

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ARLETE DE FALCO

CIDADE, MELANCOLIA E MEMÓRIA NA POESIA DE DONIZETE GALVÃO

GOIÂNIA – GO

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese

2. Nome completo do autor

Arlene de Falco

3. Título do trabalho

Cidade, melancolia e memória na poesia de Donizete Galvão

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Professora do Magistério Superior**, em 01/04/2021, às 09:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ARLETE DE FALCO, Discente**, em 01/04/2021, às 10:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1965606** e o código CRC **1A77DBDA**.

ARLETE DE FALCO

CIDADE, MELANCOLIA E MEMÓRIA NA POESIA DE DONIZETE GALVÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.

Co-orientador: Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti.

GOIÂNIA – GO

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Falco, Arlete de
Cidade, melancolia e memória na poesia de Donizete Galvão
[manuscrito] / Arlete de Falco. - 2021.
217 f.

Orientador: Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa; co
orientador Dr. Paulo Elias Allane Franchetti.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,
2021.
Bibliografia.

1. Poesia brasileira. 2. Poesia contemporânea . 3. Donizete Galvão.
4. Memória poética. I. Yokozawa, Solange Fiuza Cardoso , orient. II.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 03 da sessão de Defesa de Tese de Arlete de Falco que confere o título de Doutora em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários.

Aos cinco dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e um, a partir das 13h, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "Cidade, melancolia e memória na poesia de Donizete Galvão". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (FL-UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Vera Lúcia de Oliveira Maccherani (Università degli Studi de Perugia), membro titular externo; Professor Doutor Antônio Manuel dos Santos Ferreira (Universidade de Aveiro), membro titular externo; Professor Doutor José Hélder Pinheiro Alves (Universidade Federal de Campina Grande), membro titular externo; Professor Doutor Alexandre Felizardo Bonafim - (Universidade Estadual de Goiás/UEG), membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos cinco dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e um.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Vera Lucia de Oliveira Maccherani, Usuário Externo**, em 12/03/2021, às 17:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Professora do Magistério Superior**, em 01/04/2021, às 09:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Monica Veloso Borges, Professora do Magistério Superior**, em 07/04/2021, às 10:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1937954** e o código CRC **FB740E71**.

À minha mãe, que antes de partir, muito cedo, para o azul e se transformar em ideia, plantou em mim a semente do amor às palavras. Ao meu pai, primeiro a partilhar comigo a árdua tarefa de sondá-las, espreitá-las e (ousadia!) desbravá-las. À minha irmã, que por força das circunstâncias, fez-se adulta aos nove anos, para segurar, para sempre, a minha mão.

AGRADEÇO

À professora doutora Solange Fiuza, pela orientação a mim dispensada, pelas ponderações serenas, precisas, lúcidas e, sobretudo, humanas e cordiais, durante a elaboração deste trabalho. Fazer parte do grupo de seus orientandos foi para mim um grande privilégio.

Ao Prof. Dr. Paulo Franchetti, pela leitura criteriosa do material e pelos apontamentos precisos.

Ao Prof. Dr. Alexandre Bonafim, ao Prof. Dr. António Manuel Ferreira, ao Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves e à Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia de Oliveira, por terem, gentilmente, aceitado o convite para participarem da banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Alexandre Bonafim e à Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia de Oliveira, pela leitura criteriosa do meu texto e pelas preciosas intervenções e apontamentos por ocasião do exame de qualificação do trabalho.

Ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, que permitiram que este sonho se concretizasse, ao compartilharem comigo o seu conhecimento: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza, Prof. Dr. Marcelo de Paula Ferraz e Prof.^a Dr.^a Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.

À Ana Tereza Marques de Souza, esposa e companheira de vida de Donizete Galvão, que me acolheu no interior de sua Casa Amarela, e me permitiu conhecer espaços da intimidade de criação do poeta.

Aos colegas de doutorado, pelos momentos de convivência e pelas inúmeras trocas ao longo dessa caminhada.

A dois amigos muito especiais nessa caminhada acadêmica: Clodoaldo Fernandes Silva, amigo de sempre, que me amparou na composição do referencial teórico para realizar a prova de seleção de doutorado; Juliano Guerra Rocha, amigo de todas as horas, que me socorre nas minhas dúvidas tecnológicas e com quem divido muitos sonhos e projetos acadêmicos.

Às especiais amigas Cristina Oliveira Rezende, Marilza Borges Arantes e Sônia Maria Martins, que curtem comigo cada pequena conquista.

À minha família, que acompanhou cada passo dessa jornada, incentivando-me e comemorando comigo cada pequena vitória; e, em especial, agradeço à Laura e ao João Artur, filhos queridos, pela compreensão frente aos meus inúmeros momentos de ausência.

À Universidade Estadual de Goiás pela licença-capacitação por um ano e meio, o que foi de grande valia para que eu me dedicasse integralmente à pesquisa nesse intervalo de tempo.

Muito obrigada!

Donizetiana (Variação)
(Adolfo M. Navas)

Atravessar as coisas
Mais miúdas para absorver
A duração e o gosto
Do que se despede cedo, nu.
Aprender a paciência
Então já retirada
De um artesanato
Que não seja feito à mão.
Sair do outro lado
Da memória, será registro
Com outra densidade
Sobretudo agora, com
O corpo mais sólido
De nossa parte no simulacro
Diante da correnteza
Geral, tua, além
Além desses dias
Estranhos, sem cerveja.

