna, conduzida pela imaginação a uma Recife da infância, na qual o sujeito poético deseja inventariar seu passado, atenuando a perda (melancólica) que a distância do lugar de origem lhe impõe: “Recife” o tem, como um “complexo-saudade”.

Os versos trazem também, por meio do signo da saudade, uma espécie de denúncia da modernização conservadora brasileira que a topografia das grandes cidades

evidencia. Nas terceiras, quartas e quintas estrofes, o predomínio dos tempos verbais pretéritos imperfeitos alude à inexatidão da memória que tenta reconstruir uma cidade ainda provinciana. “(Não havia ainda automóveis) / E os adultos conversavam de cadeiras nas calçadas/” ou “Eras um Recife sem arranha-céus, sem comunistas/” são versos em que a cidade insiste em continuar província, como recurso mnêmico de um sujeito poético que adota o eufemismo – a eleição da percepção infantil – como recurso atenuador do tom melancólico da voz de um adulto apartado do lugar de origem e consciente das mazelas de um país que se reinventara a partir da escravidão (a imagem da moça preta Tomásia) e da colonização predatória.

Florestan Fernandes (1979, p.34) considera que a falta de correspondência entre poder econômico e poder político da ascendente burguesia nacional promove um processo de dependência das nações capitalistas hegemônicas e engendra desigualdades sociais, fazendo com que a autonomia e a democracia não sejam concretizáveis, pois se objetivam na “consciência conservadora”. E tais desigualdades ecoam padrões importados: “[...] não se deve esquecer que o padrão brasileiro [...] por causa da escravidão e da própria expropriação colonial, constitui as distinções sociais preexistentes na sociedade portuguesa” (FLORESTAN FERNANDES, 1979, p.35). Em “Recife”, a saudade evidencia uma perspectiva romântica: volta-se para um contexto em que o eu-saudade quer se reencontrar em um cenário que se caracteriza por imagens de uma província idílica, colonial e não industrializada, mescladas às fantasias de um progresso desencantado (“Continuavas província,/ Recife”).

A saudade é também um recurso presente de forma intensa nos aforismos oswaldianos do “Manifesto Pau-Brasil” (1924). Se a “floresta” e a “escola” constituem paradoxos brasileiros (“[...] A floresta e a escola. O Museu Nacional. [...]”), Oswald de Andrade (1980, p. 81) condensa tal paradoxo entre o moderno e o arcaico que será tema do poema de Manuel Bandeira. Essa suspensão promove aos sujeitos poéticos a saudade daquilo que é íntimo, genuíno, saudade do que o sol tropical (de Recife, ou do “país oswaldiano”) calcinou e fez marca referencial.

O tema da casa, do retorno ao espaço de pertinência aparece em intersecção com o tema da morte. Como o espaço que retém o tempo comprimido, o sujeito procura o aconchego da velha casa conhecida. Bachelard (2008, p. 24) alude ao *pathos* do sujeito desenraizado pelo exílio ao fazer sugestões acerca do simbolismo da casa,

considerando-a como o primeiro cosmos, o universo primevo do homem, cujas traduções psicológicas inferem a existência de um espaço que protegeria o eu. Tal função acolhedora ganha matizes afetivos específicos quando a escolha se dá pela palavra “casa” associada ao termo “morte”, as quais talvez não intentem restituir imagens atinentes aos momentos histórico-biográficos do sujeito enunciador, mas revelam a saudade da origem quando a vida anuncia seu fim:

[...]
 Ainda existirá a velha casa senhorial do Monteiro?
 Meu sonho era acabar morando e morrendo
 Na velha casa do Monteiro.
 Já que não pode ser,
 Quero, na hora da morte, estar lúcido
 Para te mandar a ti o meu último pensamento,
 Recife.

 Ah Recife, Recife, *non possidebis ossa mea!*
 Nem os ossos nem o busto.
 Que me adianta um busto depois de eu morto?
 Depois de morto não me interessará senão, se possível,
 Um cantinho no céu,
 “Se o não sonharam”, como disse meu querido João de Deus,
 Recife.

O poema é finalizado em tom elegíaco, no qual a voz da subjetividade poética cita a frase em latim “*non possidebis ossa mea*” atribuída a Cipião Africano (236 - 183 a.C.), anteriormente parafraseada por Luís de Camões na “Carta da Índia” e Antônio Vieira, no sermão *A lusitânia* ²⁶. O “último pensamento” é elegia e devaneio, ao elevar o tom à dimensão transcendente do sonho como visita saudosa ao lugar de origem.

Na obra de Bandeira, o trabalho constante com as palavras mistura-se a “sua apaixonada espera do inesperado, da súbita inspiração” (ARRIGUCCI, 1990, p. 126). Não se trata de um processo aleatório ou anárquico de fusão de duas faces de uma mesma moeda, mas uma forma própria de organização da experiência:

[...] no universo particular do poeta se interpenetram e fundem linguagem, realidade e sonho, por obra da imaginação criadora, cujo modo de proceder, transformando a diversidade da experiência na unidade da forma, nele se expõe abertamente (ARRIGUCCI, 1990, p. 126).

²⁶ A frase *Ingrata pátria non possidebis óssea mea* é atribuída ao estadista romano Públio Cornelius Cipião Africano (Disponível em [http://pt. Wikipedia.org/wiki/cipi/africano/](http://pt.wikipedia.org/wiki/cipi/africano/). Acesso em 02/08/2012)

“No outono da vida, experimentamos uma espécie de recrudescimento do devaneio quando tentamos fazer reviver os devaneios da infância”, afirma Bachelard (2009, p. 96), ao sugerir a dimensão arquetípica da fantasia como atividade constituinte da psique. O sonho da criança é o sonho de criança do poeta, em todas as suas idades, uma vez que uma infância potencial jaz subliminar ao que é percebido pelo homem consciente, como sugerira Platão por meio do conceito de “rememoração”. Assim como o devaneio da infância é forma libertária e tolerada à criança, o poeta permite-se sonhar e o claro-escuro dessa atividade mnêmica compõe o devir de uma voz que ousa dizer-se em nome de uma subjetividade recriada.

No poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, integrante da série *Libertinagem* (BANDEIRA, 1993, p.143-4), o sujeito poético decide heroicamente regressar a uma Pasárgada idílica, com saudade do tempo dos banhos de mar, tempo do eu menino, uma Pasárgada onipresente na memória vivida como opulência, uma imaginação na qual o sujeito lírico em conjunção com a paisagem parece completar-se. A linguagem evoca o desejo de retornar a algum lugar do passado, poder da memória de vivificar o que tempo poderia (e pode) desgastar, mas é repertório constituinte do ser que a si mesmo procura nos lindes do social e do coletivo.

Dessa maneira, “Vou-me embora pra Pasárgada” parece um poema paradigmático da tensão entre o mundo tal qual uma aprovação compulsória da realidade dada e o mundo como desejo, no qual cabe a recriação de paisagens dentro de uma chave idílica e mítica, uma reordenação da própria cosmologia do sujeito poético a partir das histórias do “tempo de eu menino”, como num sonho. Essas imagens são aqui entregues à dimensão da saudade, pois ao sonhador é possível transgredir a tirania do tempo cronológico para adensar-se na substância do tempo da infância feliz. De fato, o poema “Vou-me embora pra Pasárgada” mistura os tempos verbais como um fluxo de consciência prazeroso, no qual o passado e o futuro condensam no presente as materializações do desejo de um sujeito poético que clama por conduzir o sonho à realidade-vida, como quis Baudelaire em *L’Invitation au Voyage* ²⁷ (1985, p.234-237). Bandeira, em “Itinerário de Pasárgada”, credita a inspiração para “Vou-me embora pra

²⁷ A tradução de Ivan Junqueira para o poema baudelaireano é “Convite à viagem”: “Minha doce irmã/ Pensa na manhã/ Em que iremos, numa viagem,/ Amar a valer,/ Amar e morrer/ No país que é tua imagem/[...]” (BAUDELAIRE, 1985, p.235)

Pasárgada” ao poema de Baudelaire, “uma paisagem fabulosa, um país das delícias” (BANDEIRA, 1957, p. 88):

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D’aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !

No mesmo texto (“Itinerário de Pasárgada” (BANDEIRA, 1957, p. 88)), o poeta declara ter sido “Vou-me embora pra Pasárgada” o poema de mais longa gestação em sua obra. No desânimo experimentado um dia em sua residência da Rua do Curvelo, no Rio de Janeiro, abatido pela torturante sensação de desamparo “pelo que não tinha feito na minha vida por motivo da doença”, ocorreu-lhe uma súbita frase: “Vou-me embora pra Pasárgada”. Apesar de ter percebido a musicalidade da redondilha maior e ter tentado torná-la poema, somente logrou êxito anos mais tarde em “idênticas circunstâncias de desalento e tédio”, quando desentranhou o famoso poema que fala da “Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar” (ibidem, p.89). O nome, lembra, tinha sido lido quando tinha dezesseis anos e remetia a uma famosa cidade fundada pelo imperador Ciro, significando “campo dos persas” ou “tesouro dos persas” (ibidem, p.88):

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a louca de Espanha
Rainha falsa e demente
Vem ser a contraparente
Da nora que nunca tive
[...]

O poeta recria sua cidade saudosa, a “minha” Pasárgada. “Lá a existência é uma aventura”, única metáfora textual presente em um poema descritivo, em planos

múltiplos, como são plurais os campos da reminiscência que transforma o “aqui eu não sou feliz” em sonho de país das delícias, como fantasiou Baudelaire²⁸ (“*Là, tout n’est qu’ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté.*”) no seu convite à viagem ao país da infância (BAUDELAIRE, 1985, p. 236). Bandeira convida o sujeito poético a também se experimentar na doçura da infância, deleite saudoso que igualmente seduziu o poeta simbolista francês, na aurora da modernidade.

A alma rende-se ao “douce” da língua natal (*À l’âme en secret / Sa douce langue natale*), eco baudelairiano (BAUDELAIRE, 1985), na voz da mãe d’água, refração da voz de Rosa, personagem que fazia o menino imaginar:

[...]
 E como farei ginástica
 Andarei de bicicleta
 Montarei em burro brabo
 Subirei no pau-de-sebo
 Tomarei banho de mar!
 E quando estiver cansado
 Deito na beira do rio
 Mando chamar a mãe-d’água
 Pra me contar as histórias
 Que no tempo de eu menino
 Rosa vinha me contar
 Vou-me embora pra Pasárgada
 [...]

O sujeito poético revolve a infância como escape ao cotidiano, volta-se para a magia encantatória da fase infantil e do sonho. No jogo (palavra que teria origem do latim *joc*, *juca* que substituiu a função de *ludus*) existe sempre alguma coisa “em jogo” que desloca as necessidades imediatas da vida, com o intuito de indicar-lhes novos significados. Johan Huizinga (2005) exprimiu com clareza as potencialidades do *homo ludens*, postulando que as grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são inteiramente marcadas pelo jogo, como foi o caso do surgimento da linguagem. Brincando de saltar entre a matéria e as coisas pensadas teria o homem inventado a metáfora, que nada mais é que um jogo de palavras: “assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado da natureza” (HUIZINGA, 2005, p. 7).

²⁸ A tradução de Ivan Junqueira é “Lá tudo é paz e rigor/ Luxo, beleza e langor” (BAUDELAIRE, 1985, p. 235).

O filósofo holandês discorre sobre a perspectiva *serioludere* inerente à fabulação mítica – atribuía-se às divindades a explicação para os fenômenos mundanos –, partindo da atividade imaginativa do homem primitivo (ou da função mitopoética). Nessa linha argumentativa, seja nos jogos infantis, no futebol, no xadrez, na arte do riso, da qual Aristóteles patenteou ao *homo ridens* sua primazia, os jogos constituem um exercício humano em busca de liberdade. O fato de ser ele próprio livre sustenta um movimento evasivo, não sendo “vida corrente” nem “real”, mas uma atividade com orientação própria: toda criança sabe perfeitamente quando está “só fazendo de conta” ou quando está “só brincando”, de forma a criar um sistema de signos que constituem sua própria mitologia. Segundo Huizinga (2005, p. 17),

A criança representa alguma coisa diferente, ou mais bela, ou mais nobre, ou mais perigosa do que é. Finge ser um príncipe, um papai, uma bruxa malvada ou um tigre. A criança fica literalmente transportada de prazer, superando-se a si mesma [...] sem contudo perder inteiramente o sentido da “realidade habitual”. Mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realidade de uma aparência: é “imaginação”, no sentido original do termo.

Ao investigar a tripla relação entre poesia, mito e jogo, Huizinga (2005, p. 133) postula que o mito é sempre poesia, e “a *poiesis* é uma função lúdica”. Estariam para além da “seriedade” da vida cotidiana, em um plano em que se alinham “a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase do riso” (Ibidem, p. 133). Ao lidar com imagens e com o trabalho da imaginação, revestem-se de uma aura sagrada e de profundo significado, pois narram eventos de tempos pretéritos.

No entanto, ao considerar que a linguagem poética faz essencialmente um jogo com as palavras, uma ordenação de maneira harmoniosa ou misteriosa, o autor sugere que não houve ninguém que soubesse captar ou exprimir mais claramente essa “natureza primordial da poesia e suas relações com o jogo do que Giambattista Vico, há mais de dois séculos” (HUIZINGA, 2005, p. 134). Nesse diapasão, Huizinga (2005) aponta as diferenças entre linguagem artística e linguagem vulgar pelo jogo que o primeiro grupo faz entre termos, imagens, figuras espaciais. O eterno abismo entre o ser e a ideia só pode ser franqueado pelo arco-íris da imaginação. Os conceitos, prisioneiros das palavras, são sempre inadequados em relação à torrente da vida; portanto, é apenas a palavra-imagem, a palavra figurativa que é capaz de dar expressão às coisas e ao mesmo

tempo banhá-las com a luminosidade das ideias: ideia e coisa são unidas na imagem (HUIZINGA, 2005, p. 149).

Giambattista Vico, professor de Retórica da Universidade de Nápoles no final do século XVII, pensador “anti-Descartes” e autor da *Scienza Nuova*, publicada em 1725 e reescrita até 1744, é referência para Alfredo Bosi em *O Ser e o Tempo da Poesia* (2010b, p. 228-257). No que converge com o tema da *poiesis* e sua ludicidade, o autor brasileiro disserta sobre a linguagem entre o corpo e a convenção e, com base na teoria de Vico, assevera que o pensador italiano, ao distinguir fala mítica e silogismo, não dava para a primeira um caráter de ilogicidade, mas procurava o que há de imanente à atividade fantástica das figuras inscritas nas línguas antigas: uma fala por semelhança, imagens, comparações, universais poéticos ou analógicos correspondentes aos lógicos dos sistemas reflexivos. Essas analogias caminham em direção ao trabalho lúdico: “o trabalho mais sublime da poesia é dar senso e paixão às coisas sem sentido, e é próprio das crianças tomar coisas inanimadas entre as mãos e, brincando, falar-lhes como se fossem pessoas vivas” (BOSI, 2010b, p. 240).

Bosi comenta a expansão dos significantes e suas articulações a partir das experiências guardadas pela memória, ou seja, a proposição epistemológica de Vico incluiria o estágio da mímese, mas o prolongaria ao momento lúdico e formalizante:

Nas crianças é vigorosíssima a memória; portanto, vívida até o excesso a fantasia, que nada mais é do que memória ou dilatada ou composta [...] a memória é igual à fantasia [...] memória, enquanto relembra as coisas; fantasia, enquanto as altera e contrafaz; engenho, enquanto as contorna, combina e ordena (BOSI, 2010b, p. 241-242).

Manuel Bandeira escreve acerca do itinerário da sua poética como um universo dentro de outros universos contingentes, dos quais transpôs as fronteiras para integrar suas imagens na busca de um espaço criativo (Pasárgada), que nada mais é que uma procura de liberdade na singularidade:

[...]
Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcaçoide à vontade

Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mais triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
- Lá sou amigo do rei -
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Com saudade de si mesmo, o sujeito poético visita as imagens da infância que são esquecimentos e reconstruções imantadas pelas vicissitudes e imposições do mundo adulto. Como o exílio em tempo paradisíaco, o sonho seria uma forma utópica de se reinventar. A palavra utopia tem sua origem no idioma grego e significa “lugar nenhum”, segundo Thomas More em *A Utopia*, texto escrito no século XVI (2000). Qual Pasárgada, a ilha Utopia, governada pelo rei Utopus, seria a idealização de um paraíso saudoso:

O objetivo das instituições sociais é unicamente que o tempo se poupe, além das ocupações e misteres necessários à comunidade, seja aproveitado por todos os cidadãos para se libertarem da escravidão do corpo, cultivando livremente o espírito. Nisso consiste, para os utopianos, a felicidade da vida (MORE, 2000, p.61)

Observa-se que o sujeito poético elabora uma dimensão “utópica” que permite o anúncio de estados distópicos, pois ainda que a fantasia supere a tristeza, a presença desse *pathos* parece inexorável: “E quando eu estiver mais triste/ Mais triste de não ter jeito/ Quando de noite me der/ Vontade de me matar/ – Lá sou amigo do rei –”. Bandeira pessoaliza essa dimensão mítica da saudade, mesclando memória pessoal e fantasia, ao afirmar uma subjetividade que visita a infância com saudade de si mesmo. Essa saudade da saudade permite que, nesse ponto, a voz poética ceda espaço ao depoimento biográfico do poeta:

Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam minhas mais velhas reminiscências [...] O que há de especial nessas reminiscências (e em outras dos anos seguintes, reminiscências do Rio e de São Paulo, até 1892, quando voltei a Pernambuco, fiquei até os dez anos) é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa

emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia. Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto; num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta (BANDEIRA, 1957, p. 9).

No texto “Escritores Criativos e Devaneios” (FREUD, 2006, p. 135-143), Sigmund Freud também relaciona a atividade poética ao mundo da fantasia, enfatizando o que a linguagem preservou da relação entre o brincar infantil e a criação poética. O escritor criativo (na “minha vida de adulto”) faria o mesmo que a criança quando brinca, traduzindo a imaginação no encadeamento de signos linguísticos que promovem prazer, encantamento, estranhamento ou horror ao leitor. Assim, a fantasia criativa amalgama e embaralha passado, presente e futuro pela ação imanente do desejo. Na obra do poeta Manuel Bandeira, o tema da experiência pueril ganha dicção própria em outro texto relevante, como “Porquinho-da-Índia” (*Libertinagem*). “As mais velhas reminiscências” ganham materialidade, por exemplo, na imagem do primeiro objeto de desejo de um sujeito poético encantado, aos seis anos de idade, com a teimosia de um ingênuo bichinho substantivado e adjetivado de forma delicada e diminutiva:

Quando eu tinha seis anos
 Ganhei um porquinho-da-índia.
 Que dor de coração me dava
 Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!
 Levava ele pra sala
 Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos
 Ele não gostava:
 Queria era estar debaixo do fogão.
 Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...

– O meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada.

As palavras e as imagens das fábulas infantis serão sonhadas e recriadas à luz da rememoração, como quis Teixeira de Pascoaes (1986): “criação quer dizer saudade”. O resgate da mitologia infantil é “regresso ao paraíso” na obra de Bandeira, pois o tempo cronológico desmancha a substância do ser em imagens desconexas que têm a escrita poética como uma das formas de presentificação. Ao lembrar-se das imagens infantis como evasão do cotidiano, pondera o poeta Bandeira (1957, p. 11): “no fundo, já era

Pasárgada que se renunciava”. A saudade da infância idílica e as imagens da pátria distante serão prevalentes no corpus escolhido da obra de Vinicius de Moraes, cuja produção foi em parte contemporânea à de Manuel Bandeira. Ambos estabeleceram uma profícua comunicação missivista, assim como trocaram impressões a respeito da construção de versos e do acabamento de alguns poemas.

4.2. VINICIUS DE MORAES: saudade da Pátria e da cidade da infância

Na *Advertência*, assinada pelo poeta Vinicius de Moraes (1913-1980) quando da publicação de sua *Antologia Poética*, escrita em “Los Angeles, junho de 1949”, há uma confissão de um poeta em busca de uma dicção mais legítima e verdadeira para sua poesia. Trata-se de um livro organizado cronologicamente e que serve como mapa perceptível ao movimento de libertação, segundo Vinicius (MORAES, 2008, p. 276-277), “dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e de seu meio, os quais tanto, e tão inutilmente, me angustiarão a formação”.

Os “preconceitos e enjoamentos” podem ser compreendidos como as pressões pelo engajamento aos pressupostos artísticos defendidos na primeira fase do Modernismo brasileiro, o qual propunha a ruptura com as tradições acadêmicas de origem europeia como principal eixo estético constitutivo – “contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”, resumiu Oswald de Andrade em um aforismo do “Manifesto Antropófago” (1980, p. 83). Antonio Candido (2008, p. 159) ratifica “os enjoamentos” vinicianos ao considerar a dicção poética do século XX como tributária de rupturas, privilegiando o ruído em detrimento da melodia, “assim como tende a suprimir as manifestações da afetividade”. O crítico inclui Vinicius na categoria dos poetas “de continuidades, não de rupturas”, uma vez que a tonalidade sentimental e a o destemor em falar de temas afetivos predomina na arte de um poeta que “deve desgostar as poéticas de choque”.

O poeta e ensaísta T.S.Eliot (1989, p. 39) formula que nas relações entre o antigo e o novo deve-se considerar que a ordem existente tem uma complexidade que merece ser contemplada, para que uma “ruptura” consista num processo em que “as

relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo [sejam] reajustados”. A formação católica e conservadora do poeta carioca foi obedientemente ouvida na sua estreia literária, aos 20 anos de idade, com o volume *O Caminho para a Distância*, lançado em 1933 (MORAES, 2008). O livro trazia um escritor atento aos apelos do espírito, com inclinações metafísicas, ocupado com os sentidos da transcendência, como indicam os primeiros versos do poema “Místico”, que abre o livro: “O ar está cheio de murmúrios misteriosos/ E na névoa clara das coisas há um vago sentido de espiritualização.../” (MORAES, 2008, p. 9). Considerado pela crítica Renata Pallotini “um livro desigual e descontínuo, cheio de bons momentos e lugares comuns” (idem, p.746), é também apreciado com reservas por Antonio Candido (1986, p.742), que percebe o tom conservador dos poemas

[...] afogados no longo verso retórico usados pelos poetas cristãos daquele tempo, com uma vontade quase cansativa de espichar o assunto e um certo complexo de antena, ou seja, o esforço de *captar* algo misterioso.