RESUMO

Este trabalho estuda a poesia de Donizete Galvão. A hipótese que deu origem a esta investigação é a de que o seu eu lírico se apresenta deslocado no mundo contemporâneo, representado, sobretudo pela metrópole, que assume em sua poesia o papel de elemento catalisador, desencadeador dos sentimentos de desencanto e melancolia, presentes em sua poesia. Nesse contexto, a memória escrita compareceria em sua poética como um instrumento de crítica a esse tempo e a esse espaço. O tema da memória como um elemento de resistência ao mundo capitalista e a seus efeitos na sociedade contemporânea é amplamente discutido por críticos literários, dentre os quais Alfredo Bosi (2015), que aponta também a recuperação do mito como uma das formas de resistência. Uma vez constatada, por meio da bibliografia especializada, a viabilidade da hipótese, elegemos como objetivo principal compreender como se dá a relação entre cidade, melancolia e memória na lírica desse poeta. Buscando alcançar esse objetivo e ancorados em um referencial teórico específico, elegemos objetivos secundários, dos quais destacamos: i) empreender a discussão da presença da metrópole na poesia de Donizete Galvão, analisando a maneira como o eu lírico se manifesta em relação a esse espaço e aos seres que nele circulam; ii) examinar o tom melancólico que perpassa os poemas; iii) refletir sobre a forma como o tema da memória comparece na poesia e iv) descrever os recursos de composição empregados pelo poeta. Observamos que o poeta reconstrói, pela escrita, a memória de espaços de sua infância que lhe são significativos, e que se constituem, como defende Gaston Bachelard (2001), ambientes de refúgio e aconchego, e os contrapõe àquilo que o oprime, quer de forma explícita ou velada. Igualmente emergem desse espaço personagens, humanos ou não, elevados à condição de mitos, que se configuram também como signos de resistência. Ao destacá-los desse espaço, o eu lírico objetiva destacar-lhes a dignidade e a singularidade, ao mesmo tempo que busca enaltecê-los. Dando forma a esse material, o poeta se serve de um léxico peculiar, recuperado igualmente do espaço original que lhe serve de matriz. Sustentamos, finalmente, que a recorrência à memória, como forma de recuperação de seu universo matinal, não deve ser vista como uma valorização subjetiva e romantizada de um espaço, mas uma forma de enfrentamento crítico da realidade na metrópole contemporânea.

Palavras-chave: Poesia brasileira; poesia contemporânea; Donizete Galvão; memória poética.

ABSTRACT

This work studies the poetry of Donizete Galvão. The hypothesis that originated this investigation is that its lyrical self is presented dislocated in the contemporary world, represented, mostly by the metropolis, that assumes in his poetry the catalyst element, trigger of the melancholy and disenchantment feelings, present in his poetry. In this context, the written memory would turn up in his poetics as an instrument of criticism to this time and to this space. The memory theme, as an element of resistance to the capitalist world and its effects on contemporary society, is widely discussed by literary critics, among which Alfredo Bosi (2000), that points as well the recovery of the myth as one of the resistance forms. Once verified, through specialized bibliography, the hypothesis validity, we elected as main goal to comprehend how is given the relationship between city, melancholy and memory in the lyric of this poet. Searching to reach this goal and supported by a specific theoric referential, we elected secondary goals, of which we highlight: i) to undertake the discussion of the presence of the metropolis in Donizete Galvão's poetry, analysing the manner how the lyrical self manifests itself in relation to this space and the beings that roam in it; ii) to examine the melancholic tone that pervades the poems; iii) to reflect about how the memory theme shows up in the poetry and iv) to describe the composition resources employed by the poet. We observed that the poet reconstructs, by writing, the memory of spaces of his childhood that are meaningful to him, and that constitute, as Gaston Bachelard (2001) defends, spaces of refuge and cosines, and oppose them to that which opposes him, either by explicit or veiled form. Equally, emerge from this space characters, humans or not, raised to the condition of myths, that configure as well as signs of resistance. By detaching them from this space, the lyrical self objects to cut off the dignity and the singularity, at the same time as searches to highlight them. Giving shape to this material, the poet serves himself of a peculiar lexicon, equally recovered from the original space that serves as its matrix. We sustain, finally, that the recurrence to the memory, as a form of recovery of its matutinal universe, must not be seen as an subjective and romanticized valorization of a space, but as a form of critical coping of reality in the contemporary metropolis.

Keywords: Brazilian poetry; contemporary poetry; Donizete Galvão; poetic memory.

SUMÁRIO

Memória de um encontro (À guisa de um preâmbulo)	12
Considerações Iniciais	14
1. A metrópole sob signo de Saturno	27
1.1 Há uma nota de dor em cada poema	30
1.2 “... és o avesso do avesso do avesso do avesso”	54
1.3 A dor e a dor do outro	76
2. Uma Minas revisitada	108
2.1 “Borda da Mata, ata-me!”	113
2.2 A mata de Borda da Mata: uma metáfora do coração	125
2.3 Entre coices, peixes e guizos, a resistência	139
3. Cidade, memória e mitos	155
3.1 São Paulo, Kaváfis, uma mesa de bar.....	159
3.2. Entre tudo e nada, o mito.....	172
3.2.1 Os olhos de Nijinsky.....	173
3.2.2 Filoctetes na lírica de Donizete Galvão: a impotência do filho de Aquiles	180
Considerações Finais	200
Referências	210

MEMÓRIA DE UM ENCONTRO (À guisa de um preâmbulo)

O poeta Donizete Galvão entrou em minha vida em 2015, num momento de dor. Até então eu sequer tinha ouvido seu nome. Não se deduza dessa afirmativa que eu não gostasse de poesia ou não me interessasse pelo assunto. Não é verdade. A poesia está presente em minha vida desde a mais tenra idade.

Tendo nascido na zona rural, onde meu pai ganhava nosso sustento trabalhando à meia em fazendas, ali vivi até os seis anos de idade, e nesse espaço fui-me constituindo pessoa, convivendo com outros mundos – o riso aberto e alegre dos nordestinos trabalhando nas lavouras, a gula insaciável do inesquecível Vital, o peão que dizia que *comia para morrer para não ver perder* (o que na época todos achavam engraçado, sem captar-lhe a gravidade), o violão do Domingos, ecoando à noite, no chatão, o mistério de Joaquim Machado, o vizinho que domava cobras (e que agora reencontro na poesia de Donizete Galvão, na figura de Lázaro Marques)...

Ali, na roça, a poesia ia entrando na minha vida pela voz de minha mãe, nas leituras que ela fazia para mim todas as noites. Leituras variadas, retiradas do mínimo que a ela chegava: recortes, livros de estudo dos meus irmãos mais velhos... (Numa dessas noites, durante uma leitura, vi, perplexa, a chama da vida se apagando do seu corpo, o livro escorregando de sua mão enquanto seu rosto tombava sobre a lamparina). Encerravam-se, naquele momento, nossos encontros de leitura, mas ela já plantara em mim a paixão pela palavra e pelo verso.

Já morando na cidade, outras pessoas cuidaram de adubar aquela semente que em mim fora plantada por minha mãe. Na escola onde fiz o primário, tive o privilégio de ter como professora uma mulher que amava livros e versos (Foi dela que veio, como presente, o primeiro livro que tive na vida e que ainda trago comigo). Semanalmente, ela interrompia a aula para nos fazer aquele convite sempre esperado: “Vamos brincar de falar poesia?” Meu repertório era curto, não ia além dos poemas de Olavo Bilac que víamos em sala, mas, apesar do coração quase saltando do peito e das pernas tremendo de tanta timidez, eu era a primeira a saltar da carteira para ir à frente. Tanto declamei Bilac que alguns de seus poemas trago até hoje na minha memória.

Na adolescência, conheci Florbela Espanca, que me veio pela letra caprichada da irmã da minha amiga, num caderno de poesia que cultivava. O espaço de declamação se ampliara, e os versos do poema “Eu” - amado - ressoavam na rua, na boquinha da noite, quando nos reuníamos para brincar, pular corda, cantar e, claro, falar poesia.

Em meio a brincadeiras, amigos e muita miséria fui seguindo pela vida, e a leitura e os poemas cruzando sempre o meu caminho. E, como não podia deixar de ser, meus passos me conduziram ao curso de Letras, não sem um atraso temporal significativo. Foi nesse lugar que conheci Fernando Pessoa, Murilo Mendes e tantos outros que não chegaram antes aos espaços (excludentes?) que eu ocupava. Apesar de todo êxtase que a Literatura sempre me provocou, a vida acadêmica foi me direcionando para a Linguística, e a poesia permanecendo como estudo, prazer pessoal e pequenos exercícios de palco.

Entre graduação, especialização e mestrado, o interstício dos anos, por imposição da vida. Assim, o longo tempo distante da Academia depois da conclusão do mestrado cavou uma barreira difícil de ser vencida. Foi nesse contexto que, num dia de muita dor profissional e existencial, meu grande amigo, Alexandre Bonafim, questionou-me a razão de eu não buscar o caminho da Literatura, que parecia ser, em sua opinião, mais adequado ao meu perfil. Daí a minha apresentação à obra de Galvão foi um salto. Seduziu-me na poesia desse mineiro a contundência de seus versos, repletos de coisas da roça, de cheiro de mato e de bichos, elementos caros à minha memória. Mas havia algo a mais nela que me fascinava. Uma mescla de simplicidade e de complexidade, de dor e de enaltecimento da vida, como se aquela poesia carregasse no seu bojo uma dor existencial. Ali nasceu uma ligação profunda e um desejo de conhecer aquela poesia. O desejo se fez objeto e o resultado desse desafio é o que busco explicitar neste trabalho.

Antes, passo a palavra a Donizete Galvão, deixando que ele mostre um pouco de sua constituição como poeta, usando-me como instrumento indireto de sua apresentação.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Indagado, numa entrevista, sobre as razões que o levaram a se tornar um poeta, Donizete Galvão afirma sentir dificuldade em se apresentar como tal, por se tratar de uma vocação dolorosa. A principal razão que o levou a ceder a essa vocação seria, principalmente, “um sentimento de inadequação, uma insensatez, um mal-estar interno que busca uma válvula de saída” (GALVÃO, 2003). A um leitor que não conhecesse sua produção literária, tais palavras poderiam provocar a impressão de que a sua poesia poderia ser marcadamente espontânea, subjetiva ou confessional. Sem deixar de ser, de fato, atravessada por um tom de inadequação, o que acaba sendo uma de suas marcas peculiares, a poesia de Galvão está longe de ser espontânea.

O poeta nasceu em 24 de agosto de 1955, em Borda da Mata, cidade localizada no sul de Minas Gerais. Filho de pequenos sitiantes, ali viveu até 1979, quando se transferiu para São Paulo, já tendo cursado administração de empresas em Santa Rita do Sapucaí, também situada no sul de Minas. Em São Paulo cursou jornalismo e passou a atuar como redator de publicidade na Editora Abril.

O contraste entre esses dois espaços vai impregnar a obra de Donizete Galvão. Tendo vivido longa parte de sua vida em contato direto com o campo, com os bichos e com a rotina das coisas da terra, essa vivência se converte em parte de sua essência, e se recrudesce no choque com o dia a dia da cidade grande. Nos versos abaixo, o poeta deixa claro para o leitor o valor dessas memórias em sua constituição:

Nunca saí dessa roceira Minas
que nos dá aflição e dor como herança.
Lamaçal de bosta de vaca
no curral bem em frente da casa.
Cheiro de leite azedo nos latões
e de óleo queimado pra expulsar bernes.
(*Ruminações*, 1999, p. 68).

O espaço original emerge na sua poesia, com seus elementos cotidianos, que o poeta faz questão de manter como matéria nutriente. Assim, a poesia de Galvão se erige trazendo os elementos desse espaço matinal, que comparece materializado em imagens cruas e inusitadas, como no poema em foco, mesmo ele reconhecendo, como faz acima, que a presença dessa Minas lhe causa dor. Apesar da dor e da aflição, o poeta a mantém sempre por perto:

Podem dar-me asas, cheques de viagem,
 mandar-me para velejar em Bizâncio.
 Recolho, rumino, regurgito
 a aspereza daqueles dias.
 Rejeito sua rica hospedagem.
 Sou um estranho em suas festas.
 Nunca saí desse círculo de ferro.
 Nunca saí dessa Minas que não termina.
 (*Ruminações*, 1999, p. 68).