O Caminho para a Distância já trazia um embate entre a dimensão transcendente e o imperativo do desejo de se apegar à imanência, o que começa a ganhar maior espaço no segundo livro do autor: *Forma e Exegese*, lançado em 1935 (MORAES, 2011). Noemi Jaffe (2011, p.109-114) enfatiza que esse livro reúne poemas em que se destaca o uso do modo subjuntivo, o que contribui para uma dicção poética mais hipotética ou duvidosa. Merece destaque a observação de que os sujeitos poéticos afirmados nessa série literária atentavam para o passado que se exprimia como um tempo longínquo, de cultivo “impossível e doloroso”, como nos versos que já esboçam os rudimentos de uma poética da saudade: “Eu sou como um velho barco”, ou “passado adolescente”, ou, ainda, “a vida tinha misteriosamente passado” (MORAES, 2011, p.16-106).

Manuel Bandeira não economizava elogios ao talento poético de Vinicius de Moraes. Poeta afeito à tradição neossimbolista e que adota procedimentos francamente modernistas a partir de *Libertinagem* (BANDEIRA, 1993), Bandeira destacava que na obra viniciano as influências da tradição misturavam-se com formas aparentemente inconcebíveis, como exemplifica a reunião de Baudelaire, Paul Valéry e Augusto Frederico Schmidt como referências literárias. Para ele, na obra de Vinicius se mesclam

“a poesia a granel, às soltas, ao léu [...] e a poesia em comprimido, medida e rimada, onde tudo está no seu lugar, com os seus valores e os seus contrastes” (MORAES, 1986, p.711).

Em tal diversidade se incluem temas transcendentais e imanentes, como o tema do amor à mulher, imagem que no primeiro livro tem uma caracterização diáfana, ganha contornos eróticos a partir de *Forma e Exegese* (MORAES, 2011) e força definitiva a partir de *Ariana, a mulher* (MORAES, 2011), *Novos Poemas* (MORAES, 1986) e das *Cinco Elegias* (MORAES, 1986): “a carne, o pecado se configuram em seios, em pele e em lábios femininos”, conforme constata Ferreira Gullar em artigo crítico sobre Vinicius (MORAES, 2008, p.201). O poeta lembra que a epígrafe de *Novos Poemas* é emprestada do poema “Poética”, de Manuel Bandeira (*Libertinagem*, 1930): “Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis”. O que alude à pluralidade de formas poéticas que Vinicius de Moraes adota a partir desse momento. Ao que se coaduna a observação de Antonio Secchin (2008, p.76): “[...] um escritor com grande maestria no domínio das formas fixas, e que privilegia a temática amorosa, sem prejuízo de bem-sucedidas incursões no campo da poesia social”.

Fato é que na organização do volume da Nova Aguilar (MORAES, 1986), em que colaborou Afrânio Coutinho, a primeira seção é intitulada “O sentimento do sublime” e a segunda fase, a partir de *Novos Poemas*, denominada “A saudade do cotidiano”, no qual se alternam versos metrificados, rimados e até sonetos aos poemas em versos livres. Porém, a partir de *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946) e *Pátria Minha* (1949), há, segundo José Miguel Wisnik, “um franco processo de libertação de um idealismo místico inicial [...] auto-repressivo e retórico [que] se desdobra em faces românticas, simbolistas, clássicas e modernas [...]” (WISNIK, 2008, p.145).

Ferreira Gullar (2008) já percebia que uma maior observação do cotidiano era matéria da qual se extraía a poesia viniciana e que, nessa aproximação, ao contrário do que costumava ocorrer, suas opções formais divergiam das formas poéticas tradicionais:

Historicamente, o que ocorreu foi o inverso: a descoberta do cotidiano levou os poetas a romper com aquelas formas [sonetos, baladas, etc.] e criar o verso livre. Mas Vinicius, que, na fase “metafísica” usou e abusou desse tipo de verso, quase o abandonou ao voltar-se para os temas prosaicos (GULLAR, 2008, p. 204).

O caminho heterodoxo adotado pelo poeta Vinicius de Moraes, além de emprestar formas tradicionais a temas eternos como o amor e a saudade, erigindo um diálogo com a tradição (um “reajuste”, como sugerira Eliot), também fez com que se aproximasse das letras de canção popular, procedimento que suscitou opiniões diversas. João Cabral de Melo Neto, por exemplo, em entrevista a Folha de São Paulo ²⁹, discretamente desqualifica as letras de canção: “Vinicius fez a poesia que ele queria fazer. Ele era capaz de fazer as poesias mais sofisticadas, se quisesse, como era capaz de compor samba” (NETO, 1994 apud FERRAZ, 2008, p.163). Já Ferreira Gullar considerou a experiência como “um desdobramento natural de sua experiência, que vem do metafísico ao cotidiano, do erudito ao popular [...] um processo de desmistificação da poesia, como temática e como forma” (GULLAR, 2008, p.204). Tal singularidade na trajetória poética viniciano afirma, segundo José Miguel Wisnik (2008, p.145), o desejo de não se confinar a um nicho estético tradicional, embora não faltasse, para isso, qualidade a seu verso: “Vinicius [...] passou a trair ciclicamente todos os purismos [...] da ‘mística idealizante’ à aproximação do mundo material, da poesia transcendental à dissipação moderna (sem perder a ressonância com a tradição) [...]”.

Em relação aos poemas em que predomina o tema da saudade, merece destacar que o amor era imagem constitutiva de uma arte poética que muitas vezes esteve quase que indissociavelmente ligada a elementos biográficos. No documentário *Vinicius*, de Miguel Faria Jr.(2005), Maria Bethânia afirma que “o poeta anuncia ao mundo a grandeza e a beleza de amar, e que na verdade dessa entrega estava o recado mais fundo, misterioso e secreto de sua existência”. O amor ao lugar de origem inspirará, na obra de Vinicius de Moraes, uma poética do espaço saudoso, que terá as imagens praianas e as lembranças infantis na Ilha do Governador, na cidade do Rio de Janeiro, onde o poeta residiu temporariamente na infância (CARNEIRO, 1984, p.16-18), como cenários que evocam a afirmação de uma subjetividade poética que diz respeito a esse espaço referencial querido, em acento nitidamente melancólico (MORAES, 1986,96-7):

Ilha do Governador

Esse ruído dentro do mar invisível são barcos passando
Esse *ei-ou* que ficou nos meus ouvidos são os pescadores esquecidos
Eles vêm remando sob o peso de grandes mágoas

²⁹ NETO, João Cabral de Melo. Entrevista a José Geraldo Couto. **Folha de São Paulo**. Caderno “Mais!”. 22/05/1994.

Vêm de longe e murmurando desaparecem no escuro quieto.
De onde chega essa voz que canta a juventude calma?
De onde sai esse som de piano antigo sonhando a *Berceuse*?
Por que vieram as grandes carroças entornando cal no barro molhado?

Os olhos de Suzana eram doces mas Eli tinha seios bonitos
Eu sofria junto de Suzana – ela era a contemplação das tardes longas
Eli era o beijo ardente sobre a areia úmida.
Eu me admirava horas e horas no espelho.

Um dia mandei: “Suzana, esquece-me, não sou digno de ti –
[sempre teu...”
Depois, eu e Eli fomos andando... – ela tremia no meu braço
Eu tremia no braço dela, os seios dela tremiam
A noite tremia nos *ei-ou* dos pescadores...
Meus amigos se chamavam Mário e Quincas, eram humildes,
[não sabiam
Com eles aprendi a rachar lenha e ir buscar conchas sonoras
[no mar fundo
Comigo eles aprenderam a conquistar as jovens praianas
[tímidas e risonhas.
Eu mostrava meus sonetos aos meus amigos – eles mostravam
[os grandes olhos abertos
E gratos me traziam mangas maduras roubadas nos caminhos.

Um dia eu li Alexandre Dumas e esqueci os meus amigos.
Depois recebi um saco de mangas
Toda a afeição da ausência...

Como não lembrar essas noites cheias de mar batendo?
Como não lembrar Suzana e Eli?
Como esquecer os amigos pobres?
Eles são essa memória que é sempre sofrimento
Vem da noite inquieta que agora me cobre.
São o olhar de Clara e o beijo de Carmen
São os novos amigos, os que roubaram luz e me trouxeram.
Como esquecer isso que foi a primeira angústia
Se o murmúrio do mar está sempre nos meus ouvidos
Se o barco que eu não via é a vida passando
Se o *ei-ou* dos pescadores é o gemido de angústia de todas as noites?

A poética do espaço saudoso tem a ilha como tema frequentemente associado à lembrança idílica do lugar distante e desejado pelo sujeito poético, assim também como refúgio e deleite para personagens épicas. Por exemplo, a “ilha dos Amores” é um presente de Vênus para o herói Vasco da Gama e sua esquadra no percurso de retorno a Portugal, conforme Camões registra no canto nono do épico *Os Lusíadas*: a ilha coloca-se à frente dos portugueses que amam as ninfas; a deusa Tétis enamora-se do herói lusíada (CAMÕES, 1980, p.319-350).

No poema “Ilha do Governador” (MORAES, 1986, p.96-97), integrante do segundo livro publicado por Vinicius de Moraes, *Forma e Exegese*, a ilha é espaço projetivo do lirismo de um sujeito poético que, de forma oscilantemente deleitosa e melancólica, justapõe imagens do mar, dos barcos, dos amores e dos amigos. A saudade se desdobra em um fluxo de consciência no qual a memória é o fio condutor dos versos – consonantes com o que o poeta Ezra Pound denominou “fanopeia”, uma vez que a imaginação visual predomina sobre os outros recursos textuais, sendo uma das formas por meio da qual carrega “a linguagem de significado até o grau máximo possível” (POUND, 2006, p.63).

O crítico Geraldo Carneiro (1984) associa dados biográficos de Vinicius de Moraes (que passava férias na Ilha do Governador, na cidade do Rio de Janeiro, onde convalescia sua mãe) à imaginação solene das subjetividades poéticas elaboradas pelo poeta por volta dos vinte anos – momento bastante influenciado pela estética católica e pelos sermões bíblicos. Em “Ilha do Governador”, Vinicius se despe da pompa para revelar, em um poema dissonante, a tal dicção, “que a felicidade é meio prosaica mesmo” (CARNEIRO, 1984, p.17). As cenas idílicas se assemelhavam ao jardim das delícias ou ao paraíso do qual toda a humanidade foi expulsa: “[...] a Ilha do Governador era a própria Pasárgada”, sugere Carneiro (ibidem, p.17). O poema, de fato, interessara ao poeta Manuel Bandeira que, em carta endereçada a Vinicius e datada do mesmo ano da publicação do poema, relatara que após lê-lo sentiu “vontade de conhecer os outros poemas do livro” (CASTRO, 2003, p.36).

A imaginação do sujeito poético que embarcou para a “ilha-Pasárgada” afirma, por meio da onomatopeia do barulho dos remos dos pescadores, que o “*ei-ou*” traz as saudades do menino antigo no timbre de uma voz que “canta a juventude calma”. O “mar invisível” é metáfora para a matéria psíquica desprovida de consciência, a qual ganha notoriedade como imagens sonoras fugazes que deslizam na memória (o “*ei-ou*”) ou imagens visuais (“barcos passando”) – alusões às propriedades fragmentárias do processo reminescente que comove, saudosamente, a subjetividade poética. Os versos do poema têm liberdade expressiva e grande extensão, metaforizando “a expansão do espaço interior, o alargamento do próprio eu, que amplia seus horizontes na expectativa de superar o impasse matéria/espírito, humano/divino” – sugere Carlos Felipe Moisés (MOISÉS, 1980, p.92).

O poema possui justaposições de planos, condensações e deslocamentos, o que permite uma leitura que se aproxima ao contexto onírico. Roman Jakobson (1995, p.55) associa a metáfora aos processos de similaridade e a metonímia aos de contiguidade, partindo dos pressupostos freudianos ³⁰ sugeridos em *A Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1969), dos quais se desdobra a metáfora (semelhança) como condensação e a metonímia (contiguidade) como deslocamento (JAKOBSON, 1995, p.61). Os ruídos (“ei-ou”), que são “pescadores esquecidos”, condensam a saudade daquele lugar idílico, matéria psíquica que teima em voltar, escrevendo-se linguagem poética ora com timbre saturnino (“sob o peso de grandes mágoas”); ora como canção de ninar, ao som do “piano antigo sonhando a *Berceuse*”. A *Berceuse* é uma expressão francesa para canção de ninar e, aqui, o sujeito poético pode estar fazendo menção a peças compostas por Chopin, Brahms, Tchaikovsky, dentre outros compositores ³¹.

Mas, ao plano das lembranças infantis se junta o plano das saudades das mulheres – “Suzana” e “Eli” são deleitosamente lembradas em sua exuberância feminina. A busca de transcendência do primeiro livro (*O Caminho para a Distância*) é atenuada, dando lugar à imanência, em que a procura do cotidiano e o corpo feminino tornam-se temas de interesse crescente na poesia viniciano. Segundo Carlos Felipe Moisés (1980, p.93), a concepção amorosa na lírica de Vinicius pode ser encarada como convergência das estéticas trovadoresca, romântica e surrealista, na qual uma presença insistente do erotismo parece orientar essa temática.

O desejo erótico atende aos processos metonímicos e sinestésicos, como se a imaginação saudosa assim preferisse elogiar o objeto amado: “Os olhos de Suzana eram doces mas Eli tinha seios bonitos”, “Eli era o beijo ardente sobre a areia úmida”. Ou ganha discreta dicção surrealista, análoga ao encadeamento onírico do próprio poema: “Eu tremia no braço dela, os seios dela tremiam/ A noite tremia nos *ei-ou* dos pescadores...”. E distancia-se da dicção lírica trovadoresca em que o formalismo sentimental impossibilitava o encontro dos amantes. Aqui, pode-se permitir o

³⁰ Segundo Laplanche e Pontalis (2010, p.118), o linguista Roman Jakobson chegou a relacionar os mecanismos inconscientes descritos por Freud com os processos retóricos da metáfora e da metonímia, considerados por ele os dois pólos fundamentais de toda a linguagem; e foi assim que aproximou o deslocamento da metonímia, onde a ligação por contiguidade é que está em casa, enquanto o simbolismo corresponderia à dimensão metafórica, reina a associação por semelhança. J. Lacan assimila o deslocamento à metonímia e a condensação à metáfora.

³¹ Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Berceuse>. Acesso em 17/11/2012.

paralelismo com os preceitos de Mário de Andrade ³² no manifesto “Modernismo e Ação”:

Tem beleza em nossas obras, porém ela é apenas um meio de interessar e de chamar a atenção pra coisas mais úteis e práticas. E se não caírmos no diletantismo, essa arte [...] é que vai criar pela primeira vez enfim a psicologia integral do brasileiro. Abaixo a contemplação! Abaixo os versos de amor que não sirvam para que a mulher amada ceda enfim! (ANDRADE, 1925 apud SCHWARTZ, 2008, p.477).

O encontro com a mulher amada motiva escolhas métricas e lexicais que contemplam uma estética cujo dialogo com a tradição oscila entre a adesão e o distanciamento. Vinicius de Moraes estreia contrariando, em parte, os preceitos do primeiro Modernismo (geração imediatamente anterior à sua), o qual tem como ponto fulcral a ruptura com a tradição literária das gerações anteriores e um distanciamento da influência lusíada: “Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos” ou “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas”, escrevera Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago” (ANDRADE, 1980, p. 81). Se por um lado a mulher amada é tratada pelo erotismo evidenciado, de forma coloquial, por meio do frêmito aliterativo e anafórico de versos como “[...]/ Depois eu e Eli fomos andando... – ela tremia no meu braço/ Eu tremia no braço dela, os seios dela tremiam/ A noite tremia no *ei-ou* dos pescadores... [...]”, por outro, o poema se organiza em versos longos, que cedem a um acento romântico e à languidez da subjetividade lírica: “[...]/Eu sofria junto de Suzana – ela era a contemplação das tardes longas/[...]”.

No que tange ao diálogo com os poetas contemporâneos, o poema em verso livre ganha, na terceira estrofe, o tom bandeiriano de evocação reminiscente das brincadeiras infantis, presente em poemas como “Evocação do Recife” (*Libertinagem*, 1930), e que poderá ser observado, posteriormente, no torquatiano “A Rua” (1966) ou até pode ser lido como um paraíso idealizado, como em “Vou-me embora pra Pasárgada” – que integra o mesmo livro do poeta pernambucano. Na referida estrofe do poema de Vinicius, chama a atenção o uso reiterado de verbos no pretérito imperfeito, como “chamavam”, “mostrava”, “traziam”, os quais imprimem um tom melancólico, dedução

³² Publicado no *Jornal do Commercio*, em 24 de maio de 1925, reproduzido em Neroaldo Pontes de Azevedo, *Modernismo e Regionalismo. Os anos 20 em Pernambuco*, p. 223-225.

de que as imagens idílicas infantis não retornarão. Ao tom nostálgico do lugar de origem, mesclam-se imagens infantis em tom coloquial e até prosaico (“[...] /Com eles aprendi a rachar lenha e ir buscar conchas sonoras no mar fundo/[...]”), procedimento textual menos solene e pomposo que o poeta adotaria, aos poucos, com maior assiduidade e que Manuel Bandeira já antevira, em texto crítico sobre *Forma e Exegese*: “agora vejo que o poeta pode ainda ultrapassar-se, quando chegar à idade da condensação, quando se cansar um pouco da sua rica virtuosidade verbal, único perigo que discirno nessa sua abundância” (BANDEIRA, 1966, p. 186).

A dicção coloquial e os elementos lúdicos do cotidiano começam a tomar forma nos versos de “Ilha do Governador”, afirmando um sujeito poético que descreve os encontros da juventude com leveza: “Eu mostrava meus sonetos aos meus amigos – eles mostravam os grandes olhos abertos/ E gratos me traziam mangas maduras roubadas nos caminhos/ [...]”. Ou o poder encantatório do texto literário: “Um dia li Alexandre Dumas e esqueci os meus amigos”. O diálogo com a tradição permanece ainda vivo, desvelando uma função da saudade que pode ser entendida como o amor à literatura ou a possibilidade de fazer o homem entregar-se a um *paideuma* poético por ele eleito, aprendendo com seus ancestrais a encontrar seu lugar no tempo. Nos termos de Eliot (1989, p. 38),

[...] se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor, mas também as passagens mais individuais de sua obra, podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade [...].

E o teatro do tempo insinua-se ao sujeito, conduzindo-o à interioridade, como postula Santo Agostinho, de forma que a consciência lírica se distende ao passado: “[...] / Como não lembrar essas noites cheias de mar batendo?/[...]”. Projeta-se também ao futuro, promovendo a lembrança melancólica com matizes inquietos: “[...] / Eles são essa memória que é sempre sofrimento/ Vêm da noite inquieta que agora me cobre./ [...]”. As reminiscências agora soam como o murmúrio do mar que traz ondas sonoras de um tempo da infância que não mais voltará, como um complexo-saudade que faz o tempo presente repleto de imagens distantes e desejadas. O passar do tempo expõe sua condição inexorável, como os barcos no “mar invisível”: “[...] / Se o barco que eu não via é a vida passando/[...]”.

Como sugere Barthes (1991, p. 141), na presentificação, “as cenas tomam posição de lembrança, ávidas de representar um papel”. Em “Ilha do Governador”, tal “papel” permite ao sujeito poético aspirar pela saudade de um tempo eterno, como se a consciência humana pudesse abolir o tempo cronológico e a escrita poética consistisse na possibilidade de afirmar o tempo do sonho que evoca o lugar de origem. O poeta elege uma subjetividade que sonha com a infância de forma a reinventá-la (são claras as alusões do poema a dados biográficos de Vinicius de Moraes mencionados anteriormente pelo estudo do crítico Geraldo Carneiro (1984, p.17) – cf. subseção 4.2). Nesse caminho argumentativo, o pensador francês Gaston Bachelard (2009, p.105) sugere que se pode considerar que os poetas convidam o homem a imaginar a infância perdida, de forma que, ao contemplar as imagens do mundo, estarão recordando de si mesmos, como se o tempo que desgasta (o “tic-tac” do tempo cronológico) fosse vencido pela escrita sobre a origem e se fizesse uma “audácia da memória”. “E sonhar sobre uma origem não é ultrapassá-la?”, questiona Bachelard (2009, p.104).

O tempo da origem ganha materialidade nas imagens do mar, espaço caro à lírica portuguesa que tematiza a saudade. No texto poético “Ilha do Governador”, as imagens do mar não tematizam o espaço onde se lançaram heróis conquistadores que conduziram a pátria portuguesa aos tempos gloriosos, cujo ocaso serviu de suporte a muitos dos textos saudosos de seus vates. No poema viniciano em que se apresentam sinestésias (“olhos de Suzana eram doces” e “beijo ardente”) e no qual se percebe influências, por exemplo, do poema “Correspondências”³³, de autoria do poeta Charles Baudelaire (1985, p.115), as imagens do mar (“mar invisível”, “mar fundo” e “mar batendo”) gravitam em torno de um campo semântico que evoca a interioridade do sujeito poético, consistindo em expressões de um “complexo-saudade” (o sentimento-ideia que é recordação de si mesmo). Permite, assim, inferir que tais sentidos se afastam da perspectiva portuguesa organizada diacronicamente no corpus deste trabalho, em que predomina um “eu coletivo”.

O mar em Vinicius é uma imagem que também evoca as saudades da pátria, poética do espaço em que o sujeito lírico distante da sua terra de origem querida

³³ No livro *As Flores do Mal*, o poeta francês Charles Baudelaire (1985, p.115) antecipa a perspectiva sinestésica que será prevalente na estética simbolista e modernista com o poema “Correspondências”, do qual se destacam os versos: “[...]/ Há aromas frescos como a carne dos infantes,/ Doces como o oboé, verdes como a campina,/ [...]”.

lamenta o destino que o expôs ao *pathos* da saudade, em dicção que pode dialogar com as imagens da saudade portuguesa. A letra “Saudades do Brasil em Portugal” (MORAES, 2009), musicada como fado, exemplifica:

O sal das minhas lágrimas de amor
 Criou o mar que existe entre nós dois
 Para nos unir e separar
 Pudesse eu te dizer
 A dor que dói dentro de mim
 Que mói meu coração nesta paixão
 Que não tem fim
 Ausência tão cruel
 Saudade tão fatal
 Saudades do Brasil em Portugal

Meu bem, sempre que ouvires um lamento
 Crescer desolador na voz do vento
 Sou eu em solidão pensando em ti
 Chorando todo o tempo que perdi

Composta por Vinicius de Moraes, a letra é considerada pelo próprio poeta “uma das maiores ousadias cometidas em vida”, conforme atesta o fonograma em que ele declara ter composto esse fado em homenagem à cantora portuguesa Amália Rodrigues (1920-1999), no encontro ocorrido entre ambos em 1968 e registrado no CD *Amália/Vinicius* (2009).

No verso inicial da letra, o poeta afirma um sujeito que dialoga com o “Mar Português”, poema X da segunda parte do livro *Mensagem*, escrito por Fernando Pessoa em 1934 (PESSOA, 1997, p.60). O livro que durante duas décadas e meia teve como título provisório *Portugal*, não terá a pátria como seu objeto de interesse, mas como o seu sujeito (PESSOA, 1997, p.104). O poema pessoano é composto por duas estrofes de seis versos cada, intercalando o balanço ondular de um decassílabo, seguido de um octossílabo, com rimas emparelhadas:

Ó mar salgado, quanto do teu sal
 São lágrimas de Portugal!
 Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
 Quantos filhos em vão rezaram!
 Quantas noivas ficaram sem casar
 Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
 Se a alma não é pequena.

Quem quer passar além do Bojador
 Tem que passar além da dor.
 Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
 Mas nele é que espelhou o céu.

Segundo Alfredo Antunes (1983, p.430), *Mensagem* refere-se à saudade profética em Fernando Pessoa, uma saudade do futuro que se desloca do plano individual para o coletivo, transcendente ao sujeito empírico. Como expressão de uma ausência (e sua condição expectante), constitui o desejo de eternidade de um povo imbuído por vaticínios que trariam “tempos messiânicos de libertação”. Atento ao decadentismo da hora presente, o poeta aborda a necessidade de um novo D. Sebastião ou um supra-Camões, que venha estabelecer o Quinto Império espiritual: “um nacionalista místico, um sebastianista nacional” (ANTUNES, 1983, p. 441). O sujeito poético (Portugal), em sintonia com o inconsciente coletivo de seu povo, tem o mar como interlocutor e lamenta os sacrifícios de seus heróis que se lançaram nas ondas, em busca da glória conquistada e perdida.

Antunes (1983) pondera que o livro *Mensagem* foi construído a partir de um suporte simbólico e mítico, que evoca o sonho, a esperança e o anseio do futuro, como expressões do inconsciente de um povo. “Enquanto que *Os Lusíadas* cantam um império feito, acabado [...] e são o poema da Nação como ser histórico [...] a *Mensagem* canta o Portugal indefinido, atemporal, inacabado” (ANTUNES, 1983, p. 462). O autor define as três partes do livro como três expressões da saudade:

Na primeira parte – *Brasão* – evoca-se o passado, nos vultos históricos que nos constituíram como povo concreto; na segunda parte – *Mar Português* – somos definidos como seres-em-trânsito, edificando, no mar, um império visível e presente; na terceira parte – o *Encoberto* – somos sagrados como místicos e como futuros (ibidem, p.475-476).

A dicção da saudade na lírica portuguesa move a singularidade de uma nação que busca por si mesma, olhando para a glória de outrora e imaginando o porvir redentor de um messias restaurador. Se “o mito é o nada que é tudo”, a grandiosa alma lusíada se liquefaz em lágrimas salgadas que vão e vêm no balanço das ondas do grande e perigoso mar, imagem que imprimiu a dor à imaginação de um povo e paradoxalmente a esperança, como um céu a ser encontrado, como evocam os versos finais do poema “Mar Português”: “Deus ao mar o perigo e o abismo deu/ Mas nele é que espelhou o céu.” (PESSOA, 1997, p.60).

Vinicius de Moraes escreveu a letra “Saudades do Brasil em Portugal”, posteriormente musicada como fado, elegendo um sujeito poético “em Portugal” que tem como interlocutor o lugar distante, querido, motivador da saudade: o Brasil. O título já mostra uma reverência à sintaxe lusíada por ser composto por um verso em decassílabo, caro à estética camonianiana, com o intuito de declarar o amor ao Brasil distante, procedimento que será repetido no verso 10. O sal das lágrimas é uma especiaria (ou um tempero) consequente ao choro de amor e lamento pela distância que separa tal subjetividade da pátria amada, arcabouço intelectual e afetivo que fala da saudade e aproxima-se do imaginário português: os versos “o sal das minhas lágrimas de amor/ Criou o mar que existe entre nós dois/” são também escritos em decassílabos. Quando o poeta refere-se ao mar que une e separa, imagem cara à lírica lusíada, adota o metro irregular, provável alusão a tal ambiguidade semântica.

O quarto verso já demonstra a saudade do sujeito que lamenta a impotência motivada pela incomunicabilidade, claramente expressa pela escolha do verbo “poder” em sua forma subjuntiva, hipotética: “pudesse”. O uso do tempo subjuntivo põe em dúvida a capacidade e suficiência do signo linguístico para expressar sua dor: “Pudesse eu te dizer/ A dor que dói dentro de mim”. Assim como o “mar invisível” do poema “Ilha do Governador”, a dimensão da interioridade faz-se prevalente, afastando-se da semântica coletiva da dor trazida pelas ondas do “mar salgado” do poema de Fernando Pessoa.

A saudade se mostra como uma paixão íntima em sua máxima expressão disfórica. Sabe-se que nas disposições passionais o corpo, graças a seu poder figurativo, é eleito como palco no qual ocorre a encenação. A saudade e a melancolia são figurativizadas por um efeito sinestésico de duas ordens consecutivas. Uma primeira, de natureza pleonástica, “A dor que dói dentro de mim/”; e a segunda, metonímica, “Que mói meu coração nesta paixão/”. Greimas e Fontanille (1993, p. 50) apresentam uma observação a respeito da passividade do sujeito apaixonado e saudoso, configurada nesses versos:

O sujeito afetado pela paixão será, portanto, sempre, em última análise, sujeito modalizado segundo o “ser”, isto é, sujeito considerado como sujeito de estado, ainda que, por outro lado, ele seja responsável por um fazer [...] distinguimos entre estados de coisas e estados da alma e propusemos reconhecer um conjunto de

procedimentos de homogeneização fundadora da paixão e que repousa sobre a mediação do corpo que-sente-que-percebe.

Merecem atenção, ainda, as oscilações lexicais que aproximam e distanciam a letra viniciano do campo semântico da saudade lusitana. Se o sintagma “sal das lágrimas” aproxima o texto do imaginário português, a locução “paixão que não tem fim” apresenta-se como índice textual mais próximo da coloquialidade da fala brasileira. A segunda estrofe, composta por quatro versos decassílabos em rimas consoantes emparelhadas (novamente uma aproximação do metro clássico camoniano), inicia-se pelo vocativo coloquial “meu bem”, indicando um afastamento da sintaxe lusitana. Em contrapartida, nova aproximação se faz pelo tom solene, em segunda pessoa do singular, por meio do qual a saudade do país distante é evocada. Na primeira estrofe, já aparecera “Pudesse eu te dizer” e agora “ouvires” e “ti”, marcando uma diferença do tratamento coloquial proposto pelo vocativo “meu bem”.

A letra que demonstra simultaneidades, oscilações e diálogos entre campos semânticos da saudade portuguesa e brasileira é finalizada pela dor de um sujeito poético que clama ao vento que conduza à pátria distante, tratada como “meu bem”, o seu lamento saudoso desolado – semântica próxima ao *pathos* do sujeito que fez “dilatadas viagens”, como propusera Francisco Manuel de Mello (1977). A imagem é construída por outro autor de canções populares brasileiras com quem Vinicius de Moraes estabeleceu diálogo, tendo inclusive compartilhado a autoria de um trabalho musical registrado em disco (*Vinicius/Caymmi*, 1967): Dorival Caymmi. Na canção “Coqueiro de Itapoã”, integrante do disco *Caymmi e seu violão* (1959), um sujeito poético, atormentado pela distância da Itapoã idílica, também pede ao vento, personificado em mensageiro, que envie notícias da terra distante e saudosa:

Coqueiro de Itapoã, coqueiro
Areia de Itapoã, areia
Morena de Itapoã, morena
Saudade de Itapoã, me deixa

Oh vento que faz cantiga nas folhas
No alto do coqueiral
Oh vento que ondula as águas
Eu nunca tive saudade igual
Me traga boas notícias
Daquela terra toda manhã

E joga uma flor no colo
De uma morena de Itapoã

Coqueiro de Itapoã, coqueiro
Areia de Itapoã, areia
Morena de Itapoã, morena
Saudade de Itapoã, me deixa
Me deixa, me deixa

A saudade é “lembrança triste”, mas também “esperança imperecível”, como queria Joaquim Nabuco (NABUCO, 1909 apud DAMATTA, 1993, p. 28).

Outro texto poético viniciano condensa a saudade de um sujeito poético que evoca a pátria. No posfácio da edição do livro *Poemas, Sonetos e Baladas* (MORAES, 2008), o crítico literário José Miguel Wisnik anuncia a segunda seção do volume, que consiste isoladamente no poema “Pátria Minha” (1949) (Anexo B), utilizando a eloquente observação: “o recado de amor do poeta, estrangeiro e brasileiro, em ‘avigrama’ lírico para a “Pátria Minha” – para muito além de qualquer xenofobia e de qualquer nacionalismo” (MORAES, 2008, p. 150). Escrito durante o período em que o poeta residia em Los Angeles (1946-1950), o poema integra a seção cuja epígrafe é “Nossa Senhora de Los Angeles”, a qual contém parte dos textos poéticos publicados como *Antologia Poética* e *Novos Poemas II* (MORAES, 1986, p. 267-269):

A minha pátria é como se não fosse, é íntima
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
É minha pátria. Por isso, no exílio
Assistindo dormir meu filho
Choro de saudades de minha pátria.

O poema, escrito em metro livre, ora descritivo, ora discursivo, com alternância de rimas toantes e consoantes que lhe conferem uma musicalidade melancólica, é iniciado por um verso que contém uma comparação saudosa, composta sob o signo da falta, a qual motiva o esforço de presentificação contido nas treze estrofes que o compõem: “A minha pátria é como se não fosse, é íntima/ Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo/ É minha pátria. [...]”. O sujeito poético inicia sua missiva de amor ao lugar de origem do qual se encontra estrangeiro, qualificando-o como “íntima doçura”, primeira metáfora que enfatiza o colorido afetivo do sabor doce como reação ao antitético amargor do choro, anunciado no verso 2 e explicitado no verso 11(“longas

lágrimas amargas”). O *pathos* da distância do lugar de origem é vivido sob o signo da intimidade (“como se não fosse/ é íntima”) e o sujeito exilado descreve-o em tom delicado, associando seu choro ao sono do filho: “[...]/Assistindo dormir meu filho/ Choro de saudades de minha pátria./[...]”.

Em “Pátria Minha”, não se ouve o tom altissonante que alude à busca por uma pátria coletiva grandiosa, mas uma pátria fundada sob o signo da intimidade, como um jogo involuntário da memória afetiva: a saudade é a escuta do coração, como propunha D. Duarte no século XV (D. DUARTE, 1942, p.45). Porém, esse índice da saudade busca por uma matriz de identidade que difere da saudade portuguesa. No poema, a saudade-nostalgia, porque dor da distância do lugar de pertencimento, motiva o sujeito poético no exílio a montar uma construção metafórica da pátria com escolhas lexicais que sugerem uma jovialidade: uma criança dormindo, país jovem, ainda deitado em esperançoso berço.

À pluralidade de sentidos da saudade, associa-se, de forma explícita no poema, o tema do exílio: “[...]/Por isso, no exílio/ Assistindo dormir meu filho/ Choro de saudades de minha pátria/ [...]” Nos poemas portugueses que evocam o lugar de origem, o tema da saudade, porque evocação de “todos os exilados, mistura amarga, desde Ovídio, de tristeza e melancolia” (LOURENÇO, 1999, p. 33), tende a ser memória coletiva que funda a relação de um povo com a sua tradição. Essa afecção da alma ganha matizes especificamente lusitanos quando, como já previra D. Francisco Manuel de Mello, fala do destino errante de um povo marítimo, “viajante, separado de si pelas águas do mar e do tempo” (LOURENÇO, 1999, p. 12). Tal mistura “de mel e lágrimas” teria conferido aos portugueses o referido “exílio”, afastamento doloroso deles mesmos. Etimologicamente, a palavra exílio tem origem em *exsilium*, de *exsul*, palavra que se ligaria, por sua vez, a *solum*. Corresponde ao estado de estar longe da própria casa e pode ser definida como a expatriação, voluntária ou forçada, de um indivíduo. Também é possível utilizar as palavras banimento, desterro e degredo com sentido semelhante (HOUAISS, 2001, p. 328): “o estrangeiro é um sonhador que faz amor com a própria ausência, um deprimido extravagante”, afirma Julia Kristeva (1994, p. 18).

No avigrama endereçado por Vinicius à sua pátria, o *pathos* melancólico é tratado em tom predominantemente coloquial. Antonio Candido (1985) cita os versos de

Manuel Bandeira (“[...] direi coisas tão simples/ Que tu desfalecerás.”) para caracterizar esse aspecto da dicção viniciano, para quem foi possível dar “estatuto de poesia a coisas, sentimentos e palavras extraídos do mais singelo cotidiano, do coloquial mais familiar e até piegas, de maneira a parecer muitas vezes um seresteiro milagrosamente transformado em poeta maior” (MORAES, 2008, p. 160). Desejoso do reencontro com o paraíso perdido, o exilado saudoso é errante e se faz estranho à mãe-pátria, daí o complexo-saudade poder resultar em uma escrita aparentemente ressentida:

Se me perguntarem o que é minha pátria, direi:
 Não sei. De fato, não sei
 Como, por que e quando a minha pátria
 Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água
 Que elaboram e liquefazem a minha mágoa
 Em longas lágrimas amargas.

O sol, o sal e a água são elementos da natureza que desfazem a dor do sujeito ressentido, magoado pela ausência. O ressentimento é um estado fomentado pelo abandono que faz dele um ser vitimizado, no qual a dor e a amargura colocam-no em condição repetitiva, não lhe ocorrendo possíveis soluções frente às injúrias a ele cometidas. Pelo contrário, o ressentido arquiteta, de forma insistente, uma vingança que o açoita pela reminiscência (KEHL, 2005, p. 33-42).

Em uma formulação que lembra a proposição agostiniana (RICOEUR, 2010, p. 32-40) de que a memória é uma consciência que se distende ao passado e ao futuro, Barthes (1991) fala de uma saudade ressentida que se aproxima do texto viniciano. Entregue ao erro, condição indispensável da liberdade para buscar a verdade e da verdade para preservar a liberdade, a procura do estrangeiro saudoso por si mesmo é uma condição do humano. Ou, como sugere Barthes (1991, p. 171),:

[...] a palavra, a imagem, o pensamento agem como um chicote... o tempo é sacudido para frente (me sobem à cabeça predições catastróficas) e para trás (me lembro atemorizado dos “precedentes”). A partir de um nada, todo um discurso da lembrança e da morte se eleva e toma conta de mim: é o reino da memória, arma de repercussão – do “ressentimento”.

Mas na dicção viniciano, a luz, o sal e a água podem liquefazer a mágoa do sujeito poético, condição que revela menos ruína que uma velada esperança, matizada pelo tempo amargo (e dilatado) da saudade: “Em longas lágrimas amargas”. O crítico

israelita Edward Said (2001, p. 46-60) considera a fratura do exílio como um *pathos* “incurável”: “o que é verdade para todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos” (SAID, 2001, p.59). No poema de Vinicius, a escrita poética revela-se como um encontro do sujeito lírico consigo mesmo (e com as imagens da pátria), contradizendo as formulações de Said e se aproximando do processo descrito por Freud como luto (FREUD, 1996, p. 245-265).

A lembrança, a recordação, a nostalgia, o luto e a melancolia são temas que dialogam com a saudade no exílio. As aparentes perdas de laços integrativos com a origem e a sensação de desenraizamento promovem uma dificuldade em localizar um sentimento de pertinência do sujeito com o mundo, podendo, em última análise, resultar na própria fragmentação do sujeito empírico. Como resistência a esse fenômeno de intensa angústia, talvez seja essa a intenção do poeta quando afirma sujeitos poéticos que evocam a saudade do lugar de origem querido: a escrita suprimiria a falta e consistiria em uma forma de reintegração com a parte desejada. Então, escrever sobre a pátria pode ser entendido como uma forma de luto (na perspectiva freudiana). “Saudade é a lembrança da pátria com desejo de regresso”, sugere Leonardo Coimbra (COIMBRA, 1986, p.183),

Vontade de beijar os olhos de minha pátria
De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...
Vontade de mudar as cores do vestido (auriverde!) tão feias
De minha pátria, de minha pátria sem sapatos
E sem meias, pátria minha
Tão pobrinha!

Na letra da canção “Chega de Saudade” (MORAES, 1986, p.387), o sujeito poético pede à amada (um ser feminino, tal como a mãe-pátria) que ela regresse, porque ele já não pode mais sofrer. Tal passionalidade “brasileira” se traduz em versos que tratam da pátria como uma mulher, tema fulcral à poesia de Vinicius de Moraes: “ninguém duvidaria que a mulher está no ponto crucial de toda a poética de Vinicius, e que é delas que ele espera a salvação e o abismo, o incêndio redentor”, afirma Wisnik (2008, p.148).

Há, aqui, um ponto de contradição etimológica. Pátria é substantivo feminino que alude a um pai constitutivo, o “país”. Tratada pelo sujeito poético como mulher (refração da matéria, da mãe), a pátria é conduzida ao lugar sublime com que o poeta

trata de seu tema de predileção. Dora Ferreira da Silva (1959, p. 25), no artigo intitulado “A Temática da Poesia de Vinicius de Moraes”, notifica o panfeminismo presente na obra do poeta. Tal característica ganha máxima notoriedade quando Vinicius trata a bomba atômica como mulher: “Tu que és mulher e nada mais”. Pode ser observada também nos versos iniciais da estrofe anteriormente citada: “[...]/Vontade de beijar os olhos de minha pátria/ De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos.../ [...]”. Silva (1959, p. 15) afirma que essa predileção já estava anunciada na obra do poeta, pois os poemas iniciais de “O Caminho para a Distância” (MORAES, 2008), cotejados com os que se seguem, mostram a cisão constitutiva entre “o amor a Deus e o amor à mulher”.

O recurso da prosopopeia (“[...]/Vontade de beijar os olhos de minha pátria/[...]”) é utilizado como forma de presentificar a pátria-mãe ausente, cujos sentimentos patrióticos de outrora lhe deram vestido-bandeira de cores feias, assim como é feia a sua pobreza. “O estrangeiro é aquele que perdeu a mãe” (Kristeva, 1994, p.13), restando-lhe a atividade reminiscente como forma de presentificá-la. A pátria, em Vinicius, não é metáfora de um tempo glorioso que se findara, tema caro à poética portuguesa de matizes saudosos. A pátria se mostra com suas mazelas e o sujeito poético tem “vontade” de transformá-la, de repaginá-la com “vestido” e “sapatos” distintos, imagens da busca por uma identidade para além dos desfavorecimentos advindos da colonização predatória, o que constitui um campo semântico distante da poética lusíada. Novamente, permite-se um diálogo com o manifesto andradiano “Modernismo e Ação”, “[...] Abaixo os poemas patrióticos que não reconheçam os defeitos da pátria! O Brasil não carece de bonitezas. [...]” (ANDRADE, 1925 apud SCWHARTZ, 2008, p. 476):

Porque te amo tanto, pátria minha, eu que não tenho
Pátria, eu semente que nasci do vento
Eu que não vou e não venho, eu que permaneço
Em contato com a dor do tempo, eu elemento
De ligação entre a ação e o pensamento
Eu fio invisível no espaço de todo adeus
Eu, o sem Deus!

Nessa quarta estrofe do poema “Pátria Minha”, o pronome “eu” mostra-se em repetição anafórica, como uma prece que enfatiza a declaração de amor do estrangeiro distante, em dolorida anomia de quem se move de acordo com as transformações

erráticas da direção do vento, não vai nem vem, mas permanece imobilizado pela dor do tempo. A subjetividade enunciativa afirma uma saudade que se mostra em seu máximo colorido melancólico de um sujeito incrédulo: “Eu fio invisível no espaço de todo adeus/ Eu, o sem Deus!”. A angústia mobilizada pela passagem do tempo é vivida como dor: “o açoite e o escárnio do tempo”, metáfora shakespeariana na fala de Hamlet (SHAKESPEARE, 1988, p. 67) (cf. cap. 2). Tal qual a personagem à procura do pai, o sujeito poético busca por si mesmo “eu que não tenho/Pátria, eu semente que nasci do vento”.

Ainda com relação ao poema “Pátria Minha”, na quinta estrofe –

Tenho-te no entanto em mim como um gemido
De flor; tenho-te como um amor morrido
A quem se jurou; tenho-te como uma fé
Sem dogma; tenho-te em tudo em que não me sinto a jeito
Nesta sala estrangeira com lareira
E sem pé-direito.

– o conectivo “no entanto” marca uma possibilidade de estar inteiro com a pátria, com o lugar de origem querido e distante, pela saudade, perspectiva da interioridade, “/um amor morrido a quem se jurou; tenho-te como uma fé/ Sem dogma/[...]”.

As imagens utilizadas por Vinicius de Moraes dialogam com a saudade na poesia portuguesa. Se a imagem de um “amor morrido a quem se jurou” lembra o episódio de Inês de Castro, que motivou versos camonianos (“[...]/ Mas quem pode livrar-se por ventura/ Dos laços que Amor arma brandamente/[...]” (CAMÕES, 1980, p. 150)), a repetição anafórica do verbo “ter” no presente do indicativo ratifica a qualidade repetitiva e imperativa da dor do afastamento. A pátria é experimentada na mais profunda intimidade, reinventada pelo filtro da singularidade: “[...]/ Tenho-te no entanto em mim como um gemido/ De flor[...]/”.

Como expressão marcadamente subjetiva, a pátria se mistura ao espaço estrangeiro ocupado desconfortavelmente pelo sujeito poético (“[...]/ Tenho-te em tudo em que não me sinto a jeito/[...]”). Bachelard (2008, p. 23-29) refere-se a uma das funções do espaço no texto literário: “o espaço retém o tempo comprimido”. No teatro de lembranças que é a saudade, a sala com lareira é o cenário projetivo para a imaginação do sujeito saudoso insistente em presentificar a pátria querida distante, o que já se percebe como tom predominante em sua missiva poético-confessional.

Bachelard (2008) considera que o próprio passado, quando voa em direção ao tempo perdido, quer suspender seu voo. E esse seria o maior benefício da imagem da casa: “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (BACHELARD, 2008, p.26). A pátria evocada na sala estrangeira anuncia-se em imagens justapostas análogas a um sonho, como uma “casa” que acolhe e pode amainar a dor saudosa do sujeito estrangeiro.

O campo semântico onírico também domina as estrofes seguintes do poema “Pátria Minha” (sexta e sétima), as quais falam de uma noite no Maine, Nova Inglaterra. A interjeição “ah”, que abre a sexta estrofe, funciona como vocativo que expressa o pesar e o desejo pela pátria distante. Se a pátria-Brasil é o espaço de encontro imaginário, o Maine é o espaço de despertencimento que motiva saudades:

Ah, pátria minha, lembra-me uma noite no Maine, Nova Inglaterra
Quando tudo passou a ser infinito e nada terra
E eu vi *alfa* e *beta* de Centauro escalarem o monte até o céu
Muitos me surpreenderam parado no campo sem luz
À espera de ver surgir a Cruz do Sul
Que eu sabia, mas amanheceu...