Os versos acima finalizam o poema, significativamente chamado “Ruminações”, título que contém uma imagem ambígua, pois ao mesmo tempo em que remete à vaca, presença marcante no espaço rural, o poeta se irmana a ela ao afirmar “Recolho, *rumino* e regurgito/a aspereza daqueles dias”, assumindo, ele também, a ação de ruminar. Esses versos, ao mesmo tempo em que metaforizam o tratamento dado pelo poeta aos elementos de sua memória, podem ser lidos também sinalizando o sentimento que isso lhe provoca, uma vez que o termo “ruminações” remete à melancolia, conforme nos lembra Moacyr Scliar (2003), que afirma ser com esse valor semântico que o termo foi incorporado à psicologia. A estrofe traz também a negação de outros espaços que não o de sua Minas (“Sou um estranho em suas festas”), nos quais ele não se sente à vontade.

Sentimento de desconforto e inadequação, desencanto, memória de vivências e espaços pretéritos são elementos que comparecem na lírica de Galvão desde sua obra de estreia. A constatação desse fato desencadeou a dúvida que se configura no problema desta pesquisa: Qual a relação existente entre a cidade, a melancolia e a memória na poesia de Donizete Galvão? Essa pergunta desencadeia outras a ela interligadas, a que se buscará responder nesta pesquisa: i) Como a cidade comparece em seus poemas? ii) Como se apresentam em sua poesia as marcas de melancolia? iii) Que fatores desencadeiam a convocação da memória na poesia de Donizete Galvão? iv) De que recursos o poeta se vale para alcançar os efeitos de sentido pretendidos em seus poemas?

A reflexão sobre as questões anteriores desencadeou uma hipótese inicial, que pode ser assim apresentada: Vivendo na metrópole moderna, o eu lírico não se adapta a esse espaço, que se lhe afigura como inóspito. Tal fato lhe provoca sentimentos de desencanto e melancolia, o que o leva a buscar refúgio no espaço da memória.

Na perseguição da hipótese de leitura aventada, desenvolveu-se essa investigação norteando-a pelo objetivo principal de perscrutar a obra desse poeta, buscando compreender como se estabelece a relação entre cidade, melancolia e memória na sua lírica, o que implicou o estabelecimento de objetivos secundários, dos quais pode-se elencar:

i) Discutir a presença da metrópole na poesia de Donizete Galvão, refletindo sobre a maneira como o eu lírico se manifesta em relação a esse espaço, bem como aos seres que nele circulam; ii) proceder a estudos sobre modernidade e formação da metrópole, observando como o tema comparece nos poemas; iii) distinguir como se constitui o olhar do eu lírico sobre o mundo atual, buscando identificar possíveis relações entre esse mundo e o sentimento de nostalgia que perpassa sua obra poética; iv) analisar a forma como a memória comparece nos poemas, bem como o tratamento dado a ela pelo eu lírico; v) analisar o nexo existente entre modernidade, metrópole, memória, desencanto e melancolia no conjunto da obra do autor e vi) analisar os recursos usados pelo poeta na composição de sua obra literária. A busca pelos objetivos propostos exige um diálogo permanente com os estudiosos das áreas, os quais serão convocados ao longo dessa tese, sempre que o diálogo se fizer necessário para consolidar a análise interpretativa.

A obra de estreia de Donizete Galvão literatura foi *Azul navalha*, em 1988, com a qual ele recebeu o prêmio APCA de autor revelação e também indicação ao prêmio Jabuti. A essa obra se seguiram *As faces do rio* (1990), *Do silêncio da pedra* (1996), *A carne e o tempo* (1997, com indicação para o prêmio Jabuti e também ao prêmio *Ciudad de Madri*, em 1998), *Ruminações* (1999), *Pelo corpo* (2002, em parceria com Ronald Polito), *Mundo mudo* (2003) e *O homem inacabado* (2014). Em edição póstuma foram lançados também *Ofícios do tempo* (2014 - antologia), *A segunda escuridão* (2017, edição artesanal) e *O antipássaro* (2018).

Galvão teve ainda poemas publicados em diversas antologias, no Brasil e no exterior (França, Portugal, Estados Unidos), além de ter adentrado também no universo infantil, com os livros *O sapo apaixonado* (2007), *Mania de bicho* (2010) e *Escoiceados* (2014).

Sobre a poética de Donizete Galvão, Floriano Martins (1996) pondera que seus versos deixam entrever dois aspectos distintos: o primeiro é a recusa em participar de uma massificação estilística imposta pelo próprio tempo, massificação essa que se dá tanto pela busca da originalidade quanto pelas condições impostas pelo próprio mercado editorial; o segundo é resultado da percepção do poeta de que a poesia deve passar longe de abusos no seu processo de composição.

Essa ponderação do crítico acende a discussão sobre o papel da tradição moderna na lírica contemporânea e em especial sobre Donizete Galvão. Não se pode afirmar que Galvão seja avesso a ela. O ele questiona é a importância exagerada que uma parte dessa tradição concede ao experimentalismo verbal, o que, na sua concepção, torna estéril o fazer poético. O poeta reflete que “presos a essa corrente que faz do poema um artefato, e do poeta uma máquina de fazer poemas, muitos giram em falso em sua esterilidade. Muitos tentam imitar sua técnica,

sem conseguir chegar à poética” (GALVÃO, 1996). Decorreria dessa atitude uma poesia muitas vezes sem músculos, debilitada, pois no afã de se retirarem excrescências, muitos lesam o poema diretamente em sua carne. À obra resultante disso, o poeta chama de “bibelô estético”, em que se sobressairia apenas o aspecto formal, sem um conteúdo satisfatório que lhe dê sustentação.