Fonte de mel, bicho triste, pátria minha
Amada, idolatrada, salve, salve!
Que mais doce esperança acorrentada
O não poder dizer-te aguarda...
Não tardo!

A intertextualidade com a letra do Hino Nacional Brasileiro (1922), de autoria de Joaquim Osório Duque Estrada (1870-1927), é explícita, mas se destaca a oscilação do sujeito poético que define a saudade em uma imagem de aprisionamento e doçura, reiterando os paradoxos já sugeridos por D. Duarte (1942, p. 43) como “fonte de prazer”, “tristeza e nojo”. Ou, ainda, os sugeridos por Francisco Manuel de Mello (1977), para quem a saudade é filha da ausência e da esperança. O desejo de reencontro mostra-se em procedimento reiterativo: o advérbio “não” é repetido em dois versos sucessivos, enfatizando uma consciência de que um provável encontro ainda tardaria: “O não poder dizer-te aguarda... / não tardo!”.

O sujeito poético contrasta as imagens altissonantes e efusivas do elogioso hino nacional de estética parnasiana com os problemas sociais de sua pátria pobrinha, sedenta de caminhos que a conduzam à liberdade:

Quero rever-te, pátria minha, e para
 Rever-te me esqueci de tudo
 Fui cego, estropiado, surdo, mudo
 Vi minha humilde morte cara a cara
 Rasguei poemas, mulheres, horizontes
 Fiquei simples, sem fontes.

Pátria minha... A minha pátria não é florão, nem ostenta
 Lábaro não; a minha pátria é desolação
 De caminhos, a minha pátria é terra sedenta
 E praia branca; a minha pátria é o grande rio secular
 Que bebe nuvem, come terra
 E urina mar.

Mais do que a mais garrida a minha pátria tem
 Uma quentura, um querer bem, um bem
 Um *libertas quae sera tamen*
 Que um dia traduzi num exame escrito:
 “Libertas que será também”
 E repito!

Ao tom melancólico da oitava estrofe, seguem versos de denúncia da precariedade atávica das condições da “pátria minha”, em que os arroubos líricos não podem apagar as imagens de sua gente humilde e sofrida. Gullar (2008, p. 203) afirma que “a insatisfação [o tédio que] levava-o aos arroubos místicos, agora o impelirá à denúncia e à revolta: ele toma consciência de que é necessário mudar a sociedade [...]”.

O acento “brasileiro” faz ritmo nos versos da estrofe seguinte, em que a pátria se personifica em mulher sensual, desejosa, de coração que batuca e entranhas que têm fome, o que faz o sujeito poético desejar dormir entre seus doces montes, como os belos seios de uma mulher amada. A mulher recebe em Vinicius um tratamento idealizado, “de onde provém e para onde convergem todas as formas elevadas de existência” (MOISÉS, 1980, p. 93):

Ponho no vento o ouvido e escuto a brisa
 Que brinca em teus cabelos e te alisa
 Pátria minha, e perfuma o teu chão...
 Que vontade me vem de adormecer-me
 Entre teus doces montes, pátria minha
 Atento à fome em tuas entranhas
 E ao batuque em teu coração.

Não te direi o nome, pátria minha
 Teu nome é pátria amada, é patriazinha

Não rima com mãe gentil
 Vives em mim como uma filha, que és
 Uma ilha de ternura: a Ilha
 Brasil, talvez.

Observa-se uma mudança no campo semântico, uma vez que a cadeia metafórica até então utilizada pelo poeta sugeria a pátria como mulher. Na penúltima estrofe “pátria” rima com filha e não é uma pátria Brasil, a mãe gentil cantada no seu hino oficial. Nesse avigrama oficioso, a pátria é terna, como também sugere o uso do diminutivo “patriazinha”. Esse procedimento, já observado em Antônio Nobre no poema “Lusitânia no Bairro-Latino” (2009, p.71-88), foi comentado como igualmente presente nos poemas de Manuel Bandeira, por quem Vinicius de Moraes nutria grande admiração.

Vinicius escreve uma homenagem no livro *Poemas, Sonetos e Baladas* que atesta a influência do poeta Manuel Bandeira: o poema “Saudade de Manuel Bandeira”. A estrofe inicial já fala da importância do poeta, pai, irmão na sua arte poética e, também, no momento de exílio do sujeito poético (“meu degredo”). Vale atentar, ainda, para a referência que Vinicius faz ao verso caudal do célebre poema de Manuel Bandeira (BANDEIRA, 1993, p. 127), intitulado “O Cacto”, (“– Era belo, áspero, intratável”), quando qualifica Bandeira como “áspero irmão”:

Não foste apenas um segredo
 De poeta e de emoção
 Foste uma estrela em meu degredo
 Poeta, pai! áspero irmão. [...]

Bandeira também elogia Vinicius no artigo “Coisa Alóvena, Ebaente”: alude às *Cinco Elegias* recém-publicadas e o enaltece dizendo que “[...] ele tem o fôlego dos românticos, a espiritualidade dos simbolistas, a perícia dos parnasianos (sem refugar, como estes, as sutilezas barrocas) e finalmente, homem bem do seu tempo, a liberdade, a licença, o esplêndido cinismo dos modernos” (MORAES, 1986, p. 711).

Uma possibilidade de leitura para a imagem da cotovia anunciada na estrofe final (“Agora chamarei a amiga cotovia”) é que ela dialogue com o poema de mesmo nome, “Cotovia”, integrante do volume bandeiriano *Opus 10* (BANDEIRA, 1993, p.

213-214): “Alô cotovia!/Aonde voaste,/ Por onde andaste,/ Que tanta saudade me deixaste?/”. A função de ave-correio é compartilhada pela semântica vinicianiana:

Agora chamarei a amiga cotovia
E pedirei que peça ao rouxinol do dia
Que peça ao sabiá
Para levar-te presto este avigrama:
“Pátria minha, saudades de quem te ama...
Vinicius de Moraes.”

O sujeito poético incumbe o sabiá de acolher a função de mensageiro do recado apaixonado e saudoso – diálogo com o texto “Canção do Exílio”, publicado pelo poeta maranhense Gonçalves Dias, no livro *Primeiros Cantos* (1846), no qual o sujeito relembra sua terra de origem distante em versos como “Minha terra tem palmeiras/Onde canta o sabiá”. Associa-se, então, à sugestão de Joaquim Nabuco (NABUCO apud DAMATTA, 1993, p. 28): “Saudade é a mensagem dos ausentes à pátria e aos amigos”.

Ferreira Gullar afirma que a influência de Bandeira em Vinicius será decisiva para o futuro de sua poesia: “a atitude profética e ‘maldita’ vai sendo substituída por um lirismo às vezes terno, às vezes debochado, ou por uma paixão sensual exposta sem reservas” (GULLAR, 2008, p. 202). Manuel Bandeira não disfarçava a admiração por Vinicius, dizia que ele escrevia poesia “para nos arrancar à trivialidade do cotidiano; para nos levar como leva, desgraçadamente Poesia, à borda dos abismos irreais, que depois eram abismos verdadeiros” (BANDEIRA, 1986, p. 711). A saudade é um tema compartilhado por ambos e foi musa que quase os levou “à borda de abismos” nostálgicos e melancólicos, quando da evocação do lugar de origem querido. Ambos anunciam acentos lúdicos que se plasmarão igualmente na letra “A Rua” (1966), de Torquato Neto. Vinicius será um dos poetas declaradamente eleitos como referência para o poeta piauiense, no qual a perspectiva melancólica da saudade é prevalente na dicção dos textos “Tristeresina” e “Três da Madrugada” (1972).

4.3. TORQUATO NETO: as ruas da saudade

Além da melancolia, do deboche, da resistência e da morte, dentre outros interesses, o tema da saudade está significativamente ligado ao trabalho poético de Torquato Neto, considerando as imagens atinentes à falta e ao desejo de reencontro, cotejadas às referências biográficas do poeta ou às subjetividades que ganham vozes no poema e nas letras de canção privilegiadas nesta análise dissertativa. A dicção de desespero presente nos sujeitos poéticos desencantados com o mundo que os circunda modula a perspectiva melancólica associada à arte do poeta piauiense. Por muitos críticos ele foi considerado herdeiro da estética romântica e de seus sucessores³⁴, uma vez que sua obra revela uma tensão entre o sujeito e o mundo empírico. Torquato Neto erigiu uma poética “na medida do impossível”, expressão utilizada por Laura Almeida em estudo-referência sobre o tema (ALMEIDA, 1993, p.1). O verso utilizado pela autora como “água de batismo” para o seu estudo sobre o poeta foi retirado do poema “Cogito” (NETO, 1982, p.98), no qual Torquato atesta a pertinência do tema da morte para a sua poesia: a “medida do impossível” é um “não lugar” entre os descaminhos da existência.

eu sou como sou
pronome
pessoal intransferível
do homem que iniciei
na medida do impossível

eu sou como eu sou
agora
sem grandes segredos dantes
sem novos segredos dentes
nesta hora

eu sou como eu sou
presente
desferrolhado indecente
feito um pedaço de mim

³⁴ Conforme o estudo crítico e revisional *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*, realizado por Paulo Andrade, “a obra de Torquato permite filiá-lo à linhagem dos “malditos”, dos artistas românticos que, em permanente contestação à ordem burguesa, trilham os caminhos da resistência rebelando-se contra os valores de sua época. Pertencem a essa tradição poetas como Poe, Rimbaud, Baudelaire [...]” (ANDRADE, 2002, p.84).

eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranquilamente
todas as horas do fim

Se a máxima cartesiana elege a razão como “o primeiro princípio da filosofia que eu procurava” (DESCARTES, 1999, p.62), e a verdade é o *cogito, ergo sum* (penso, logo existo), o poeta afirma uma subjetividade que vive a impossibilidade de salvação como a “verdade” do tempo presente (“eu sou como eu sou”), motivando uma estilizada percepção de si mesmo (“feito um pedaço de mim”) e a inexorável espera da finitude (“e vivo tranquilamente/ todas as horas do fim”).

No poema “Cogito”, o sujeito poético revela uma consciência paradoxalmente “tranquila” acerca da finitude. Sabe-se que Torquato Neto suicidou-se na madrugada em que completara 28 anos, após cinco tentativas anteriores. Seu bilhete-poema de despedida, escrito com letras tipograficamente distintas, é iniciado com um verso declarativo: “FICO/ não consigo acompanhar a marcha do progresso” (ANDRADE, 2002, p.26). Misturando as fronteiras entre a arte e a vida, Torquato desvela-se como sujeito descentrado em uma realidade percebida como fragmentária. Sua dicção desencantada, que o fazia “cavaleiro da amargura”, permite uma compreensão do seu “suicídio enquanto paráfrase”³⁵ de desistência da luta que travou em vida em busca de uma linguagem que comunicasse a inquietude registrada no seu testamento suicida. A escrita de uma mensagem suicida é tema do poema bandeiriano “Testamento” (BANDEIRA, 1993, p.182), associado, no artigo escrito pelo também poeta Waly Salomão (2005, p.67), ao *pathos* do desencanto vivido pelo poeta piauiense:

[...]
Não faço versos de guerra
Não faço porque não sei.
Mas num torpedo-suicida
Darei de bom grado a vida
Na luta que não lutei!

O tema é também abordado no artigo “Cajuína Transcendental” (WISNIK, 2007), no qual o crítico José Miguel Wisnik pondera que não é possível dissociar da perspectiva do suicídio aquele que se anunciara como “pronome/ pessoal

³⁵ As expressões “cavaleiro da amargura” e “suicídio enquanto paráfrase” são de Waly Salomão (2005).

intransferível”. Nos termos de Wisnik (2007, p. 217), “marcando com a morte a data do nascimento, o poeta nega e confirma seu próprio signo, faz e desfaz seu destino, expondo radicalmente todo o seu ser ao curto-circuito de ‘uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica’”. “Uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica” pertence ao manifesto torquadiano “Marcha à revisão”, integrante da coletânea póstuma *Os Últimos Dias de Paupéria* (NETO, 1982). Tais versos colaboram, assim como a quase totalidade de sua obra, para que seja incluído, por parte de sua fortuna crítica, na linhagem dos poetas malditos (ANDRADE, 2002, p. 88), como um herói à margem da margem.

Essa visada é corroborada por Waly Salomão (2005, p. 55) ao comentar a morte de Torquato Neto, destacando sua persona heroica “desviante” e sutilmente comparando-o ao procedimento “dispersivo” do poeta português Mário de Sá-Carneiro, igualmente morto mediante procedimento suicida. Salomão cita o verso final do poema “Dispersão”³⁶ (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.61-63) para metaforizar o amálgama de forças antitéticas (a pujança e a fragilidade) que delineavam a figura do artista *gauche*:

[...]

Torquato Neto, eta muleque indigesto.

Sua morte:

– Foi uma citação pura e simples.

– Foi um snapshot inter-semiótico. Um fotograma de cine-poesia.

Astro doido a sonhar. O nosso moço das ânsias. Pobre? *Fauve*?
Fraco herói underground. Fraco? Forte herói underground. Leão
alado sem juba. [...]

O poeta Torquato Neto (1944-1972) nasceu em Teresina e mudou-se para Salvador em 1960, época de efervescência cultural na capital baiana, na qual gravitavam, em torno do movimento universitário, figuras da envergadura de Lina Bo Bardi e Glauber Rocha, dentre outros. Mudou-se, em 1963, para o Rio de Janeiro, cidade onde se matriculou na Faculdade Nacional de Filosofia, abandonando-a, um ano

³⁶ No verso final de “Dispersão”, o substantivo e adjetivo estão no plural: “Leões alados sem juba” (CARNEIRO, 1995, p.63)

mais tarde, em favor da atividade jornalística. Datam de 1965 suas primeiras parcerias com Gilberto Gil (“Meu choro para você” e “Louvação”), poeta e músico com quem articulará, em conjunto com Caetano Veloso, Rita Lee, Gal Costa e outros artistas, o movimento Tropicalista. Além da intensa produção poética, atua também como letrista de canções, tendo sido parceiro, por exemplo, de Edu Lobo (“Prá dizer adeus”) e Caetano Veloso (“Mamãe Coragem”), dentre outras relevantes criações conjuntas (PIRES, 2003, p. 383-390).

O contexto histórico do país, que atravessava nos anos 60 o progressivo cerceamento das liberdades políticas, ajusta-se, em modo de paralelismo, com um crescente desencanto com que Torquato revelava, aos seus amigos mais íntimos, uma percepção pessimista da realidade. Dessa maneira, sua performance existencial e poética mobilizará um posicionamento *gauche* que irá se acentuando acintosamente em sua obra. A paixão por Carlos Drummond de Andrade motivou a associação de sua identidade poética ao epíteto de “anjo torto”, imagem presente no primeiro verso do célebre “Poema de sete faces”³⁷, texto que abre o volume inaugural do poeta mineiro, denominado *Alguma Poesia* (1930). Segundo Andrade (2002, p. 147),

coerente até o fim com a condição de *gauche* na vida, o poeta seguiu a sina revelada por um anjo ainda mais torto do que aquele de Carlos Drummond de Andrade, no “Poema de sete faces”. Sob as ordens do anjo de sorriso demoníaco, Torquato partiu para o mundo a fim de fazer o que lhe havia sido designado. Desgarrou-se de suas origens, dos laços familiares, das convenções da sociedade e transitou por diversos lugares sem ter um ponto fixo, experimentando via comportamento e via linguagem, sua condição de *gauche*.

De acordo com Paulo Roberto Pires, organizador da reunião de textos *Torquatália* (2003, p.19-33), além do diálogo com os poetas concretistas, Drummond e Vinicius de Moraes são as influências mais marcantes na obra de Torquato Neto. Dos primeiros, herdou procedimentos textuais experimentais como a espacialização do texto poético. Com Vinicius, provavelmente guardou a possibilidade de fusão entre poesia e música, além de ter ensaiado um diálogo entre as respectivas artes poéticas, ao abordar o tema da amizade e da paixão em poemas e letras. É ao poeta carioca que dedica o poema-missiva “Bilhetinho sem maiores consequências” (ibidem, p.42), conclamando-o

³⁷ O “Poema de Sete Faces” tem como primeira estrofe: “Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai Carlos! Ser *gauche* na vida./[...]” (DRUMMOND, 1983, p.3)

a descolar-se de assuntos pouco importantes, como a temática da “Felicidade” então prevalente na arte do letrista bossanovista, e a observar as “cotidianas encruzilhadas e decepções” da vida:

[...]
 Vinicius “Felicidade” de Moraes
 Não tinha o direito de esquecer
 Essa parcela imensa de homens tristes,
 Condenados candidatos naturais
 A títulos de tão alta racionalidade
 A deboches de tão falsa humanidade.
 [...]

Dessa maneira, convida Vinicius ao “gauchismo” que pode ser entendido em Torquato como a tentativa de administrar as contradições da realidade. O poeta parece não resistir a esse lugar fronteiro do *gauche*. Pelo contrário, entrega-se de forma a fazê-la uma impotência lúcida, mundividência que reverberará como tortuosidade e tensão de uma *persona* poética muito próxima da biográfica. Seu diálogo com Drummond se fará como um dos pilares de sua poesia, como fica explícito na relação intertextual da letra “Let’s play that”, musicada por Jards Macalé (NETO, 1982, p. 431):

quando eu nasci
 um anjo louco muito louco
 veio ler a minha mão
 não era um anjo barroco
 era um anjo muito louco, torto
 com asas de avião
 eis que esse anjo me disse
 apertando a minha mão
 com um sorriso entre os dentes
 vai bicho desafinar
 o coro dos contentes
 vai bicho desafinar
 o coro dos contentes
 let’s play that

Os versos “vai bicho desafinar/ o coro dos contentes” permitem uma leitura atrelada ao já referido manifesto “Marcha à revisão” (NETO, 1982, p.98), em que Torquato questiona o lugar da linguagem na produção literária daquele momento (1971), enfatizando a necessidade de contemplá-la a partir de um referencial político: “As palavras inutilizadas são armas mortas e a linguagem de ontem impõe a ordem de hoje” (ibidem, p. 98). O anunciado “caos no interior da semântica” se dá pela

impossibilidade de autonomia para um sujeito melancólico, à procura de uma linguagem que genuinamente expressasse as transformações sociais impostas pelos estertores da Segunda Guerra Mundial: “a imagem de um cogumelo atômico informa por inteiro seu próprio significado, suas ruínas, as palavras arrebetadas, os becos, as ciladas” (NETO, 1982, p. 98). Em consonância com essa perspectiva, Augusto de Campos (1982, p. 1-3) escreve um longo poema-homenagem póstumo a Torquato, cujos versos finais revelam a dimensão dessa angústia (“um beijo preso na garganta”) e a saudade de poder comunicar-se por meio da “alegria”:

[...]
 (deixe que os idiotas pensem que isto é poesia)
 nem a são paulo nem a esta
 espaçonavelouca chamada terra
 tenho saudade
 como os cariocas
 do tempo em que sentia
 sim a euforia se foi a alegria
 era a prova dos nove
 mas fomos todos reprovados
VAI BICHO
 nós por aqui vamos indo
 naviloucos
 poucos
 ocos
um beijo preso na garganta
 no doce infelicídio da formicidade
DESAFINAR
 medula & osso
O CORO DOS CONTENTES
 com geléia até o pescoço

A saudade dos procedimentos textuais que exaltavam o humor no primeiro Modernismo, se considerado no texto o diálogo com o “Manifesto Antropófago” (1928) de Oswald de Andrade, permite que seja destacado o detalhe que os difere. Se no aforismo andradiano o tempo verbal soa afirmativamente presente (“A alegria é a prova dos nove”), no texto poético do poeta concretista o verbo “ser” designa a imperfeita memória de tempos pretéritos em que a linguagem transmitia sentidos “eufóricos”, agora, “ocos”: “sim a euforia se foi a alegria/ era a prova dos nove”.

A prevalente dicção da ausência permite que alguns críticos associem sua imagem *gauche* às vozes românticas dos séculos XVIII e XIX, de forma a considerar

que sua produção poética, em um contexto modernista tardio, pode amalgamar-se à estética da resistência – conceito proposto por Alfredo Bosi (2010b, p. 163-227). Tal aproximação faz com que a evidência de ser portador de transtornos psiquiátricos, que motivaram algumas internações das quais restam alguns diários, leve a análises de sua obra com gradações e espelhamentos obsessivos entre biografia e obra poética. Partindo da proposição baudelairiana, lembrada por Bosi (2010b), de que a autoconsciência do poeta é como um movimento, ou seja, “o poeta goza do incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outro” (BOSI, 2010b, p.167), optou-se pela atenção às subjetividades erigidas por Torquato Neto nos textos escolhidos à análise, observando de perto as imagens evocadas pela saudade como forma de resistir, ou deliberadamente se render, ao estilhaçamento iminente da subjetividade.

Segundo Bosi (2010b, p.167), a poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, é uma forma de resistência aos discursos dominantes. Octávio Paz (2009, p. 19), em posição convergente, lembra que o poeta moderno ilustra a tensão entre a liberdade individual e os valores da ordem social. Tal posicionamento expressa a angústia do sujeito poético contemporâneo diante de um “tempo da cisão e da negação de si mesmo, o tempo da crítica”. Como uma encruzilhada de sentimentos opostos, as subjetividades poéticas na obra de Torquato Neto ecoam pressupostos românticos incomodamente visitantes ao sujeito descentrado da modernidade tardia. Benedito Nunes (2008, p. 52) afirma que a categoria psicológica fulcral a essa estética é a função sentimento entendida como interioridade. Se essa noção excede a uma condição de estado afetivo simples e fomenta a evasão do sujeito na intimidade, o incômodo ancora, parcialmente, a visão de mundo de um poeta da ambivalência.

Nesse sentido, os antagonismos da consciência romântica delineiam de forma incompleta a arte poética de Torquato Neto. Para além da evasão subjetiva, o ato criativo – a linguagem – instaura nessa poética uma tentativa de resistência, evocando imagens que muitas vezes implicam na consideração de um “não lugar” identitário para o sujeito poético, como exemplificam os versos iniciais do poema “Um dia desses eu me caso com você”: “de tanto me perder, de andar sem sono/ por essa noite sem nenhum destino/ por essa noite escura em que abandono/uns sonhos do meu tempo de menino/[...]” (NETO, 1982, p. 407). Salomão (2005, p. 61) assume um enunciado explicativo sobre o tema:

Ora, pois pois, um poeta que perde a fé nas palavras, sílabas, letras, sentenças está quase quase a tosar máquina zero sua possibilidade de poesia. Poesia: genuína operação anti-afasia. Por inabilidade para suportar banalidades evidentes, o poeta forja uma linguagem e tenta, revigorando as palavras, sílabas, letras, sentenças, se salvar. Resta a aporia: ou a ilusão idealista ou abismo mudo. Mas a poesia não salva nada nem ninguém, ela somente supre o buraco da perda das certezas.