Conquanto reconheça a força e o valor dessa poesia, Galvão faz ressalvas a ela, sobretudo por descrever de uma poesia como resultado apenas de técnica, como um grande número de poetas e críticos defendem. Numa entrevista concedida a Jardel Dias Cavalcanti (2003), Galvão reitera esse ponto de vista, sustentando que, se um poema pudesse surgir como resultado de técnica apenas, qualquer pessoa, de posse dessa técnica, poderia criar poemas em série, o que se sabe ser impossível. Sem negar em momento algum o papel e a relevância da técnica no processo de composição de poemas, fato de que dá provas abundantes em sua obra, o poeta defende, contudo, que esse momento é precedido de uma visita, uma chispa inicial, que pode ser chamada também de inspiração. Qualquer que seja o nome que se lhe dê, esse momento é essencial na criação de um poema. A partir dele o poema vai sendo construído e burilado, lenta e insistentemente. E Galvão dá amplas mostras de sua preocupação com esse aspecto, o que já se evidencia desde sua obra de estreia, como se vê no metapoema abaixo:

MEDO

Meu medo maior
 não é do corte necessário
 em direção ao maduro.
 Temo as horas mornas dos dias infintos
 quando o ser estanca cansado de si.
 As frutas apodrecem nas geladeiras.
 E os passarinhos morrem nas gaiolas.
 (*Azul navalha*, 1988, p. 18).

O poema é perpassado por um sentimento de temor frente à possibilidade de acomodação ao mediano. Concebendo o processo de composição por meio da analogia com o transcorrer de um dia monótono, o poeta aponta os riscos de se ver um poema definhando-se na mediocridade, determinada pela ausência de voos arrojados em busca da palavra exata. Uma poesia assim seria uma poesia insípida, sem emoção, o que vem metaforizado no poema por meio do adjetivo *mornas*, presente no sintagma “horas mornas”. O poeta realça a insipidez que pode atingir um texto que não seja submetido ao processo de corte. Se isso não ocorre, ele se tornará monótono como “as horas mornas dos dias infintos”.

Esse poema, extraído de sua obra de estreia, já dá mostras ao leitor da consciência do poeta sobre a forma como ele encara o processo de composição, e destrói qualquer mal-entendido que possa advir frente à defesa que o poeta faz da sua crença na chispa inicial no processo de criação. O compromisso com o processo de composição perpassa toda a produção de Donizete Galvão, e se manifesta por meio de critérios bem definidos. À exceção de *Azul navalha*, sua primeira obra, todas as demais obedecem a um plano. “A partir de nomes e das epígrafes, procuro chegar a um campo magnético, que atraia os poemas. Não chega a ter um rigor construtivista, uma estrutura arquitetônica muito definida, mas todos os livros têm um eixo” (GALVÃO, 2003). O poeta esclarece ainda que jamais muda o nome escolhido para a obra, como também não muda as epígrafes, que são fundamentais nesse processo.

Questionado se se considera um “poeta artesão” ou um “poeta inspirado”, Donizete reitera sua concepção de poesia como visitação, no entanto deixa claro, ao descrever seu processo de composição, que está muito longe de poder ser considerado um poeta inspirado, sobretudo nos termos em que essa palavra é tomada em seu uso corrente. Comungando as ideias de Eliot, Galvão (2013) defende um processo de criação que concilie “um processo inconsciente” e “uma direção consciente”, essa última responsável por dar forma e lapidação àquilo que vem inicialmente ao poeta numa espécie de incômodo, de inquietação. O processo de dar forma e de lapidar o que antes era visitação é que constitui o trabalho do poeta.

Um dos aspectos que chama a atenção do leitor de Donizete Galvão é a originalidade de sua matéria-prima. “Minha poesia gosta do que não é poético, dos restos, dos restolhos” (GALVÃO, 2013). Assumindo dificuldade de lidar com abstrações, o poeta opta pela objetivação, e traz para o interior de sua poesia uma linguagem que se afasta daquilo que durante muito tempo foi considerado poético.

Embora o não poético seja recorrente em poetas modernos, como se pode constatar em Baudelaire e, no caso do Brasil, notadamente em Augusto dos Anjos, dentre outros, em Galvão ele assume uma peculiaridade, por se constituir majoritariamente de um manancial de coisas concretas que emerge do universo mineiro de sua infância, o que termina por constituir-se numa forma de expressão da memória pessoal.

Pela consistência e densidade de sua produção, Galvão tem recebido a atenção da crítica e de seus pares, tanto pelo que ela expressa como pela forma como expressa. Visitando as publicações a seu respeito, tanto resenhas e ensaios por ocasião do lançamento de suas obras, como artigos que investigam sua produção, o que se percebe é que se trata de uma poesia com recepção positiva já desde o início. A singeleza (aparente) do material linguístico utilizado, a ligação matricial desse material com o universo rural, bem como a sua crueza sem ornamentos

concedem à poesia de Galvão um aspecto singular. A respeito de *Azul navalha*, sua obra de estreia, Paulo Octaviano Terra (1988) destaca o “tom consuetudinário do léxico” e a preferência do poeta por poemas curtos (que Galvão vai manter em quase toda a sua obra), o que faz Terra associar essa poesia à de Oswald de Andrade, lembrando, porém, que, se formalmente essa associação é possível, o “travo de ironia” que atravessa alguns poemas o aproxima mais de Mário de Andrade.

O aspecto formal, sem dúvida, é um dos pontos altos da poética de Galvão, exatamente pelo que ele apresenta de contraditório, dialético, surpreendente, misto de simplicidade e complexidade. Em correspondência particular ao poeta, Ivan Junqueira, comentando *As faces do rio*, destaca a sua concisão na escrita, a “austera economia de meios” bem como uma “intensa concentração de ideias” (1996). Essas características apresentadas pelo crítico podem ser vistas como umas das responsáveis pela tensão existente na poesia desse autor. Isso porque tanto uma como outra podem decorrer de procedimentos vários, como uma metáfora inusitada ou a reconfiguração de um mito, o que ocorre, por exemplo, em *As faces do rio*, em que o mito de Prometeu comparece em alguns dos poemas do livro, conforme aponta o crítico Fábio Lucas (1991), em correspondência particular com o poeta.

O crítico e ensaísta Floriano Martins (1988), reiterando o tema da singularidade da linguagem de Galvão, aponta que o poeta realiza um cuidadoso trabalho formal, mas não se rende às exigências editoriais no sentido de aderir a modismos experimentais, que ocasionalmente poderiam tornar a poesia vazia. Esse pensamento é compartilhado por Miguel Sanches Neto (2000), que no ensaio “Retrato do poeta enquanto boi”, aponta como dissonante a voz de Galvão na lírica contemporânea, sobretudo aquela produzida em São Paulo. Para o crítico curitibano, diferentemente da produção marcada pela aridez e vaguidão, a de Donizete Galvão busca o que dizer e como dizer.

Evidentemente, o fato de se reconhecer o compromisso do poeta em produzir uma lírica que se constitua um objeto estético concluído não significa que isso sempre se efetiva; pelo contrário, faz-se busca permanente. Com o poeta objeto desse estudo não é diferente; alguns críticos que se debruçaram sobre sua obra apontam lacunas, imaturidade em certos aspectos, o que não exclui, porém, um crescimento gradativo.

Desde a estreia, a poesia de Donizete Galvão explora uma temática que lhe é muito cara: a de um homem angustiado em seu ambiente, procurando firmar-se nessa “terra inóspita”, configurada, em sua poesia, sobretudo, na metrópole. Mais precisamente, na cidade de São Paulo, que assume uma posição central na sua obra. Outro aspecto central em sua lírica é Minas Gerais, especificamente Borda da Mata, sua terra natal. Pairando sobre esses dois elementos

nucleares na poesia de Galvão, uma nuvem de melancolia. Esses elementos têm recebido a atenção de críticos e o serão também objeto de reflexão neste trabalho. Se entre os autores que se debruçaram sobre sua obra esses elementos comparecem isoladamente, neste trabalho se procurará evidenciar um vínculo entre eles. Antes, porém, percorreremos as publicações a seu respeito, procurando apontar, ainda que sucintamente, os principais aspectos trabalhados e as contribuições de cada um deles para a condução do trabalho que ora se propõe.

Imprescindíveis para essa discussão são as reflexões de Ivone Daré Rabello, que faz um estudo instigante da obra de Donizete Galvão publicada até a data do seu ensaio. Essa autora aponta que a matriz da poética de Donizete Galvão está situada entre as escarpas do seu espaço de infância, em Minas Gerais. É a esse espaço que o eu lírico, exilado na grande cidade, retorna, recolhendo de lá aquilo que pode se converter em matéria poética. De acordo com essa autora, “Mais do que a experiência vivida, entre a cidade interiorana, o fantasma do passado, e a São Paulo do agora, interessam a Donizete Galvão o lugar de origem e a originalidade possível que a trama imprimiu em suas retinas desde menino” (RABELLO, 2003, p. 82), fato reiterado pelo poeta, que, em uma entrevista concedida a Izacil Guimarães Ferreira (2003, p. 19), expõe o seu compromisso com uma poesia mais concreta, que tenha ligações com o chão.

A memória revela-se elemento nutriente da lírica desse mineiro, mas é importante ressaltar que a memória que aqui comparece não é aquela saudosista e idealizada, característica de uma visão romântica. Embora as lembranças recuperadas sejam componentes estruturantes dessa poesia, elas só se converterão em matéria poética quando passarem pelo trabalho com as palavras e também pelo trabalho da reminiscência (RABELLO, 2003, p. 82).

Relevantes para a compreensão do que propõe Rabello são as ideias de Gaston Bachelard (1988, p. 94), para quem “A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária”. Assim sendo, se o poeta recupera fatos, personagens, cenas de sua memória, esses dados lhe vêm não como são ou eram no plano real, mas como ficaram impregnados na pessoa que os viveu ou presenciou, alterados pelo sentimento que provocaram e também pelo que lhe quer imprimir o poeta, ao fazer o trabalho de elaboração consciente. Dessa forma, a infância, e tudo que se recupera pela memória é, em certo ponto, reimaginado ou reinventado, como defende esse autor, já que retorna atravessado pela subjetividade.

E o leitor dessa poesia constata que, mesmo o mais inusitado dos materiais, converte-se em matéria nutriente, para cujo aproveitamento o poeta se serve de um singular material

linguístico, também recuperado dessa matriz, e que vai ter importância no tratamento dado à memória.

Outra contribuição dessa autora é lançar luz sobre o lugar que a metrópole ocupa na poética de Donizete Galvão. Do confronto entre espaço de infância e metrópole, apontado por Rabello (2003), emerge uma outra vertente da lírica de Donizete Galvão - a poesia construída sob o signo da metrópole, tema abordado por Alexandre Bonafim (2017), num ensaio em que esse autor vai justamente discutir o espaço que a metrópole ocupa na poesia desse mineiro de Borda da Mata.

Bonafim (2017) destaca a voz lírica que emerge em embate permanente com as feridas e ciladas que a metrópole impõe ao homem que a habita na contemporaneidade, massacrado pela pressão mercantilista. O crítico traz à luz o realismo contundente com que o poeta aborda o homem que vive nesse espaço, recortando-o de pequenas cenas cotidianas, permeadas de violência silenciosa, seja na solidão das ruas paulistanas, onde ele às vezes aparece zoomorfizado, seja em espaços fechados, como os transportes urbanos, em que o homem, reificado, massifica-se entre outros em igual situação.

Esse autor também aponta o recorte expressionista que atravessa alguns poemas de Donizete Galvão construídos sob o signo da metrópole, “em que a figura humana é descrita de maneira hiper-realista, até atingirmos a sua desconfiguração, a sua deformação”(BONAFIM, 2017, p. 163), aspecto igualmente explorado por Rangel Gomes Andrade e Adalberto Luís Vicente (2017), num ensaio em que os autores voltam o olhar para a obra *O homem inacabado* (2014).