Esse “não lugar” (a aporia descrita por Salomão em 2005) é um postulado desenvolvido por Michel Collot no artigo “O sujeito lírico fora de si” (2004, p. 165-177), formulação que parece dialogar com a poética torquatiana. Se, em Hegel, a lírica (em oposição ao texto poético épico) é uma expressão da subjetividade, para o sujeito moderno, consagrado à errância e à desapareição, “estar *fora de si* é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado para o exterior” (COLLOT, 2004, p.166), “espaço” que propiciaria uma tendência às teorizações acerca das características do poeta da modernidade, como se a abertura à alteridade no mundo externo fosse seu lugar de “resistência”.

Assim, Torquato não faz do ato da escrita um exercício narcísico que se esgota em seus signos, mas um registro da impossibilidade e da desesperança: “demiurgo da própria impotência, o poeta tenta abrir no espaço do imaginário uma saída possível” (BOSI, 2010b, p.176). Ao poeta-resistência, ameaçado de dissolução na melancólica “geleia geral” brasileira da segunda metade do século XX, resta uma escrita da saudade como busca de si mesmo pelas ruas da memória, semântica que reúne imagens de interligação. Os caminhos podem evocar lembranças da cidade-casa que o guardara, como no poema “Tristeresina” (NETO, 1982, p. 345), ou da saudade das ruas da infância, procedimento textual explícito no poema “A Rua” (NETO, 1982, p.417-418) (“E eu volto pra matar/ Essa saudade”), ou ainda esbarrar no “nada de mim”, recurso utilizado na letra “Três da Madrugada” (NETO, 1982, p. 437).

Como procura das associações da obra do poeta com o tema da saudade, merece atenção uma breve apreciação de sua ligação com o movimento tropicalista, no qual as notas saudosas ecoam em tom menor. A estética do movimento opta por uma colagem de elementos heterogêneos, de forma a montar um protesto que funde elementos arcaicos e modernos, criando uma alegoria irônica à cena político-cultural brasileira e revisitando a utopia antropofágica (FAVARETTO, 1995, p. 31-61). Ao justapor

elementos intersemióticos que não contemplam obsessivamente o passado como matriz referencial, o grupo tropicalista instaura um discurso antissaudosista que pode ser cotejado, por exemplo, com a proposta da letra “Chega de Saudade”, de Vinicius de Moraes. Enquanto nesse texto perceba-se um sujeito poético que discursa de forma contrária ao *pathos* saudosista e deseja que a amada nunca mais dele se afaste (embora o timbre saudosista esteja impregnado na letra), o Tropicalismo mescla um discurso da modernidade delatora de um país ainda cafona e atrasado. Faz, assim, uma emulação dos pressupostos dos modernistas de 1922 ³⁸, em que a saudade parece dissonante, como sugerem os versos irônicos da letra “Geléia Geral” (1968), de autoria de Torquato Neto e musicada por Gilberto Gil:

[...]
 “A alegria é a prova dos nove”
 E a tristeza é teu porto seguro
 Minha terra é onde o sol é mais limpo
 E a Mangueira é onde o samba é mais puro
 Tumbadora na selva-selvagem
 Pindorama, país do futuro
 [...]

Mas o tom de humor e de deboche da produção tropicalista de Torquato Neto não é maior que o espaço cedido aos registros saudosos em muitas composições poéticas da sua obra. Desta, serão analisados o poema “Tristeresina” (NETO, 1982, p.345), em que o sujeito lírico saudoso canta sua terra, e as letras “A Rua” (NETO, 1982, p.417-418), na qual o tema da saudade do lugar de origem remete a acentos bandeirianos, e “Três da Madrugada” (NETO, 1982, p. 437), solilóquio de um sujeito em uma rua infinita de uma cidade abandonada.

Tristeresina

uma porta aberta semi-aberta penumbra retratos e retoques
 eis tudo. Observei longamente, entrei saí e novamente eu volto
 enquanto
 saio, uma vez ferido de morte e me salvei
 o primeiro filme – todos cantam sua terra
 também vou cantar a minha

³⁸ O já citado verso “A alegria é a prova dos nove” é um aforismo do “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade (1980, p. 83).

“Tristeresina” é parte do roteiro-poema do filme “O Terror da Vermelha”, escrito e rodado por Torquato Neto em 1972. No livro *Os Últimos Dias de Paupéria* (NETO, 1982), o roteiro é precedido por outro título, tributário estético da Poesia Concreta:

VIR
VER
OU
VIR

O filme exemplifica, então, os experimentalismos com a linguagem levados a cabo por Torquato em sua obra. A montagem das imagens se oferece aos pedaços, sem a pretensão de se organizar como uma totalidade, mas evocando o dilaceramento de um sujeito metaforizado pelas imagens de uma Teresina triste ou pela procura por referências de si mesmo na penumbra de uma casa. A personagem desorientada que perambula pelas ruas do bairro Vermelha, em Teresina, constitui, para muitos críticos, um alter-ego de Torquato (BRANCO, 2005, p.207). Sabe-se que o poeta reuniu amigos e rodou o filme a partir de lembranças de sua cidade de origem, montadas livremente em uma sequência poética imagética e verbal:

[...] fui a Teresina no começo de junho (sanatório meduna), entrei em contato com os rapazes que haviam feito o jornal *gramma* e partimos para um superoito de metragem média que resultou neste O TERROR DA VERMELHA [...] O material filmado percorria acidentalmente um fio de acontecimento, matéria de memória de uma só pessoa em equipe percorrendo roteiro de lugares, quintais, [...] (NETO, 1982, p.339).

Mesmo tendo sido um escritor que experimentou linguagens distintas, Torquato Neto ocupa um lugar que o aproxima, segundo Paulo Andrade (2002,p.25), dos poetas “incapazes de se adequar às normas estabelecidas pelo sistema, [os quais] transgridem as fronteiras da normalidade e caminham rumo à loucura e à autodestruição”. Pode-se perceber a proposição no próprio título do poema, o qual aglutina, às imagens da cidade natal do poeta, o *pathos* melancólico que possivelmente colaborou com as intervenções psiquiátricas a que foi submetido durante a vida. Porém, considerando a atividade artística com aproximações e distanciamentos dos elementos biográficos, opta-se por uma leitura que não será atrelada, de forma linear, aos pressupostos da arte que imita os desígnios da vida.

Gaston Bachelard (2008, p. 25) desenvolveu um ensaio a respeito da poética do espaço: a casa como imagem recorrente que reúne a possibilidade de aglutinar memória e imaginação – perspectiva matizada por Manuel Bandeira no poema “Recife” (BANDEIRA, 1993). No texto torquatiano, o desejo de reencontro (a saudade) funda uma poética de devaneios em que os significantes alusivos aos espaços da casa são justapostos em um procedimento que monta um cenário labiríntico da saudade, organizado com a complexidade das evocações anímicas. “Se quiséssemos e ousássemos uma arquitetura conforme a natureza de nossa alma (somos covardes demais para isso!) – então o labirinto seria o nosso modelo”, pondera Nietzsche (2004, p. 124).

O primeiro verso de “Tristeresina”, isento de verbos, mimetiza, por meio do conjunto aliterativo que repete as bilabiais oclusivas “p” e “b”, os passos do sujeito que entra em uma casa e visita (reconhece) imagens que a retratam. O caminhar desse sujeito é determinado, assim como asseverativo é o tom do segundo verso: “eis tudo. Observei longamente, entrei saí e novamente/”. Uma possível leitura é que o sintagma “eis tudo” faz jogo paronomástico com a palavra “estudo” elidida. Esse procedimento será ratificado pela afirmação, na sequência do verso, de que o espaço é observado de forma demorada, inaugurando uma temporalidade consonante ao estado saudoso, enfatizada pelo advérbio “longamente”. O “estudo” da casa é a procura por si mesmo, montando um eixo de similaridade entre o eu, a casa e a cidade. Nesse diapasão, Décio Pignatari (2005, p. 17) sugere que a paronomásia, tanto quanto a metáfora, ou até mais, caracteriza o eixo do paradigma. Ou seja, as imagens da casa metaforizam o próprio sujeito e sua cidade a ser cantada, dispostos em procedimento condensado³⁹.

Nessa perspectiva, o poeta constitui uma subjetividade textual que se anuncia no segundo verso, após uma enumeração das partes de uma casa que metaforiza a cidade, cujo qualificativo de acento melancólico aderiu inexoravelmente ao seu nome: “Tristeresina”. Na cidade (ou na casa) remanesce uma resina melancólica e a triste sina do sujeito poético é entoar um canto alusivo a esse espaço: “Porque a casa é o nosso

³⁹ Sigmund Freud, no livro *A Interpretação dos Sonhos* (1969), considera a condensação e o deslocamento como formas pelas quais se realiza o trabalho do sonho. A primeira é uma representação única por si só de várias cadeias associativas, em cuja intersecção ela se encontra. O deslocamento consiste na intensidade de uma representação ser susceptível de passar, por contiguidade, para outra representação. O deslocamento associa-se à metonímia e a condensação, à metáfora (LAPLANCHE E PONTALIS, 2010, p. 87-88 e 116-118).

canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo”, revela Bachelard (2008, p. 24). O sujeito poético, evocando as lembranças da casa em acento onírico, “canta” a saudade da “terra” por meio de uma câmera que viaja por marcos registrados pela memória, montando um “primeiro filme” do seu lugar de origem: a “porta aberta semi-aberta”, os “retratos” e os “retoques”. Torquato Neto (1982, p. 25) diz:

[...] Acredito que a estrutura dos signos no cinema é mais importante que a montagem. A montagem reprime as imagens e os signos [...] Qualquer filme é a projeção de um sonho reprimido. Eu quero que esse sonho seja liberado. Seja livre, sem nenhum limite [...].

A “liberação” do sonho reprimido admite uma leitura na perspectiva de um reencontro afetivo com as imagens-referências de uma subjetividade poética que visita a sua casa de infância e sua cidade natal: estratégia que poderia aplacar a dor da distância, entendida em sua acepção literal (o exílio) ou metaforicamente.

Freud (1996) observara que, no luto, o processo consciente elege um objeto vicário que faz com que o sujeito refaça suas relações com o mundo externo. Na melancolia, de forma oposta, o sujeito perde a consciência sobre qual é o objeto perdido, de forma a investir no próprio “eu” a culpa pela perda irreparável. A partir do segundo verso, um sujeito poético anuncia que constata a perda (a distância) do lugar querido, evidenciado pelos verbos em primeira pessoa no tempo pretérito: “observei”, “entrei”, “saí”. Ao final do segundo verso, predominam verbos de ação no tempo presente (“volto”, “saio”) e futuro (“vou cantar”), uma estratégia textual que pode ser compreendida como uma forma de luto. A “opção” substituta ao objeto perdido e saudoso é a escrita sobre o objeto: “ [...] - todos cantam sua terra/ também vou cantar a minha/”.

O sujeito faz da saudade o motivo da escrita sobre sua terra natal, como se a arte poética pudesse restaurar, por meio da lembrança, o objeto perdido. Erigir-se-ia, assim, um espaço acolhedor, de forma a fundar na dimensão da intimidade uma busca de sentido. No poema, a saudade do lugar de origem ganha a casa como espaço repleto de reminiscências, evocadas em livre associação. Porém, poetar sobre a terra querida (“[...] - todos cantam sua terra/ também vou cantar a minha”) implica, para a arte de

Torquato, um procedimento que não remonta a um entendimento esperançoso sobre sua trajetória (o luto), mas testemunha sua triste sina.

A matriz-cidade mostra-se como um substrato melancólico: um sedimento da ausência. Torquato, um mês antes de se suicidar (e no mesmo ano em que escreveu “Tristeresina”), aproveita o título do poema para montar um cartaz intitulado “triste RESINA”⁴⁰. A palavra “RESINA” ocupa três subespaços gráficos, sendo o quarto ocupado pela palavra “SINA”. No fundo do cartaz, em letras menores, a palavra triste, permitindo leituras como “triste Teresina”, “triste resina” ou “triste sina” (ANDRADE, 2002, p.146). A dimensão trágica se anuncia ao sujeito poético, assim como se confirmará na vida do poeta.

A saudade das ruas da infância em dicção que mescla acentos lúdicos e melancólicos será o tema da letra “A Rua” (NETO, 1982, p. 417-418):

A Rua (1966)

Toda rua tem seu curso
Tem seu leito de água clara
Por onde passa a memória
Lembrando histórias de um tempo
Que não acaba

De uma rua de uma rua
Eu lembro agora
Que o tempo ninguém mais
Ninguém mais canta
Muito embora de cirandas
(oi de cirandas)
E de meninos correndo
Atrás de bandas

Atrás de bandas que passavam
Como o rio Parnaíba
Rio manso
Passava no fim da rua
E molhava seus lajedos
Onde a noite refletia
O brilho manso
O tempo claro da lua

Ê São João ê Pacatuba
Ê rua do Barroão
Ê Parnaíba passando
Separando a minha rua

⁴⁰ A reprodução do cartaz encontra-se no Anexo C.

Das outras, do Maranhão
De longe pensando nela
Meu coração de menino
Bate forte como um sino
Que anuncia procissão

Ê minha rua meu povo
Ê gente que mal nasceu
Das dores que morreu cedo
Luzia que se perdeu
Macapreto Zé Velhinho
Esse menino crescido
Que tem o peito ferido
Ainda vivo, não morreu

Ê Pacatuba
Meu tempo de brincar
Já foi-se embora
Ê Parnaíba
Passando pela rua
Até agora
Agora por aqui estou
Com vontade
E eu volto pra matar
Essa saudade

Ê São João é Pacatuba
Ê Rua do Barroão.

Torquato Neto escreveu a letra dessa canção, gravada por Gilberto Gil em 1967 no LP *Louvação* (PIRES, 2003, p.119-120), fazendo um resgate das imagens da infância de um sujeito poético que se ausentou do lugar de origem e voltou para visitá-lo. Justapõe imagens das histórias “de um tempo que não acaba”, como é próprio da memória que aglutina excertos eleitos pelo ritmo afetivo, e as organiza em uma perspectiva temporal infensa à linearidade.

A memória é trabalhada de forma a erigir um tempo mítico da infância, tempo do menino que vivia em uma cidade antiga e acolhedora, que brincava e cantava cirandas, tempo que se foi diluindo na correnteza do rio da vida e cuja apreensão se faz pela atividade reminescente. No texto “A Rua”, o poeta utiliza-se desse recurso de forma a representar a “coisa ausente”, fazendo com que a imaginação não se mova sem considerar o que o sujeito poético deseja, conforme postulou Aristóteles (1934, p.55). Tal movimento anímico motiva as lembranças de ruas e personagens da infância desse sujeito: “/ Ê minha rua meu povo/Ê gente que mal nasceu/”.

Porém, a saudade dos “fatos da infância” é também misturada a uma imaginação idílica, próxima do conceito platônico de *anamnesis* (ELIADE, 1972, p.112). E o desejo de reencontro com o cenário idílico da infância une fragmentos da história vivida pelo sujeito poético com os devaneios acerca desse cenário, construindo uma paisagem mítica, transcendente, para a qual a perspectiva platônica de rememoração também parece pertinente. Conforme Andrade (2002, p. 93),

Se a modernidade nega o tempo cíclico em defesa de um tempo baseado no devir, indicador do conceito de progresso, nestes versos, Torquato Neto nega a linearidade, retomando um tempo original, a fim de reconciliar-se com o passado, em busca da união com a natureza e consigo mesmo.

O poema se divide em seis estrofes e um dístico final que repete, como refrão, os dois versos iniciais da quarta estrofe. O título do poema apresenta uma das imagens que compõe a cadeia metafórica dos poemas eleitos como corpus para as considerações sobre a saudade do lugar de origem em sua dicção brasileira: a rua. A rua é o fio condutor da cidade e, em sua multiplicidade, monta uma teia labiríntica por onde a vida afetiva transita, sendo um escoadouro dos encontros e desencontros da vida urbana. É também metáfora das veredas da memória, caminho em que as representações transitam em busca de um destino que lhes dê sentido.

Na primeira estrofe, o sujeito poético amplifica essa última dimensão metafórica, se observado que, no segundo verso, o sintagma “leito de água clara” faz *enjambement* com o terceiro verso, explicitando que se trata de uma rua da memória, via de recordação dotada de aparente clareza: “Toda rua tem seu curso/ Tem seu leito de água clara/ Por onde passa a memória”. Como a história de um tempo que não acaba não é marcadamente datada, pois vem de uma combinação do que se viveu com o que se imagina que viveu, tal poética dota-se de circularidade e fluidez. A imagem aquática ilustra essa perspectiva fluida de forma eloquente, pois, como sugere Bachelard (2009), a infância tem nascimentos múltiplos e a dialética da antecendência do ser da infância se faz de limbos e luzes (“água clara”):

[...] a Infância é uma Água humana, uma água que brota da sombra. Essa infância nas brumas e nas luzes, essa vida na lentidão dos limbos, dá-nos uma certa espessura de nascimentos[...] Então, o devaneio voltado para o passado, o devaneio que busca a infância, parece devolver vidas que não aconteceram, vidas que foram imaginadas. O

devaneio é uma mnemotécnica da imaginação (BACHELARD, 2009, p.106-107).

E a memória voltada para a infância é adornada por uma coloração melancólica, como anuncia a musicalidade tristonha dos quatro primeiros versos da segunda estrofe:

[...]

De uma rua de uma rua
Eu lembro agora
Que o tempo ninguém mais
Ninguém mais canta
[...]

Para Bachelard (2009, p.123-124), as saudades da infância dificilmente têm tonalidade alegre. Se há alegria, assemelha-se a uma “tristeza tranquila”, ou seja, o reencontro com uma dimensão da falta que apazigua: “sem a substância da melancolia, essa tranquilidade seria vazia. Seria a tranquilidade do nada” (BACHELARD, 2009, p.123).

O abrandamento afetivo aparece nas evocações das cirandas da infância, contrastável à dicção bandeiriana em “Vou-me embora pra Pasárgada”, “Evocação do Recife” e “Recife”, em que a perspectiva poética do *homo ludens*, postulada por Johan Huizinga (2005), reverbera. O verso “Meninos correndo atrás de bandas” traz imagem poética saudosa que se assemelha ao bandeiriano menino (o sujeito poético) de “Evocação do Recife” que “[...] brincava de chicote-queimado e partia as vidraças da casa de Dona Aninha Viegas/” (BANDEIRA, 1993, p. 134), ou, ainda, nas evocações da cidade do poema “Recife”, “/Quando as crianças brincavam no meio da rua/” (BANDEIRA, 1993, p. 249). A saudade, na sua dicção brasileira, passeia pelas cidades e ruas do menino antigo de forma a resgatar imagens de fidelidade com a doçura da infância, nostalgia que utiliza, como estratégia textual atenuante, a imaginação de tempos idílicos sob o prisma do maravilhamento: “pela graça do poeta, tornamo-nos o puro e simples sujeito do verbo maravilhar-se” (BACHELARD, 2009, p.122).

Ao reinventar o passado, a saudade da infância do lugar de origem constitui-se em um *pathos* que implica a constatação do tempo que flui e não mais retorna, como expressa a imagem do rio Parnaíba que abre a terceira estrofe:

[...]
 Atrás de bandas que passavam
 Como o rio Parnaíba
 Rio manso
 Passava no fim da rua
 E molhava seus lajedos
 Onde a noite refletia
 O brilho manso
 O tempo claro da lua
 [...]

O rio é metáfora da vida que passa e não volta mais, como móveis são o tempo e as coisas – tema já proposto pela metáfora do filósofo Heráclito de Éfeso (2000, p. 85), que lembrava não ser possível entrar duas vezes no mesmo rio. A imagem do “rio manso” do poema de Torquato Neto é a própria atividade poética refletindo o mundo. Água e palavra fluem de forma inexorável pela aventura (imperfeita) da vida, mobilizando saudade do tempo que não volta mais, como sugerem os verbos no pretérito imperfeito “passava”, “molhava” e “refletia”. As imagens desses versos da terceira estrofe podem ser comparadas com um célebre poema de Manuel Bandeira, “O Rio”, de 1948, integrante de *Belo Belo* (BANDEIRA, 1993, p. 203):

Ser como o rio que deflui
 Silencioso dentro da noite.
 Não temer as trevas da noite.
 Se há estrelas nos céus, refleti-las.

E se os céus se pejam de nuvens,
 Como o rio as nuvens são água,
 Refleti-las também sem mágoa
 Nas profundidades tranquilas.

A dicção bandeiriana nesse poema evoca imagens associadas a um aprendizado para a finitude que pode dialogar com o “rio manso” de Torquato, imagem do poema “A Rua”. O sujeito torquatiano volta para matar a saudade – alusão a um reencontro possível com a rua que se ausentara da memória e conduzirá um poema de timbre afirmativo. Aqui, não se trata de uma poética do desespero presente em outros versos do poeta, como nos acentos melancólicos de “Três da Madrugada”, mas prevalece um tom serenamente triste. A serenidade é um dos alicerces da poesia bandeiriana, que expressa, por meio do infinitivo do verbo “ser” que abre o poema “O Rio”, o desejo de ser decididamente silencioso como o rio que flui na noite. Yudith Rosenbaum (2002, p. 77)

pondera que tanto o homem como a poesia podem ser os sujeitos no poema bandeiriano, pois a “atitude do silêncio supõe um vazio, sem palavras nem ruídos, para que se possa estar aberto à experiência do mundo. O silêncio em Bandeira [...] é o exercício fundo da atenção para o essencial”. Em Torquato, há também um tom contemplativo do rio manso que pode ser lido como o rio que deflui para a experiência da intimidade, de forma que a imagem do rio Parnaíba que molhava as ruas da infância evoque ao sujeito poético a passagem do tempo que pode ser reconstruída saudosamente pela memória.

Além disso, a dicção dos versos que iniciam a quarta estrofe imprime um tom de exaltação, o qual permite uma analogia com versos bandeirianos de semelhante tonalidade afetiva, ou seja, “Ê São João ê Pacatuba/ Ê rua do Barrocão/” podem ser contrastados com os versos que também aludem às ruas de Recife de forma exuberante no poema “Exaltação do Recife”: “/Rua da União.../ Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância/” (BANDEIRA, 1993, p.134). Assim, também o verso “Meu coração de menino/ Bate forte como um sino/” pode ecoar as badaladas do sino ouvidas pelo sujeito bandeiriano nas noites recifenses: “De repente/ nos longes da noite/ um sino/” (BANDEIRA, 1993, p. 134).