Andrade e Vicente (2017) defendem a tese de que, nessa obra, o corpo aparece constituído como uma linha de força, um espaço de resistência à desumanidade vigente na metrópole. Os autores evidenciam o tratamento que o poeta dá ao tema do corpo, ao articular deficiência e velhice, enfatizando a situação de inadequação em que esses corpos se encontram, num espaço marcado pelo caráter utilitarista como é o da metrópole capitalista, no qual aquele que não atende à urgência e à rapidez da produção é imediatamente descartado. Os sujeitos que aparecem nos poemas de Galvão, com seus corpos envelhecidos, mutilados, reificados, são ilustrações da estética expressionista presentes nessa obra de Donizete Galvão, que se materializam nos poemas pelo material linguístico, carregado de imagens exageradas e deformantes (ANDRADE; VICENTE, 2017).

Igualmente relevante para a elaboração deste trabalho são as reflexões propostas por Audrey Castañón de Mattos e Valéria Zamboni Gobbi (2011), que também voltam o olhar para a poética de Donizete Galvão, exposta em *O homem inacabado*. Aproveitando uma imagem

usada pelo poeta, no posfácio “O poeta em pânico”, presente em *Do silêncio da pedra*, as autoras analisam os efeitos do “espelho perverso do poeta”, que na obra se volta para a alma humana, focando sobretudo a tríade corpo-alma-tempo. Nesse enfoque emerge, na superfície, o sofrimento do homem e, acima de tudo, as suas frustrações. Dentre outros aspectos, Mattos e Gobbi enfatizam, como o fizeram outros autores, o traço expressionista presente nesse livro, mas o apontam sobretudo nos poemas em que o poeta coloca em realce a velhice e as limitações que ela impõe ao ser humano.

Dentre os que se debruçaram sobre a poética do mineiro de Borda da Mata, destaca-se Ivan Marques (2014), que procura penetrar “no reino do poeta”, lançando um olhar comparativo sobre as obras de Donizete Galvão e Orides Fontela, os quais, dada a lírica que produziram, podem ser vistos, segundo Marques, como “poetas-irmãos” (MARQUES, 2014, p. 305), em vista de alguns pontos de contato entre a poesia de ambos. O autor destaca, como principal confluência entre eles, o tom de desencanto presente em suas obras, sem falar na ironia que frequentemente comparece nesses textos. Outro aspecto que os aproxima, como afirma Marques, é o fato de que, em nenhum deles, “a celebração do canto significou o culto de uma beleza intocada. Ao contrário, a valorização estética da poesia se faz completar em ambos pela consideração de seu caráter ético, de sua inclinação essencial para o grande, o verdadeiro, o ultra-humano” (MARQUES, 2014, p. 305). Na busca desses valores que transcendem o belo, esses poetas trazem para o centro de suas poéticas a aspereza do real, das coisas cotidianas, concretas, mas sem perder o laço com o sagrado que está no centro da existência humana.

Não se pode deixar de mencionar o estudo realizado por Audrey Mattos (2016), em que a autora coloca em discussão o pessimismo e o tom de desencanto que atravessa a poética de Donizete Galvão, onde temas como trabalho, rotina, frustração, impotência, velhice são abordados como algo inexorável, que torna a vida sem sentido.

Todas essas reflexões são de grande relevância para a elaboração do trabalho proposto e apontam aspectos recorrentes na poética de Donizete Galvão. Dessa maneira, cidade, espaço rural, memória, desencanto, pessimismo e melancolia são temas percebidos por aqueles que se voltam para a sua obra. Mas haveria uma relação entre tais temas no conjunto da obra do autor de *O homem inacabado*? O que se defende é que tais temas não comparecem ali de forma aleatória; pelo contrário, eles se inter-relacionam. Contudo, a consulta às fontes e o contato mais detido com seus poemas levou-nos a refutar a hipótese inicial, de que, vivendo na metrópole moderna, o sujeito lírico não se adapta a esse espaço, que se lhe afigura como inóspito e que tal fato lhe provoca sentimentos de desencanto e melancolia, levando-o a buscar refúgio no espaço da memória. Uma das razões que determinou a refutação da hipótese inicial

é o fato de essa poesia apresentar-se marcada por um travo melancólico mesmo em poemas que não tematizam a metrópole. Igualmente entendemos não se sustentar a hipótese de que o espaço da memória se configura como refúgio à dor que o eu lírico expressa, uma vez que ela se manifesta também em poemas ambientados no espaço da memória.

Nesse contexto, pretende-se contribuir com os estudos sobre a poética de Donizete Galvão, procurando vislumbrar de que maneira esses elementos se inter-relacionam na sua obra. É certo que, para erigir-se, a sua poesia nutre-se da memória pessoal, que é, então, convertida em matéria-prima. O autor se volta frequentemente para o seu chão mineiro, com suas miudezas, seus bichos, suas matas, rios e escarpas e dali colhe o de que necessita para constituir sua poética, que ele quer com os pés fincados nesse espaço. Não se trata de uma posição saudosista, como o percebem seus leitores, tampouco será um lenitivo para a melancolia. Antes, isso pode ser visto como um projeto poético, como o aponta Ivone Daré Rabello (2003). Como homem de seu tempo, o poeta não fica alheio às mazelas que a modernidade impõe ao ser humano, sobretudo àquele que transita pelos espaços de uma metrópole. Seu olhar capta esse homem e procura convertê-lo também em matéria poética, e o faz perscrutando o seu estar nesse mundo e a forma como reage às pressões impostas a ele pela modernidade, frente à qual ele se sente deslocado. Dessa forma, emerge na poesia de Galvão um tom de desencanto e até de melancolia, frutos desse sentimento de inadequação. O sujeito que comparece na sua poesia é um ser deslocado em seu espaço, um ser que não se encontra na modernidade, que o lesiona em sua constituição de homem.