Ao reescrever sua história elegendo sujeitos poéticos que falam da própria infância, o poeta reinventa o passado saudosamente, como quem sonha. Bachelard (2009, p. 94) infere que, nas suas solidões, a criança conhece a aventura de sonhar, que mais tarde será a aventura dos poetas. Nesse sentido, a saudade é uma reinvenção que pode dar ao homem a liberdade de recriar sua história, pois a memória é um campo de ruínas psicológicas e toda a infância está por ser recontada. O poema justapõe uma rua que faz lembrar outras ruas, compondo um mosaico de recordações instigantes ao sujeito que busca por si mesmo. Nessa mirada, pode-se associar ao postulado junguiano de inspiração platônica, que compreende o processo criativo como a transcrição, para a linguagem, de realidades inconscientes que têm o artista como um tradutor. Segundo Jung (1971, §130), “o processo criativo consiste numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada”. Ou seja, a falta e a criação artística a partir desse *pathos* podem mobilizar uma procura por si mesmo.

A quinta estrofe tem um início altissonante, exaltando novamente as ruas e o povo que compõem a memória do sujeito poético. Porém, o tom festivo é melancolicamente atenuado pelos versos “/Esse menino crescido/ Que tem o peito

ferido/”. A voz poética, então, abre espaço aos desígnios da perda que fomentam o estado afetivo, o menino cresceu e perdeu seu berço referencial que só é passível de resgate pela atividade reminiscente:

Ê minha rua meu povo
 Ê gente que mal nasceu
 Das dores que morreu cedo
 Luzia que se perdeu
 Macapreto Zé Velhinho
 Esse menino crescido
 Que tem o peito ferido
 Ainda vivo, não morreu

Ainda viva, como condição do menino, a saudade é corroborada na sexta estrofe, onde o sujeito poético afirma que volta para reencontrar sua cidade perdida: o sujeito que interage (ou até se funde) com essas marcas da infância é agora um “menino crescido”.

O poeta utiliza o recurso de autocitação que pode ser compreendido como a saudade de si mesmo: o verso “Meu tempo de brincar/ Já foi-se embora/” é também integrante do poema torquatiano “Um dia desses eu me caso com você” (NETO, 1982, p. 407): “meu tempo de brincar já foi-se embora/ e agora, o que é que eu vou fazer?”. Essa estratégia recupera para o “menino crescido” uma possibilidade de “matar a saudade”, evocando a cidade, as ruas, o rio Parnaíba, cadeia metafórica que remonta partes dele mesmo. A letra é finalizada com um refrão altissonante, no qual o *pathos* da saudade exalta o lugar de origem como forma de reencontro:

Ê Pacatuba
 Meu tempo de brincar
 Já foi-se embora
 Ê Parnaíba
 Passando pela rua
 Até agora
 Agora por aqui estou
 Com vontade
 E eu volto pra matar
 Essa saudade

Ê São João é Pacatuba
 Ê Rua do Barrocão.

As ruas da memória que permitem o reencontro saudoso em “A Rua” diferem do tom desencantado do sujeito poético na letra “Três da Madrugada”:

Três da madrugada
 Quase nada
 Na cidade abandonada
 Nessa rua que não tem mais fim
 Três da madrugada
 Tudo e nada
 A cidade abandonada
 E essa rua não tem mais
 Nada de mim...
 Nada
 Noite alta madrugada
 Na cidade que me guarda
 E esta cidade me mata
 De saudade
 É sempre assim...
 Triste madrugada
 Tudo é nada
 Minha alegria cansada
 E a mão fria mão gelada
 Toca bem de leve em mim
 Saiba:
 Meu pobre coração não vale nada
 Pelas três da madrugada
 Toda palavra calada
 Nesta rua da cidade
 Que não tem mais fim
 Que não tem mais fim...

A letra da canção composta por Torquato Neto em 1971 foi musicada por Carlos Pinto, resultando em uma canção gravada por Gal Costa para o compacto que integrava a primeira edição de *Os Últimos Dias de Paupéria*, livro póstumo do poeta piauiense (PIRES, 2003, p.103). O texto recebeu um tratamento sonoro delicado, com um acompanhamento musical que evoca uma triste despedida, suporte para uma composição com tonalidades elegíacas⁴¹.

O título é um elemento paratextual que sugere um caminho para o entendimento dos temas evocados pelo texto poético. O sintagma “Três da Madrugada” permite uma leitura que indica uma temporalidade à enunciação de um sujeito poético que se procura. Dessa maneira, a locução de tempo alçada à função de título inaugura uma poética de ruptura permeada por imagens sonâmbulas. O sujeito perdido procura-se

⁴¹ Segundo Norma Goldenstein (2005, p.56), “elegia: composição destinada a exprimir tristeza ou sentimentos melancólicos”.

pelas ruas da cidade e tem saudade de uma cidade que o guardara, acolhimento que agora parece impossível. Na “rua que não tem mais fim”, o tempo se mostra “indefinido” entre a noite e a alvorada: “Três da madrugada/Quase nada [...]”.

Os primeiros versos já apresentam um sujeito poético em suspensão, em um entrelugar (“Nessa rua que não tem mais fim”) e um entretempo (entre a noite e o amanhecer, às “três da madrugada”): marcas de lugar e de tempo para um sujeito que experimentará uma dissolução dos seus desejos na “cidade abandonada”. A imagem também pode sugerir outra leitura: há uma inevitável associação entre a metade da noite e uma intensa imersão no sono e nas vivências oníricas, o que possibilita a leitura do poema como uma justaposição de condensações e deslocamentos próprios dessa atividade psíquica – e também da linguagem poética.

Roman Jakobson (1995, p. 144) assevera que o verso é uma figura de som recorrente e a rima não é uma mera repetição sonora, mas se impõe a serviço de suas relações semânticas. Sugere, também, que, em poesia, qualquer semelhança entre sonoridades deve ser avaliada “em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado” (JAKOBSON, 1995, p.153). No primeiro e segundo versos, dois significantes se mostram exuberantes e constituirão rima consoante ao longo do poema: “madrugada”, por cinco vezes, e “nada”, por seis vezes. “Madrugada”, componente do adjunto adverbial que dá título à letra, expressa o período da noite que espera a alvorada ou a dimensão da escuridão quando a manhã começa a visitar a noite. Mas, essa moldura temporal não é acolhedora à matéria vivida que se percebe como “quase nada” na “cidade abandonada”, constituindo um índice de negatividade que denota um sentido de desolação para o sujeito solitário, na rua que não tem mais fim:

Três da madrugada
 Quase nada
 Na cidade abandonada
 Nessa rua que não tem mais fim
 Três da madrugada
 Tudo e nada
 A cidade abandonada
 E essa rua não tem mais
 Nada de mim...
 Nada
 Noite alta madrugada
 Na cidade que me guarda
 E esta cidade me mata
 De saudade

É sempre assim...

A palavra “nada” aparecerá com funções de pronome indefinido, substantivo e advérbio. No segundo (“Quase nada”) e sexto (“Tudo e nada”) versos, “nada” sugere uma condição de anomia (uma vez que são pronomes indefinidos) de um sujeito em uma rua que não tem mais fim. Qual um *flâneur* melancólico, o sujeito poético parece vagar pelas ruas em busca de si mesmo. Como sugere Walter Benjamin (2000, p.185), “a rua conduz o flanador a um tempo desaparecido”, que pode ser traduzido como o passado enfeitiçador ou o tempo da própria infância. Os passos do andarilho em “Três da Madrugada”, recurso já utilizado pelo poeta em “Tristeresina”, permitem perceber essa dualidade semântica.

Se a matéria vivida é “quase” nada, há indícios de que alguma substância permaneça, o que pode sugerir caminhos semânticos que não são necessariamente excludentes, ou seja, a substância que se mostra *perene* pode ser o texto poético a ser escrito ou a cidade-berço referencial, representações de uma falta constitutiva que fazem o sujeito procurar-se no tempo presente. Esse agora pode ser visitado pela recordação do outrora (“/E esta cidade que me mata/ de saudade/”), posto que configura uma imagem imantada de afetos positivos e elevada a um lugar sublime, como o “um-no-outro”, sugerido por Staiger (1997,p.60) quando faz considerações a respeito do processo de “recordação”.

Nos versos “Nada de mim/Nada...”, a repetição da palavra “nada” permite a constatação do estado de esvaziamento do sujeito melancólico cindido, sobre o qual a imagem da cidade abandonada (o objeto perdido) anuncia-se desalentadora, o que motiva a enunciação ambivalente: “tudo e nada”. A voz poética, partida pelas reverberações dessa condição antitética, assevera que “essa rua não tem mais/ Nada de mim...”, estranhamento que implica uma ilação: a imagem “rua” evoca uma poética do espaço alusiva ao que fora seu, um espaço identitário perdido e que suscita saudades no presente estilhaçado.

O advérbio “mais” anuncia esse estranhamento, procedimento textual no qual a percepção dos objetos outrora familiares faz-se agora distante da habitual, convertendo a imagem da cidade que parecera próxima em algo inusitado, abandonado e abandonador: estranho. Benjamin (2000, p. 194) lembra que “as ruas são a morada do coletivo” e ao *flâneur* a “embriaguez anamnética” o inunda de imagens atinentes ao

que é captado pelo olhar (conteúdos objetivos da paisagem). Os “dados mortos”, prossegue o pensador alemão, aqueles aspectos reminiscents misturados aos que são sensorialmente percebidos, montam os labirintos da memória e da saudade (BENJAMIN, 2000, p.186).

Sabe-se que a lírica é a expressão de uma subjetividade e, segundo Adorno (2006, p. 66), “a composição lírica tem a esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal”. Essa universalidade é essencialmente social, de forma que a linguagem poética é a expressão, ou a tentativa de reparação, da fratura constitutiva entre o individual e o coletivo. Nesse “momento da fratura”, o poema tenta dar voz à solidão humana e só o entende “[...] quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística [...]” (ADORNO, 2006, p. 67).

O sujeito poético solitário e desrealizado ⁴² em “Três da Madrugada”, isto é, para quem a realidade circundante se apresenta de forma insólita, flana pela rua da cidade em um solilóquio matizado pela saudade da cidade que o guardara, desesperançoso, em uma busca por si mesmo, ameaça chegar ao nada. Como o estado melancólico faz cindir o eu, a repetição incessante de alguns sintagmas (“Nada de mim.../Nada”) pode também ser compreendida como uma forma errática e agonizante de dar sentido ao que se perdeu. Essa chave de leitura permite inferir que para o sujeito desencantado que sente saudade parece impossível urdir os fragmentos que reconstruiriam a cidade e a rua referenciais, restando a linguagem poética como voz resiliente frente ao “Nada de mim” iminente. De acordo com Adorno (2006, p. 74),

As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco.

A cidade e a rua constituem imagens em que a poesia lírica pode fazer o homem se relacionar com o mundo objetivo. Se os contornos da *polis* grega moldavam o espaço criativo para o poeta na aurora da poesia ocidental, o poeta moderno mergulha na

⁴² O termo “desrealização” é entendido, psicopatologicamente, como a percepção de estranhamento frente ao mundo circundante (JASPERS, 1987, pp.116-7).

subjetividade e se projeta na paisagem, sabendo “que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem” (CARA, 1989, p.40). Michel Collot (2004, p. 166) explicita essa angústia do sujeito contemporâneo que, sem mais poder se sustentar em um aspecto transcendente, “se precipita para fora de si e se encontra lançado em um mundo e em uma linguagem desencantados”. Nesse sentido, “essa cidade que me guarda” é uma imagem poética de um espaço que poderia ter, como um tesouro, mantido algum encantamento.

As idiossincrasias do espaço urbano moderno são recorrentes na poesia de Torquato. Caetano Veloso (1997, p. 137) afirma que Torquato, sem se deixar perceber, seguia o poeta Carlos Drummond de Andrade pelas ruas do Rio de Janeiro e contava aos amigos que “era como se tivesse participado clandestinamente de um ritual secreto”. Tal rito solitário pode ser contrastado à dicção de solidão da voz lírica drummondiana em “A Máquina do Mundo”, na qual o *flâneur* solitário caminha em uma estrada: “E como eu palmilhasse vagamente/ uma estrada de Minas, pedregosa [...]” (DRUMMOND, 1983, p. 300). Se em Drummond parece haver uma recusa à reificação, convite feito pelo “mundo-máquina”, Torquato ensaia essa perspectiva de forma combalida, afirmando um sujeito que acumula ressonâncias da falta do lugar de origem, mostrando-se paradoxalmente saudoso e “estranho”. Se em Drummond o sujeito esboça a liberdade da recusa ao mundo coisificado, Torquato expressa a clausura do eu que não mais se reconhece: “/E essa rua não tem mais/ nada de mim/ Nada/”.

Uma leitura possível para esse desconhecimento de si é a experiência da loucura. Para Blanchot (2010, p. 149), a loucura pode ser compreendida como a exigência histórica de enclausurar o Fora (caos do mundo, bestialidade humana, violência, experiência do nada), que faz do louco uma personagem vertiginosa e exilada, condição que o coloca enclausurado em uma “interioridade de espera ou exceção”. Em “Três da Madrugada”, a condição de excepcionalidade se expressa pelo compasso melancólico de saudade (ou desejo ou espera) por um “dentro” (“essa cidade que me guarda”), o qual se revela como uma miragem, um espaço “sem fim”, um “nada”. Segundo Branco (2005, p. 201), “para Torquato Neto, o mundo estaria cindido entre o ‘lado de dentro’ e o ‘lado de fora’ [...], entendidos como entidades que demarcariam a fronteira do mundo ordenado, regulado. [...]”.

As notas melancólicas são emitidas em tom fragmentário, de forma a expressar a agonia do sujeito que experimenta o vazio iminente. Para tanto, o poeta recorre ao recurso do uso reiterado de reticências (“Nada de mim.../” ou “É sempre assim.../”) ou de versos que denunciam a atenuação da capacidade volitiva do sujeito, como no verso que prescinde de um verbo de ação (“Noite alta madrugada/”). Deve-se ressaltar que os dois verbos de ação presentes na letra apontam índices negativos. O primeiro é o verbo “matar” e se liga à cidade desejada que o “mata de saudade”. O segundo, “tocar”, resulta em um verso como “E a mão fria mão gelada/ Toca bem de leve em mim/”, em acento próximo às composições fúnebres ou fantasmáticas.

Sabe-se, desde o texto freudiano “Luto e Melancolia” (FREUD, 1996, p. 245-265), que na condição melancólica percebe-se qual o objeto perdido, mas não o que foi perdido em um determinado objeto. A subjetividade poética eleita por Torquato Neto ratifica essa premissa, pois parece vagar qual *flâneur* pelas ruas da cidade que não tem mais fim, cidade e rua que evocam uma ambivalência – podiam guardá-lo (o que motivava saudades), mas não mais o refletem, não têm “mais nada de mim”, ausência referida pelo sujeito da “alegria cansada”:

Triste madrugada
Tudo é nada
Minha alegria cansada
E a mão fria mão gelada
Toca bem de leve me mim.
Saiba:
Meu pobre coração não vale nada
Pelas três da madrugada
Toda palavra calada
Nesta rua da cidade
Que não tem mais fim
Que não tem mais fim...

Se em um primeiro momento o sujeito experimentava a tensão inerente ao procedimento antitético “tudo e nada”, agora, enfatiza, pelo recurso do oxímoro “tudo é nada”, uma fusão entre ele, a cidade e a rua amalgamados em uma condição esvaziada. A justaposição de opostos denuncia a consciência entediada, na qual a dimensão trágica do sujeito se constela. Drummond, poeta caro a Torquato, fizera, em “A flor e a náusea”, um verso alusivo ao tédio que pode servir de contraste para a letra escrita pelo poeta piauiense: “/As coisas. Que tristes são as coisas consideradas sem ênfase./”

(DRUMMOND, 1983, p.113). Na letra torquatiana, o sentimento do mundo, que a subjetividade poética experimenta, atenua as modulações da vitalidade: a alegria está “cansada”.

Passageiro da agonia pelas ruas que não têm mais fim, o sujeito poético percebe o anúncio da morte, sugerido pela metáfora “a mão fria mão gelada”. Imperativamente, diz ao seu interlocutor: “/Saiba/meu pobre coração não vale nada/ Pelas três da madrugada/”. “Meu pobre coração” é metonímia de um sujeito em condição desfavorecida, transeunte que vaga pela rua sem fim, imagem de uma consciência baça, à beira da dissolução, uma vez que a saudade da cidade que poderia guardá-lo prescinde de significado: a poética do coração está esvaziada, a palavra fora calada.

D. Duarte (1942) já concluía, no capítulo XXV do *Leal Conselheiro*, que a saudade provinha de um jogo involuntário da memória associada menos ao entendimento que ao coração. Torquato leva essa perspectiva ao limite. Uma leitura em chave contextual alerta para a impossibilidade de sentir saudade num período (1972) de grave repressão às livres expressões individuais e coletivas. A ditadura militar instalada em 1964 impunha a toda uma geração de poetas uma produção engajada ou experimentalista, imprimindo uma força coercitiva que resultou, muitas vezes, no esforço coletivo em captar a “sintaxe das massas”, significando ao escritor a “escolha” de uma linguagem que não era a sua. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda (2004, p. 30), “programaticamente, ele [o escritor] abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética – seu único engajamento possível –, em favor de um mimetismo que não consegue realizar, [...]”, o que motivaria o silenciamento da palavra do coração (HOLLANDA, 2004, p.30).

Torquato parece padecer dessa desilusão como passageiro da alegria cansada. Conforme formula o analista junguiano James Hillman (2010, p. 93-94), o coração era, para os gregos antigos, um órgão da percepção, responsável pela *aisthesis*, isto é, a capacidade de inspirar e conduzir o mundo para dentro, condição estética que fomentaria a imaginação. Mas, no sujeito poético agonizante “pelas três da madrugada” (e aqui a preposição “pelas” torna o tempo ainda mais indefinido, diluído), o coração entrega-se à palavra poética como forma de sobrevivência. “Encontramos na obra do poeta piauiense a representação do estilhaçamento do sujeito lírico que, por entre

caminhos e descaminhos, arrisca-se à palavra escrita como ação de resistência”, assevera Andrade (2002, p. 81).

Se a arte permite um permanente questionamento das relações do homem com o mundo, o homem do mundo, na letra “Três da Madrugada”, é o sujeito da modernidade, entregue ao efêmero, ao contingente, ao transitório, que é a metade da arte – conforme propunha Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna* (2010, p. 35) – sendo a outra metade o eterno e o imutável ⁴³. Os signos, até então familiares (expressão do eterno), agora parecem ininteligíveis, restando saudades do que poderia ser perene: “a cidade que me guarda”. Pelas ruas da cidade, o andarilho errante tem saudade do berço referencial, imaginação poética que se impõe ao silenciamento de sua voz. Como som desafinado, o sujeito talvez fale de si para si mesmo, num solilóquio com timbre de resistência. Como enfatiza Octávio Paz (2009, p. 20), as palavras parecem associar-se ao acaso, como próprio da fala solipsista: “O mundo moderno perdeu o sentido e o testemunho mais cru desta ausência de direção é o automatismo da associação de ideias”.

Waly Salomão (1995) utiliza como epígrafe de seu texto uma passagem quixotesca que dá pistas à qualidade da saudade do espaço que guardaria o sujeito torquatiano: uma cidade na Idade de Ouro, em que os homens viveriam infensos às vicissitudes dos sofrimentos e onde houvesse o predomínio de *Dike*: a justiça. A partir de então, as idades subsequentes (prata, bronze, heróis e ferro) testemunhariam a decadência humana (BRANDÃO, 1988, p.168-178). Qual Quixote, segundo Salomão (2005, p. 57), Torquato vivia uma “contínua vertigem passional”, saudoso, talvez, de um “não lugar” (o *utopos*) onde a palavra não fora, ainda, calada. Diz a referida epígrafe: “*Has de saber, oh Sancho amigo, que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la dorada o de oro. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros...*” (SALOMÃO, 1995, p. 55).

Pelas ruas da cidade que não tem mais fim, a voz *gauche* do sujeito poético murmura sua condição de desatino, vagando no *peligro* sem fim das ruas. Enclausurado na rua, na paisagem do fora, o sujeito se dissolve, pois a matéria interna é agora o nada,

⁴³ Tal formulação pode ser contrastada à concepção agostiniana (cf. cap. 2) em que o tempo inaugura uma categoria aporética entre os vazios do passado que “existiu” e do futuro que ainda não existe, restando um presente fugidio (RICOEUR, 2010).

o que destitui de colorido a experiência saudosa, motivando a baixa voltagem com que o texto é finalizado.

4.4. Notas sobre a “Saudade Brasileira”: Bandeira, Vinicius, Torquato

No ensaio “Tradição e Talento Individual” (ELIOT, 1989, p.36-48), T.S.Eliot formula uma teoria pouco solipsista acerca da importância da influência da tradição sobre a criação artística, ao atentar para o fato de que nenhum artista e nenhuma obra de arte adquirem relevância semântica isoladamente, mas a partir de uma perspectiva relacional com as obras de referência. Para o referido crítico, o “talento individual” do poeta registra e incorpora elementos formais e conteudísticos dos antepassados, assim como modifica a ordem e os significados das obras mortas. Sugere Eliot (1989, p. 38) sobre o artista “novo”: “[...] poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor, mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade [...]”. Considera também, olhando em sentido oposto, que uma obra “realmente nova” pode modificar a tradição:

[...] Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi levemente alterada: e desse modo as relações, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; [...] (ELIOT, 1989, p. 39).

Constata-se, tomando o vetor saudade como lente para a observação das relações entre a tradição da poesia portuguesa e os sopros literários nacionalistas brasileiros (ainda tímidos no início do Romantismo e intensificados com a ruptura pretendida pela Semana de 22), que o talento individual dos poetas brasileiros desse decênio não registrava saudades da sua tradição portuguesa, clamando aforismos que condensavam valores genuinamente brasileiros e negavam aspectos formais e conteudísticos das obras

poéticas de seus antepassados. Portanto, a saudade, ao menos nas palavras militantes dos manifestos, tornava-se um anacronismo: “a Semana pretendeu ser a abolição da República Velha das Letras”, assevera Alfredo Bosi (2010a, p. 210).

Tal visada abolicionista tem seu alicerce nos primórdios do período romântico brasileiro, contemporâneo à independência de Portugal, momento que marca o início da pretensão de erigir um cânone literário brasileiro que fora esboçado no período árcade (ou até no Barroco). O indianismo e o sertanismo constituiriam esforços para dar uma singularidade à produção literária brasileira, especialmente nas obras em prosa (REIS, 1992, p.80). No que tange ao campo da lírica, o significante saudade tendia, na estética oitocentista, a emular a semântica da tradição portuguesa, embora os “talentos individuais” já buscassem uma tonalidade brasileira: “Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá/ As aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá”, clamava Gonçalves Dias (2010, p.18).

Alfredo Bosi (2010a, p. 217) pondera que o período modernista consiste em uma ruptura com o sertanismo parnasiano e um encontro com o primitivismo em voga nas vanguardas europeias, de forma a montar uma poética do inconsciente: “os intelectuais propunham desentranhar a poesia das origens, o substrato selvagem de uma ‘raça’; e desejavam intuir o modo de ser brasileiro aquém da civilização, ou então surpreendê-lo na hora fecunda do seu primeiro contato com o colonizador”.

A perspectiva apresentada por Bosi (2010a) permite sugerir a poética da saudade como um vetor profícuo para pensar as relações de percepção das características da brasilidade e suas relações com a portugalidade no século XX. De fato, liberar o poema das amarras da tradição pode ser compreendido, na acepção de Eduardo Lourenço (2001, p. 136), como um movimento parricida da lírica brasileira em relação aos poetas ancestrais portugueses: a cultura brasileira teria rejeitado sua matriz portuguesa, tendendo a considerar-se filha de si mesma. Tal forma de entendimento ajusta-se aos manifestos modernistas, que contêm sugestões para que a arte nacional rejeite todas as catequeses e evite macaquear a sintaxe lusíada. Pode-se alinhar a teoria de Lourenço (2001), em linhas gerais, aos pressupostos que Harold Bloom defende no ensaio “A Angústia da Influência” (2002), no qual o “raciocínio edípico” assumidamente prevalece. Bloom (2002, p. 55-63) sugere que, embora todo discípulo tome alguma coisa do seu mestre, o poeta novo fundaria sua estética deslendo o poeta forte. Dessa

maneira, pode-se inferir que a saudade – o “talento dos antepassados” – se faria imortal para os “talentos individuais” dos poetas brasileiros, adquirindo coloridos singulares.

No corpus eleito a partir da obra dos poetas Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Torquato Neto, observou-se um diálogo com a saudade na tradição portuguesa que assume timbres semelhantes ou dissonantes, permitindo considerar a importância dos poetas da tradição portuguesa sem prescindir da atenção aos talentos individuais, que constituem suas marcas identitárias, dos poetas brasileiros. Tentou-se, nessa perspectiva, apreender algumas características da saudade brasileira. Como palavra performativa, em consonância com Roberto Damatta (1993, p.29), a saudade evoca o sentimento universal da percepção da passagem do tempo e adota aspectos singulares nas artes dos poetas que são tomados por essa dimensão anímica.

A tentativa de compreender a “saudade brasileira” inspirou poucas sistematizações teóricas. Destaca-se, da revisão feita, o exaltado texto do escritor Osvaldo Orico, escrito em 1940, quando o autor era membro da Academia Brasileira de Letras. Como um Édipo favorável à discriminação das singularidades da saudade nacional, Orico (1940, p. 44) escreveu um texto em tom parricida, no qual o Laio-Portugal deveria ser morto a serviço da consolidação das características nacionais brasileiras:

Portugal nos transmitiu a civilização, a cruz e a língua, mas não poderia dar a correspondência exata de sentimentos gerados pela sua maneira de ser e viver. Os brasileiros, portanto, não sentem nem traduzem a palavra [saudade] como o fazem os portugueses. A nossa *saudade* já é um sentimento misturado por outras concepções de vida, uma saudade que se libertou da influência das cantigas de *morrer de amor* ou das serranilhas que de “gran sôedade” tornavam os olhos cativos.

Mário de Andrade, no manifesto “Modernismo e Ação” (1925), anterior ao livro de Orico, conclamara a arte nacional a se diferenciar da “gran sôedade” portuguesa, propondo que fossem evitados procedimentos miméticos (a “macaqueação”), em busca de uma arte literária que fosse documento e monumento da mistura de concepções de vida brasileiras. Essa visada, em voga nas primeiras décadas do século XX, da qual foram partidárias, com intensidades desiguais, as obras de Joaquim Nabuco, Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Oswald de Andrade, dentre outros autores, pode dialogar

com os projetos poéticos de Bandeira, Vinicius e Torquato, respeitando as respectivas singularidades.

Vinicius de Moraes, segundo Antonio Candido (2008, p. 59), privilegia no início de sua obra, uma arte poética mais afeita às continuidades que às rupturas com os preceitos da tradição. O poeta é influenciado por uma enfática formação católica nos primeiros livros, mas o talento individual promove uma guinada em direção à canção popular e a uma poesia que incorpora, além dos elementos do cotidiano, a coloquialidade e a reverência à mulher como características relevantes. A saudade é um tema caro ao poeta e tem as imagens do mar, da ilha e da pátria como metáforas recorrentes nos poemas “Ilha do Governador” e “Pátria Minha” e na letra “Saudades do Brasil em Portugal”. O tom que prevalece em todos eles marca uma dimensão que evoca a intimidade dos sujeitos poéticos.

O mar que separa a pátria querida distante (“Saudades do Brasil em Portugal”) ou o mar invisível (imagem alusiva a realidades inconscientes), cujo barulho das ondas faz música saudosa nos ouvidos do homem que se recorda ainda menino numa ilha idílica (“Ilha do Governador”), exemplificam essa dimensão. Ou as imagens da pátria, patriazinha, personificada na figura de uma mulher, expressando carinho e desalento frente às mazelas que a submetem ao sofrimento. Ou, ainda, o vento, outra prosopopeia com função mediadora das saudades e que conduz o canto e a missiva saudosos à pátria querida, respectivamente em “Saudades do Brasil em Portugal” e “Pátria Minha”.

Formalmente, a letra de “Saudades do Brasil em Portugal” ajusta-se, em parte, ao metro decassílabo da tradição portuguesa, além de criar uma relação intertextual no primeiro verso com o poema “Mar Português”, de autoria de Fernando Pessoa. Além disso, aproxima-se do campo semântico da saudade da terra por parte de quem fez “dilatadas viagens”, como propunha o autor barroco português Francisco Manuel de Mello (1977). Já os poemas “Pátria Minha” e “Ilha do Governador” são escritos em metro livre, nos quais os elementos subjetivos predominam, ainda que a solenidade característica da formação do poeta se desvele nas entrelinhas de ambos os poemas.

Manuel Bandeira elege a dicção lúdica como tom predominante nos poemas saudosos “Evocação do Recife”, “Recife” e “Vou-me embora pra Pasárgada”. O tom das brincadeiras infantis aparece também no poema “Ilha do Governador” de Vinicius, assim como no “A Rua” de Torquato Neto. A saudade assume, nesses textos, uma

modulação triste-doce, que não macaqueia a sintaxe lusíada (como Bandeira faz questão de destacar no verso anteriormente analisado de “Evocação do Recife”). Nesse poema, pelo contrário, o poeta elege as recordações da cidade colonial nordestina e dá voz a um sujeito poético que justapõe imagens de crianças, cirandas e ruas (por exemplo, a “Rua da Saudade”), em um poema que se organiza pelo tempo livremente associativo da memória, de forma que os versos ocupam irregularmente o espaço das páginas. A organização formal errática (espacialização do texto) metaforiza o processo aparentemente aleatório da memória, que dará também o tom das evocações da Pasárgada imaginativa (aqui, mais próxima da dimensão onírica). As cirandas e brincadeiras infantis são também imagens do poema “Recife” e do torquatiano “A Rua”, nos quais, à leveza dos jogos lúdicos, mescla-se uma tonalidade francamente melancólica.

No que concerne à tensão entre os acentos lúdicos e melancólicos, Eduardo Lourenço (2001) constrói a hipótese de que a literatura brasileira adotou inconscientemente uma estratégia de negação dos aspectos mais trágicos da condição humana. A rasura do trágico consistiria em uma característica fundadora da “natureza brasileira”. Nos termos de Lourenço (2001, p. 201),

A estrutura cultural eufórica que caracteriza o modernismo brasileiro – nisso quase oposta à do nosso modernismo, ainda muito preso à névoa e ilusão simbolistas – vai constituir-se como uma *segunda natureza* do Brasil. E a partir de então, a imagem de marca, o mito de que precisava para exprimir cabalmente o novo sentido de força, de existência, de progresso, um país que mudava profundamente e rejeitava com a água de banho a criança colonial e escrava que fora durante séculos.

O vetor saudade adere a essa perspectiva mítica do país que rasurara o trágico em alguns poemas (ou algumas partes dos poemas) desse corpus. Reverbera, assim, as proposições de Lourenço, bem como trechos dos manifestos ⁴⁴ de Mário de Andrade (“a alegria nunca fez mal a ninguém, desde que não se faça dela um preconceito”) e Oswald de Andrade (“A alegria é a prova dos nove”), e o texto de tonalidade eufórica de Osvaldo Orico (1940, p. 44) (“Saudade Brasileira! Uma saudade nova, mais alegre que triste, mais imaginação que dor”).

⁴⁴ O primeiro aforismo integra o manifesto “Modernismo e Ação”, de Mário de Andrade (ANDRADE, 1925 apud SCWARTZ, 2008, p.476) e o segundo, o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade (TELES, 1976, p. 358).

Nesse diapasão, especialmente no poema bandeiriano “Vou-me embora pra Pasárgada”, assim como em muitos versos de “Evocação do Recife”, a saudade do lugar de origem constrói um “*u-topos*”, um “não lugar” fabulado pela imaginação utópica, proposta do escritor inglês Thomas More, quando publicou *A Utopia* em 1516, no qual relatava uma vida fantasiosamente mais agradável de um povo que vivia em uma ilha Utopia (MORE, 2000). Essa imaginação nasceria da confluência entre as vicissitudes da vida e as dimensões compensatórias do sonho, dicção cara a esses poemas de Manuel Bandeira, revelando acentos “doces” da saudade que criam um paraíso saudoso. Doce e também amarga é a ilha evocada pelo sujeito poético em “Ilha do Governador”, poema que alude a uma “ilha-Pasárgada” (CARNEIRO, 1984), que desvela uma ambivalência afetiva: um apaziguamento expresso pelo verso (“De onde chega essa voz que canta a juventude calma?”) e também pela “afeição da ausência”, através da qual a vida agoniza (“Se o barco que eu não via é a vida passando/ Se o *ei-ou* dos pescadores é o gemido de angústia de todas as noites?”) (MORAES, 1986, p. 96-97).

Essas dicções diferem, por exemplo, da amargura do sujeito melancólico torquatiano em “Três da Madrugada”, o qual experimenta o desgaste da esperança no “não lugar”, pois sua alegria se cansara. Observa-se, então, que se a saudade é desdobramento da falta e do desejo de reencontro, suscita também notas melancólicas quando motiva a escrita dos poetas escolhidos à análise. Essa tonalidade está marcadamente presente nos poemas “Tristeresina” e “Três da Madrugada” de Torquato Neto, assim como “Saudades do Brasil em Portugal” e “Pátria Minha” de Vinicius de Moraes. Os poemas “A Rua”, de Torquato, “Recife”, de Bandeira, e “Ilha do Governador”, de Vinicius, têm essas notas presentes em um tom menor. No entanto, a melancolia não se expressa com seus timbres nostálgicos de uma pátria grandiosa, como uma voz coletiva que tem a intenção de resgatar a glória nacional. A dor do afastamento do lugar de origem evoca a intimidade dos sujeitos poéticos que procuram por eles mesmos, de forma que o vetor saudade oscila entre o acento francamente melancólico e sua atenuação pela doçura e ludicidade.

As imagens da cidade nos poemas bandeirianos, por exemplo, são revestidas de alusões a brincadeiras infantis, aos amigos e personagens idosos da infância, às ruas que montam o mapa afetivo da cidade de origem e ao reencontro com as paisagens idílicas da imaginação. A cidade torquatiana é triste (“Tristeresina”), doce-amarga (“A Rua”),

esvaziada e desolada (“Três da Madrugada”). No poema “Ilha do Governador”, a paisagem bucólica evoca os “ei-ou” doce-amargos da infância. Assim também os rios: os versos “Capiberibe/ Capibaribe” de “Evocação do Recife” afirmam uma exaltação apaixonada da cidade do sujeito poético. O rio de “A Rua” é metáfora da vida que passa e suscita o *pathos* melancólico pela impossibilidade de retorno à origem. Também merecem observação as imagens de sinos: em Bandeira (“Evocação do Recife”), os sinos da noite anunciam prosaicamente o fogo em algum ponto da cidade, suscitando raiva-doce no sujeito criança que fora impedido de vê-lo. Em “A Rua”, o sino é o coração do menino melancólico nas ruas em que aguardava a procissão. A dicção de Torquato pode ser contrastada à bandeiriana, uma vez que ambas elegem a aldeia antiga como matriz da saudade, nas quais as ruas evocam as brincadeiras infantis e os sujeitos poéticos anunciam a possibilidade de entendimento da própria história a partir da atividade saudosa remanescente, proposição para a qual converge Vinicius, por exemplo, no poema “Ilha do Governador”.

Assinala-se, ainda, que em Vinicius de Moraes as matrizes da saudade portuguesa aparecem de forma mais exuberante no poema “Saudades do Brasil em Portugal”, no qual a pátria gloriosa é reverenciada e magnetiza o desejo do sujeito. “Pátria Minha” revela uma oscilação, anunciando matrizes brasileiras ao enfatizar a dimensão da subjetividade. O acento melancólico faz ressonância nos textos vinicianos, assim como marca o ritmo dos torquatianos “Tristeresina” e “Três da Madrugada”, em procedimentos formais dissonantes.

Tal poética do espaço que dialoga com a dimensão temporal mantendo “o tempo comprimido” (BACHELARD, 2008, p. 28) escolhe, como fixação de instantes, as imagens da pátria, da cidade, da rua, da casa, do mar, da ilha e do rio, registros que iluminam para a memória o que a voragem do tempo poderia conduzir à tábula rasa do esquecimento. Esses espaços metaforizam os corações dos sujeitos poéticos, que insistem e não hesitam em sentir saudades, numa semântica que une os ruídos da consciência do tempo de agora aos barulhos e os silêncios da memória, ora de forma lúdica, ora em tons marcadamente melancólicos.

A partir dessas notas associativas, observa-se que a saudade brasileira parece tomar uma direção centrípeta, quando suas expressões poéticas referem-se às dimensões da memória pessoal dos sujeitos poéticos, desvelando suas singularidades. Permite

inferir que também há um movimento centrífugo, quando abandona as imagens e preceitos alusivos a uma portugalidade saudosa, em busca de uma dicção da ausência e desejo de reencontro com acentos brasileiros, enfatizando procedimentos textuais em que a coloquialidade expressa a dimensão da intimidade. Bachelard (2008, p. 206) lembra que “dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo”. A saudade brasileira aproxima-se e afasta-se da tradição portuguesa pelo que foi sedimentado daquela e pelo que há de singular no talento individual dos seus poetas. Então, tendo como eixo um dos textos-monumento da arte poética brasileira atinente ao tema da saudade, a letra “Chega de Saudade” (1958), de autoria de Vinicius de Moraes, indaga-se se é possível elidir esse significante e suas ressonâncias da criação poética.

4.5. Chega de saudade?

A poética do espaço saudoso de origem elege as dimensões do tempo como condição de sua expressão. Falar de saudade é divagar sobre a condição efêmera do homem na procura por um sentido à sua existência. No recorte das imagens da pátria, de cidades, de ruas, de ilhas e de casas reveladas pelo corpus desta abordagem dissertativa, tais “trilhos urbanos” convergem como cadeia metafórica que permite inferir que, ainda que a voragem do tempo possa tentar ocultar os instantes mais intensamente queridos das experiências humanas (“O melhor o tempo esconde/ longe muito longe/, mas bem dentro aqui/”) ⁴⁵, as diferentes nuances que gravitam em torno de um significante tão caro a escritores de língua portuguesa refutam sua eficácia.

A ocupação do primeiro momento modernista tinha, como um dos seus objetivos, a rejeição às matrizes literárias lusíadas. Em momento posterior, essa oposição ao movimento centrífugo da sintaxe e semânticas portuguesas sofreu, pouco a pouco, um resgate dos elementos formais tradicionais, como atesta a geração de 45. Sobre esse ponto, sugere Antonio Candido (1987, p. 153):

⁴⁵ Os versos são de Caetano Veloso em Trilhos Urbanos (VELOSO, 1979).

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas.

Se Eduardo Lourenço aponta a dimensão parricida da cultura brasileira em relação à produção portuguesa, cabe lembrar essa posição de Antonio Candido que aponta a angústia da influência já ocorrendo dentro da própria literatura nacional como um estágio necessário à consolidação (ou o surgimento mais claro dos esboços) de suas características “transatlânticas” e singulares. Aqui, Candido é mais generoso do que, por exemplo, Gilberto Freyre (2010, p. 39), que se irritava com as posições “intelectuais” que entendiam tal influência como “deformações transatlânticas” e as ditas “sentimentais” que consideravam essas “deformações” como uma marca da brasilidade. Além disso, ao apontar as oscilações de tendências formais e temáticas dentro da história da literatura, alicerça a hipótese de que prescindir do tema da saudade pode constituir uma veleidade arrogante.

Dentre os poetas escolhidos à análise nesta dissertação, atenta-se para a prolífica produção do poeta Vinicius de Moraes relativa ao tema da saudade. Além dos textos poéticos analisados anteriormente, destacam-se, por exemplo, “Ausência”, “Monólogo de Orfeu”, “Soneto do Amor Total”, dentre muitos outros (MORAES, 2008). Ou ainda as letras “Canto Triste”, “Garota de Ipanema”, “Valsa de Eurídice”, “Quando tu passas por mim”, “Saudade de Amar”, “Canção do Amor que não vem”, “Lamento” (CHEDIAK, 1993). Ora, um tema tão intenso na obra de um poeta do amor e da ruptura com os objetos de amor queridos ganhará também uma letra cujo título alude à desconstrução de uma poética que busca no passado suas referências de amores: “Chega de Saudade” (MORAES, 1986, p. 387):

Vai minha tristeza
E diz a ela que sem ela não pode ser
Diz-lhe numa prece
Que ela regresse
Porque eu não posso mais sofrer
Chega de saudade
A realidade é que sem ela não há paz
Não há beleza
É só tristeza e a melancolia
Que não sai de mim, não sai de mim, não sai

Mas se ela voltar, se ela voltar
 Que coisa linda, que coisa louca
 Pois há menos peixinhos a nadar no mar
 Do que os beijinhos que eu darei
 Na sua boca
 Dentro dos meus braços
 Os abraços hão de ser milhões de abraços
 Apertado assim, colado assim, calado assim
 Abraços e beijinhos, e carinhos sem ter fim
 Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim
 Não quero mais esse negócio de você longe de mim
 Vamos deixar desse negócio de você viver sem

O poeta incorpora a fala coloquial do brasileiro na letra de “Chega de Saudade”, marco inaugural do movimento bossanovista, gravada pela primeira vez por Elizete Cardoso, em 1958, e que traz, pela primeira vez em disco, o violão de João Gilberto. Na letra, o sujeito poético pondera que sem sua amada não há paz, o que o deixa impregnado pelo sentimento melancólico. Porém, a saudade é espargida pela conjunção adversativa “Mas”, que inicia a terceira estrofe e anuncia a certeza de presentificação da amada ao sujeito melancólico.

Pode-se inferir, a partir da letra desse samba, a confirmação de uma passionalidade “brasileira”, distante de ecos portugueses, afeita a um lugar de referência da falta que não emula as construções poéticas lusíadas ou brasileiras escritas até então. Pelo contrário, propõe “abraços e beijinhos e carinhos”, numa conjunção afetiva em nada solene, mas colorida pelas manifestações corporais que se impõem ao sujeito em questão. Basta atentar aos recursos aliterativos e assonantes do verso “Apertado assim, colado assim, calado assim/” para que se constate que o lugar da falta não se faz a partir de nenhuma estética previamente imposta, mas a partir da mediação que a própria tristeza faz com a amada distante. É ela (a tristeza) que diz a ela (a amada) que “sem ela não pode ser”. A tristeza se faz então uma mensageira para o reencontro, para a volta da amante, tal qual descreve o sujeito poético esperançoso que se expressa utilizando verbos no futuro do presente (“darei”) ou no presente, indicando uma asseveração (“hão”, “quero”).

Uma letra que emblematicamente propõe um afastamento do *pathos* saudosista é eminentemente uma declaração saudosa, ratificando a presença do significante “saudade” e seus muitos sentidos na literatura brasileira. Assim, o imperativo do verbo chegar, que dá título à letra, pode ser lido na chave da importância de se escrever sobre

a saudade com matizes próprios advindos de um sentir-pensar brasileiro, permitindo a inferência de que a saudade será tema eterno dos poetas, porque signo da procura do homem por si mesmo e pelo que é desconhecido.

Dessa maneira, ainda que se considere que é durante o período romântico, contemporâneo à separação política do Brasil em relação ao domínio português, que a formação do cânone literário firma os passos ensaiados timidamente desde o período colonial, um sopro “nacionalista” e “modernizador” ganha relevo nos primeiros anos do Modernismo, imprimindo um colorido eufórico à busca de uma brasilidade infensa às influências portuguesas. Tal noção evolucionista esconde as modulações e nuances desse processo, “ansioso por afastar o fantasma da dependência e de grudar *band-aids* (para usar uma feliz metáfora de Flora Süssekind) em nossa estilhaçada identidade cultural” (REIS, 1992, p. 81).

A esse movimento emancipatório não caberia uma poética da saudade, como sugerem os já citados manifestos modernistas. Porém, a fratura constitutiva do sujeito e o desejo de eternidade parecem burlar tais preceitos, de forma a erigir a retórica da ausência como expressão indissociável ao poetar que busca, nas referências do lugar de origem, o manancial de imagens que montam a escrita da recordação. Emil Staiger admite (1997, p. 49) que a poesia lírica é a escrita da solidão, “receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão”. A asseveração pode associar-se ao *pathos* da saudade do lugar querido que fomenta ao poeta a formulação anteriormente abordada, ou seja, a elaboração de subjetividades líricas que suprimem distâncias entre passado e presente, escolhendo “recordar” como o termo “para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico” (STAIGER, 1997, p.59).

Nesse sentido, a lírica como “recordação” revela a condição humana de seres no tempo e, por maior que seja a clareza com que se queira dotar a condição consciente e o poder da palavra que a expressa, a percepção do tempo é baça, porque mistura o que é lembrado com o que é imaginado. Essas imprecisões da percepção do tempo pautam-se na constatação de que a memória aglutina experiência e fantasia, fazendo com que a presentificação saudosa, em consonância com o que sugere Eduardo Lourenço (2003, p.33-38), seja recriação. A palavra poética expressa a condição inquieta do homem na procura por si mesmo: “poesia significa deixar ressoar atrás das palavras, a palavra

primordial”, destaca Jung (1971,§124). Essa condição universal ganha singularidade no *pathos* que a língua portuguesa denominou “saudade”.

Assim, não parece ser possível, como fizeram sugerir a referida letra da canção viniciiana e os manifestos do primeiro Modernismo brasileiro, prescindir da saudade, a aventura humana em busca da completude. Michael Hamburger (2007, p. 55), citando Burckhardt, lembra que é próprio da natureza da linguagem forçar o poeta a dizer as verdades que escapam à fala discursiva: “[...] é o poema que diz ao poeta o que ele pensa, não o contrário;[...]”. A “palavra primordial” (a falta) escreverá poemas saudosos, ainda que os preceitos de consciências normativas queiram, em vão, impedi-la. Se o homem se funda e se revela a si mesmo por meio da poesia, como assevera Octavio Paz (1982, p. 189), o sentimento-ideia saudade constituir-se-á como um tema eterno dessa arte.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro com a “outridade” é condição constitutiva da natureza humana, sugere o ensaísta mexicano Octávio Paz (1982, p. 189). Se o homem é por natureza impelido ao encontro com o “outro”, como uma busca pelo conhecimento de si mesmo, a falta e o desejo de reencontro desse “outro” montam um amálgama universal dessa procura, sendo a “saudade” um *pathos* que a singulariza para a língua portuguesa. Dessa maneira, poetar sobre o lugar querido distante é uma tentativa de reconstituir a fratura do afastamento, de forma a suscitar, na atividade inventiva do poeta, a afirmação de subjetividades textuais melancólicas, nostálgias e lúdicas, dotando a palavra de um poder de presentificar o que se ausentou.

Essa dimensão da alteridade inerente ao sujeito saudoso faz dele, segundo Lourenço (1999, p. 32), um “joguete” das próprias paixões. A saudade constitui-se assim como um complexo ideafetivo (JUNG, 1984, §127) que promove ao sujeito um embate com um processo duplamente representativo: o tempo transforma aquele que deseja e aquilo que é desejado. Faz-se, assim, um reconhecimento que é criação (*poesis*) (LOURENÇO, 2003, p. 33-38), de forma que a lírica saudosa propõe um acordo do homem com o tempo: a saudade “inventa” justamente uma temporalidade que recusa o contingente e aspira à eternidade.

O pensamento do coração (D. DUARTE, 1942) ou a “descida no coração do tempo para resgatar o tempo” (LOURENÇO, 1999, p.15) afirma sujeitos poéticos que recriam em um caldo doce-amargo (“Qui nem Jiló”) o bem desejado, exprimindo lembranças dolorosas em relação a ele e esperanças de reencontro. Tal *pathos* anuncia-se em timbres leves e lúdicos ou, como sugere Vasconcellos (1922, p.76), “[...]designa o vácuo nostálgico ou o peso esmagador que nas ausências dilata ou oprime o coração humano – agravados, quantas vezes, pelo arranhar da consciência [...]”. Esse tempo que se destende para trás e para adiante, como sugeriu Santo Agostinho (RICOEUR, 2010, p. 32-40), escolhe como “bem desejado” as referências passionais como a infância, a família, os amigos, o amado (a amada). Interessou a estas reflexões o tema da saudade do lugar de origem.

A pesquisa por esse recorte axial na tradição da poesia portuguesa aponta algumas características gerais. Em primeiro lugar, seus estudiosos (VASCONCELLOS, 1922; LOURENÇO, 1999) apontam a pertinência de se fundamentarem em uma dimensão mítica, tendo a lenda de Inês de Castro e a crença de Portugal como uma nação escolhida pela divindade cristã (o milagre de Ourique atestaria essa hipótese) como testamento, pois o sucesso das empreitadas marítimas expansionistas portuguesas, na aurora da Idade Moderna, confirmaria o último vaticínio. A chegada do rei Desejado alçara Portugal à glória imperial, corroborada pelo surgimento do texto poético que documentou o poder da imaginação coletiva que elevava o povo português a dimensões míticas: *Os Lusíadas*. A morte de D. Sebastião nas areias marroquinas e a decadência imperial deflagraram um movimento saudosista com tonalidades hagiográficas, o qual conduziu a saudade a um mito nacional, tendência que se consolidou no movimento romântico e alcançou a antemanhã do século XX, fomentando, ao longo desta centúria, uma espera do retorno do Desejado, além de uma Filosofia e uma Metafísica da Saudade (LOURENÇO, 1999). No corpus poético diacronicamente revisado, o lugar de origem desejado e saudoso tende a evocar essa dicção coletiva, na qual predominam menos os aspectos subjetivos dos vates e mais as nuances melancólicas e nostálgicas de uma pátria com passado grandioso e apartada dessa condição.

Sabe-se que a conjunção formada entre a imaginação e o desejo de presentificação amalgamam o homem e a lembrança de seu lugar de origem. Ramon Piñero (1984) mencionou essa dimensão da lírica como a voz da intimidade do homem, quando sugere a inextricabilidade das semânticas de “saudade” e “lirismo”. Essa “intimidade”, na capacidade de alcance do corpus eleito a partir da obra de Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Torquato Neto, obedece ao tom de intimidade sugerido por Piñero, mas suas imagens são evocações de vivências singulares, matizadas por uma coloquialidade que mistura, em um caldo próprio, melancolia, nostalgia, saudade, discretas inflexões de humor e acentos que revelam certa puerilidade (ou a saudade da imaginação da infância). Os talentos individuais dos poetas brasileiros desvelam uma oscilação entre aproximações e afastamentos das matrizes lusíadas (ELIOT, 1989).

Manuel Bandeira, com acentos lúdicos e usando o humor e a imaginação como recursos textuais prementes, instaura uma poética que “rasura o trágico” (LOURENÇO, 2001) e sugere tais inflexões como percepções saudosamente prazerosas

do lugar de origem, como apontado especialmente nos poemas “Evocação do Recife” e “Vou-me embora pra Pasárgada” (BANDEIRA, 1993). O poema “Recife” anuncia notas melancólicas, também prevalentes nos poemas vinicianos em que as imagens da pátria distante constituem o interlocutor e o destinatário de um poema-missiva saudosos: respectivamente, o poema “Pátria Minha” (MORAES, 1986) e a letra “Saudades do Brasil em Portugal” (MORAES, 2009). Esta última dialoga de maneira mais próxima com as matrizes portuguesas, enquanto “Ilha do Governador” afirma um sujeito poético que se aproxima do tom levemente desejoso de Bandeira, o que será percebido também na letra torquadiana “A Rua”. “Tristeresina” e a letra “Três da Madrugada” (NETO, 1982) já apresentam a dimensão saudosas a partir de sujeitos cujos acentos melancólicos atenuam a possibilidade de luto (FREUD, 1996). Ou seja, intensificam a indagação na capacidade performativa (DAMATTA, 1993) da saudade em presentificar o que foi perdido.

Do debate que instigou um acalorado questionamento em relação ao privilégio do significante “saudade” como exclusividade da língua portuguesa ao tom ambivalente da letra viniciano “Chega de Saudade” (MORAES, 1986), a “saudade” constitui um índice pelo qual a consciência da passagem do tempo mobiliza no poeta uma mistura de angústia e criatividade, fazendo da escrita uma forma de reencontro, pois presentifica o que não pode ser esquecido: o “outro” que é memória e criação de si mesmo.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, B. **Camões Épica e Lírica**. São Paulo: Editora Scipione, 2001.
- ABREU, C. **Literatura Comentada Casimiro de Abreu**. São Paulo: Ed. Abril, 1982.
- ACHCAR, F. **Lírica e Lugar-Comum** – Alguns temas de Horácio e sua presença em Português. São Paulo: Edusp, 1994.
- ADORNO, T. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2006.
- ANDRADE, M. **Poesias Completas**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.
- ANDRADE, O. **Literatura Comentada Oswald de Andrade**. São Paulo: Ed Abril, 1980.
- ANDRADE, P. **Torquato Neto: uma Poética de Estilhaços**. São Paulo: Annablume Editora, 2002.
- ANTUNES, A. **Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa**. Braga: Editorial Franciscana, 1983.
- ALMEIDA, L. **Um Poeta na Medida do Impossível (Trajetória de Torquato Neto)**. 1993. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- ARISTÓTELES. **De la Mémoire et de la Réminiscence**. Paris: Belles Lettres, 1934.
- ARRIGUCCI JUNIOR, D. **Humildade, Paixão e Morte A poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ÁVILA, A. **O Modernismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- AZEVEDO, A. **Lira dos Vinte Anos**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BANDEIRA, M. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.
- _____. **Andorinha, Andorinha**. Rio de Janeiro: José Olympio Editor, 1966.
- _____. Coisa Alóvena, Ebaente. In MORAES, V. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

- _____. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAUDELAIRE, C. **As Flores do Mal**. Porto Alegre: Editora Meridional, 1985.
- _____. **O Pintor da Vida Moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora Ltda, 2010.
- BARTHES, R. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.
- BASTIDE, R. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas Volume I**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. **Obras Escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERARDINELLI, C. **Estudos Camonianos**. Rio de Janeiro: MEC Departamento de Assuntos Culturais, 1973.
- BLANCHOT, M. **A Conversa Infinita**. São Paulo: Editora Escuta, 2010.
- BOSI, A. **Céu, Inferno**. São Paulo: Editora 34, 2010 a.
- _____. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- _____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOTELHO e TEIXEIRA. **Filosofia da Saudade**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
- BRANCO, E. **Todos os dias de Paupéria**. São Paulo: Annablume Editora, 2005.
- BRANDÃO, J. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1988.
- BRAYNER, S.[org.] **Manuel Bandeira Coleção Fortuna Crítica volume 5**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BLOOM, H. **A Angústia da Influência – Uma Teoria da Poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- CAMELO, M. **Maria Rita**. Manaus: Warner BR, 2003.
- CAMPOS, A. Como é, Torquato. In NETO, T. **Os últimos dias de Paupéria**. São Paulo: Milefi, 1982.
- CAMPOS, H. **O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMÕES, L. **Versos e alguma prosa de Luís de Camões**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

_____. **Os Lusíadas**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

_____. Vinicius de Moraes. In MORAES, V. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

_____. **A Educação pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Um Poema de Vinicius de Moraes. In MORAES, V. **Poemas Sonetos e Baladas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARA, S. **A Poesia Lírica**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CARNEIRO, G. **Vinicius de Moraes**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

CARVALHO, R. **Estudos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Edição do Anuário do Brasil, 1924.

CASTRO, R. **Querido Poeta: Correspondência de Vinicius de Moraes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHEDIAK, A. [org.]. **Songbook Vinicius de Moraes**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1993.

CHEVALIER, J.; GUEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

CIDADE, H. **Luís de Camões I O Lírico**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1967.

COIMBRA, L. **Obras Completas I**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2004.

_____. **Obras Completas II**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2005.

COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. **Terceira Margem** (Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura UFRJ), Rio de Janeiro, ano IX, n.11, 2004.

CORDÁS, T. **Depressão**: da bile negra aos neurotransmissores. Uma introdução histórica. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

COSTA, D.; GOMES, P. **Introdução à Saudade**. Porto: Lello&Irmão Editores, 1976.

COUTINHO, E. et al [org.]. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CUNHA, C.; CINTRA, L. **Nova gramática do Português Contemporâneo**. Rio de Janeiro, Lexikon Editora Digital, 2011.

DAMATTA, R. **Conta de Mentiroso** – Sete Ensaios sobre Antropologia Brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DESCARTES, R. **Os Pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

DIAS, G. **Gonçalves Dias**. São Paulo: Global Editora, 2010.

_____. **Primeiros Cantos**. Laemmert: Rio de Janeiro, 1846.

DOM DUARTE. **Leal Conselheiro**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1942.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. **Nova Reunião de Poesia 1**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1983.

ELIADE, M. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ELLIOT, T.S. **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989.

FARIA JÚNIOR, M. **Vinicius**. Rio de Janeiro: UIP, 2005.

FAVARETTO, C. **Tropicália- Alegoria Alegria**. Cotia: Ateliê Editorial, 1995.

FERNANDES, F. **Mudanças Sociais no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1979.

FERNANDES, A.; GARMES, H. Prefácio. In NOBRE, A. **Só. Seguido de Despedidas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

FERREIRA, J. Sobre a essência da poesia em Manuel Bandeira. In BRAYNER, S. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

FERRAZ, E. **Vinicius de Moraes**. São Paulo: Publifolha, 2006.

_____. **Simples, Invulgar**. In MORAES, V. **Poemas Esparços**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FRANÇA, J.A. **O Romantismo em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

FRANCHETTI, P. **Nostalgia, Exílio e Melancolia Leituras de Camilo Pessanha**. São Paulo: Edusp, 2001.

FREUD, S. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XIV.

_____. **A Interpretação dos Sonhos I**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. IX.

FREYRE, G. **O Mundo que o Português Criou**. São Paulo: É Realizações, 2010.

_____. Manuel Bandeira, recifense. In BRAYNER, S. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

GARRETT, A. **Camões**. Paris: Ed. Obras Completas, 1825.

GAY, P. **Freud: Uma vida para o nosso tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONZAGA, L. **50 Anos de Chão**. Rio de Janeiro: RCA-BMG Ariola, 1988.

GREIMAS, A.; FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões**. São Paulo: Ed. Ática, 1993.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

GULLAR, F. Vinicius: O Caminho do Poeta. In MORAES, M. **Poemas Esparsos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HAMBURGER, M. **A Verdade da Poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HERÁCLITO DE ÉFESO. **Os Pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

HERMANN, J. **No Reino do desejado – A construção do sebastianismo em Portugal séculos XVI e XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HILLMAN, J. **Psicologia Arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **O Pensamento do Coração e a Alma do Mundo**. Campinas: Verus Editora, 2010.

HOLLANDA, H. **Impressões de Viagem CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.

HOLANDA, S. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Trajetória de uma poesia. In BRAYNER, S. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

HOMERO. **Odisséia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

HOUAISS, A. **Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- INÁCIO, E. **A Herança Invisível**. Manaus: UEA, 2012. No prelo.
- JAFFE, N. Uma Poesia Subjuntiva. In MORAES, V. **Forma e Exegese**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- JASPERS, K. **Psicopatologia Geral**. Rio de Janeiro: Livraria Atheneu, 1987.
- JUNG, C. **Memórias Sonhos Reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.
- _____. **A Energia Psíquica**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1984.
- _____. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1971.
- KEHL, M. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.
- KRISTEVA, J. **Estrangeiros Para Nós Mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAPLANCHE; PONTALIS. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- LE GOFF, J. e TRUONG, N. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.
- LOURENÇO, E. **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **A Nau de Ícaro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Tempo e Poesia**. Lisboa: Gradiva, 2003.
- _____. **Labirinto da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 2010.
- MATOS, C. [org.]. **Palavra Cantada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MATOS, G. **Poemas Escolhidos Seleção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MELLO, F. **Epanáforas de Vária História Portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1977.
- MIRANDA, Sá de. **Poesias Escolhidas**. Lisboa: Ed. Seara Nova, 1970.
- MOISÉS, C.F. **Vinicius de Moraes**. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, V. **Forma e Exegese**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- _____. **Amália/Vinicius**. Rio de Janeiro: Sarapuí Produções Artísticas, 2009.
- _____. **Nova Antologia Poética**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- _____. **O Caminho Para a Distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.
- MORE, T. **A Utopia**. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- NATALI, M. A. **Política da Nostalgia Um estudo das formas do passado** São Paulo: Nankin Editorial, 2006.
- NETO, T. **Os Últimos Dias de Paupéria**. São Paulo: Milesi, 1982.
- NIETZSCHE, F. **Aurora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- NOBRE, A. **Só. Seguido de Despedidas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- NUNES, B. A visão Romântica. In GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- ORICO, O. **A Saudade Brasileira**. Rio de Janeiro: A Noite, 1940.
- PASCOAES, T. O Espírito Lusitano ou o Saudosismo. In BOTELHO, A.; TEIXEIRA, A. **Filosofia da Saudade**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
- PAZ, O. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PESSOA, F. **Mensagem**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- _____. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.
- PIÑERO, R. **Filosofía da Saudade**. Vigo: Editorial Galáxia, 1984.
- PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- PIRES, P. **Torquatália (do lado de dentro)**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- PLATÃO. **Diálogos I**. São Paulo: Edipro, 2007.
- PONTIERO, G. A expressão da ironia em *Libertinagem*. In BRAYNER, S. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.
- POUND, E. **ABC da Literatura**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

- REIS, R. Cânon. In JOBIM, J. L. **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- RESENDE, G. **Cancioneiro Geral**. Ribeiro Lisboa: Editorial Comunicação, 1991.
- RIBEIRO, B. **Menina e Moça**. Lisboa: Livraria Clássica editora, 1942.
- RICOEUR, P. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- _____. **Tempo e Narrativa 1 – A intriga e a narrativa histórica**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.
- ROSENBAUM, Y. **Manuel Bandeira: uma poesia da ausência**. São Paulo: Edusp, 2002.
- ROSENFELD, A. **Letras e Leituras**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SÁ, M. G. **Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- SÁ- CARNEIRO, M. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SAID, E. **Reflexões Sobre o Exílio e Outros Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SALOMÃO, W. **Armarinho de Miudezas**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005.
- SANTOS, B. **Pela Mão de Alice**. O social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez Editora, 1995.
- SÉRGIO, A. Epístola aos Saudosistas. In BOTELHO, A.; TEIXEIRA, A. **Filosofia da Saudade**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
- SCHWARTZ, J. **Vanguardas latino-americanas**. São Paulo: Edusp, 2008.
- SECCHIN, A. Os Caminhos de uma Estréia. In MORAES, M. **O Caminho para a Distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SENNA, H. Viagem a Pasárgada. In BRAYNER, S. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1988.
- SILVA, D. A Temática da Poesia de Vinicius de Moraes. In SILVA, V. [org]. **Diálogo Revista de Cultura**. São Paulo: Sociedade Cultural Nova crítica, n.11, 1959.

SOLOMON, A. **O Demônio do Meio-Dia uma Anatomia da Depressão**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

SORABJI, R. **Aristotle on Memory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1972.

SPINA, S. **A Lírica Trovadoresca**. São Paulo: Edusp, 1991.

STAIGER, E. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1997.

TEIXEIRA, A. **Deus, o Mal e a Saudade**. Lisboa: Fundação Lusíada, 1993.

TELES, G. **Camões e a Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1979.

TELES, G. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

VASCONCELLOS, C. **A Saudade Portuguesa**. Lisboa: Renascença Portuguesa, 1922.

VELOSO, C. **Cinema Transcendental**. Rio de Janeiro: Polygram, 1979.

_____. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, A. **História do Futuro**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

WISNIK, J. A Balada do Poeta Pródigo. In MORAES, M. **Poemas, Sonetos e Baladas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Cajuína Transcendental. In BOSI, A. **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ática, 2007.

ANEXOS

ANEXO A – “Evocação do Recife” (BANDEIRA, 1983, p. 133-136)

Recife

Não a Veneza americana

Não a Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais

Não a Recife dos Mascates

Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois-

Recife das revoluções libertárias

Mas o Recife sem história nem literatura

Recife sem mais nada

Recife da minha infância

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia

[as vidraças da casa de Dona Aninha Viegas

Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta

[do nariz

Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras,

[mexericos, namoros, risadas

A gente brincava no meio da rua

Os meninos gritavam:

Coelho sai!

Não sai!

A distância, as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa

Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muito rosa

Terá morrido em botão)

De repente

nos longes da noite

um sino

Uma pessoa grande dizia:

Fogo em Santo Antônio!

Outra contrariava: São José!

Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.

Os homens punham o chapéu saíam fumando

E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ver o fogo

O de amendoim

Que se chamava midubim e não era torrado era cozido

Me lembro de todos os pregões:

Ovos frescos e baratos

Dez ovos por uma pataca

Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros:

Vinha da boca do povo na língua errada do povo

Língua certa do povo

Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil

Ao passo que nós

O que fazemos

É macaquear

A sintaxe lusíada

A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem

Terras que não sabia onde ficavam

Recife...

Rua da União...

A casa de meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!

Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...

Meu avô morto.

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô.

ANEXO B – “Pátria Minha” (MORAES, 1986, p.)

A minha pátria é como se não fosse, é íntima
 Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
 É minha pátria. Por isso, no exílio
 Assistindo dormir meu filho
 Choro de saudades de minha pátria.

Se me perguntarem o que é minha pátria, direi:
 Não sei. De fato, não sei
 Como, por que e quando a minha pátria
 Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água
 Que elaboram e liquefazem a minha mágoa
 Em longas lágrimas amargas.

Vontade de beijar os olhos de minha pátria
 De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...
 Vontade de mudar as cores do vestido (auriverde!) tão feias
 De minha pátria, de minha pátria sem sapatos
 E sem meias, pátria minha
 Tão pobrinha!

Porque te amo tanto, pátria minha, eu que não tenho
 Pátria, eu semente que nasci do vento
 Eu que não vou e não venho, eu que permaneço
 Em contato com a dor do tempo, eu elemento
 De ligação entre a ação e o pensamento
 Eu fio invisível no espaço de todo adeus
 Eu, o sem Deus!

Tenho-te no entanto em mim como um gemido
 De flor; tenho-te como um amor morrido
 A quem se jurou; tenho-te como uma fé
 Sem dogma; tenho-te em tudo em que não me sinto a jeito
 Nesta sala estrangeira com lareira
 E sem pé-direito.

Ah, pátria minha, lembra-me uma noite no Maine, Nova
 [Inglaterra]
 Quando tudo passou a ser infinito e nada terra
 E eu vi *alfa* e *beta* de Centauro escalarem o monte até o céu
 Muitos me surpreenderam parado no campo sem luz
 À espera de ver surgir a Cruz do Sul
 Que eu sabia, mas amanheceu...

Fonte de mel, bicho triste, pátria minha
 Amada, idolatrada, salve, salve!
 Que mais doce esperança acorrentada
 O não poder dizer-te aguarda...
 Não tardo!

Quero rever-te, pátria minha, e para
 Rever-te me esqueci de tudo
 Fui cego, estropiado, surdo, mudo
 Vi minha humilde morte cara a cara
 Rasguei poemas, mulheres, horizontes
 Fiquei simples, sem fontes.

Pátria minha... A minha pátria não é florão, nem ostenta
 Lábaro não; a minha pátria é desolação
 De caminhos, a minha pátria é terra sedenta
 E praia branca; a minha pátria é o grande rio secular
 Que bebe nuvem, come terra
 E urina mar.

Mais do que a mais garrida a minha pátria tem
 Uma quentura, um querer bem, um bem
 Um *libertas quae sera tamen*
 Que um dia traduzi num exame escrito:
 “Libertas que será também”
 E repito!

Ponho no vento o ouvido e escuto a brisa
 Que brinca em teus cabelos e te alisa
 Pátria minha, e perfuma o teu chão...
 Que vontade me vem de adormecer-me
 Entre teus doces montes, pátria minha
 Atento à fome em tuas entranhas
 E ao batuque em teu coração.

Não te direi o nome, pátria minha
 Teu nome é pátria amada, é patriazinha
 Não rima com mãe gentil
 Vives em mim como uma filha, que és
 Uma ilha de ternura: a Ilha
 Brasil, talvez.

Agora chamarei a amiga cotovia
 E pedirei que peça ao rouxinol do dia
 Que peça ao sabiá
 Para levar-te presto este avigrama:
 “Pátria minha, saudades de quem te ama...
 Vinicius de Moraes.”

ANEXO C – Cartaz “Tristeresina”