Frente a esse quadro, o trabalho se desenvolverá perseguindo a hipótese de que o sujeito lírico se apresenta deslocado no mundo contemporâneo, representado, sobretudo, pela metrópole, que assume em sua poesia o papel de elemento catalisador, desencadeador dos sentimentos de desencanto e melancolia. Nesse contexto, a memória comparece como um instrumento de crítica a esse mundo e a esse tempo. O que desencadeou a refutação da hipótese de leitura inicialmente proposta foi a observação de alguns pontos, retomados a seguir, num diálogo também com a hipótese que ora se propõe. Seguindo orientação proposta por Umberto Eco (2008), arrolamos três contra-argumentos contrários à hipótese proposta, para em seguida descartá-los.

Um contra-argumento que se pode apresentar em desfavor da hipótese proposta é que a cidade comparece na lírica de Galvão como uma forma de o poeta exteriorizar sua visão crítica à metrópole contemporânea, vista por ele como uma síntese do mal da modernidade. Tal argumento não se sustenta, uma vez que, como homem de seu tempo, o poeta vive na metrópole e se beneficia de seus recursos e possibilidades. O que julgamos defensável é que a metrópole

pode ser vista como um efeito do mundo moderno; como elemento agregador de todas as nuances e contradições do mundo moderno, ela termina por ser um elemento catalisador do mal-estar que se manifesta no eu lírico.

Um outro contra-argumento que se pode hipotetizar é que a memória comparece em seus poemas como um contraponto ao caráter inóspito da metrópole, emergindo como um espaço edênico, revestido de positividade, procedimento recorrente na literatura. Esse argumento também não se sustenta. Embora em alguns poemas o sujeito reafirme a relevância e a centralidade do lugar de origem em sua lírica, nem sempre ele comparece com um espaço apaziguador. Evidencia isso o fato de que, mesmo poemas que trazem a memória em sua essência, são tocados por um sentimento de nostálgica melancolia, o que sugere que a retomada da memória não dissipa o sentimento melancólico desse sujeito, o que, no entanto, ocorre em poemas nos quais esse ele está em comunhão com a natureza, fato que nos leva a defender que esse espaço lhe oportuniza um efeito harmonizador.

Finalmente, aventamos a possibilidade de um terceiro contra-argumento em desfavor da tese ora apontada: a memória, recorrente na literatura, comparece em Galvão como uma saída saudosista, em contraponto à vida atual, recurso intensificado pela recorrência ao mito. Descartamos, igualmente, o contra-argumento apresentado, por algumas razões. Em primeiro lugar porque o espaço da memória não se apresenta como um espaço paradisíaco, tampouco as personagens que emergem desse espaço têm caráter idealizado. A forma decadente como Borda da Mata é apresentada revela isso. Em diversos poemas, ela se apresenta como um espaço retrógrado, contaminado de aspectos negativos, e em permanente decadência, como se evidenciará ao longo do segundo capítulo. Em segundo lugar, também nesse espaço de memória, o sujeito lírico se mostrará contaminado por um sentimento de melancolia.

Dessa forma, perseguindo a comprovação da hipótese formulada, estabeleceu-se um roteiro de leitura da obra de Galvão, que se efetivará mediante a seguinte estrutura:

Após uma breve contextualização, discutimos, no primeiro subcapítulo, a presença do sentimento de inadequação, pessimismo e melancolia na obra de Donizete Galvão, numa relação dialógica com a metrópole contemporânea. Procurando dar uma diretriz linear às reflexões, iniciaremos pela discussão da presença desses sentimentos na sua poesia, o que será feito no primeiro subcapítulo. A partir da reflexão sobre os textos, procuraremos discutir como o sentimento de inadequação e de melancolia se fazem presentes na sua obra, e, principalmente, de que recursos o poeta se vale para construir seu objeto estético carregado desse sentimento. Objetivando compreender os sentimentos que emergem nos poemas que tratam desse espaço, convocaremos estudiosos voltados a essa área. Assim, de grande contribuição serão as reflexões

de Aristóteles (1998), Jacques Hassoun (2002), Moacir Scliar (2003), Julia Kristeva (1989), dentre outros.

No segundo subcapítulo, direcionaremos o olhar para a poesia feita sob a égide da metrópole, procurando compreender como o homem se situa nesse espaço, qual o efeito desse espaço sobre sua constituição como sujeito, bem como quais são suas ações de enfrentamento. Nossa hipótese é que esse espaço funciona como um elemento catalisador de todo o mal-estar que o mundo contemporâneo desperta no sujeito lírico, desencadeando nele os sentimentos de desencanto e melancolia, o que o levará a buscar o espaço da memória como uma forma de resistência, de crítica a esse tempo e a esse espaço. Para a discussão desse aspecto será necessário que se retomem estudos relacionados à sociedade moderna para melhor aprofundarmos as reflexões sobre os poemas em discussão.

A reflexão sobre os poemas que trazem a metrópole como tema ou como cenário levou-nos a observar que a forma como o sujeito citadino ali comparece não é uniforme. Enquanto em alguns poemas esse homem recebe um olhar de repreensão e/ou de repúdio, mediante a condição que ele apresenta nesse espaço hostil, em outros esse olhar é de humana solidariedade, o que se abordará no subcapítulo três.

No segundo capítulo, serão discutidos os aspectos relacionados à presença da memória na poesia de Donizete Galvão. Assim, no primeiro subcapítulo, traremos para o centro das discussões poemas que tematizam Borda da Mata, mesclando enlevo e melancolia, mediante o sentimento de amor pela região e de mágoa diante de sua decadência. No segundo subcapítulo, discutiremos o espaço mítico de Minas Gerais, onde o poeta se harmoniza junto à natureza. O terceiro subcapítulo colocará em cena mitos pessoais recuperados pela memória do sujeito lírico.

O terceiro capítulo será construído envolvendo três temas, dois dos quais já tratados nos capítulos anteriores, mas que neste receberão um novo olhar. Dessa forma, estarão aqui presentes cidade, memória e mito, de uma maneira que esses elementos estejam entrelaçados. Se no capítulo um tratamos da cidade, seu processo de construção através do tempo, seu poder reificador sobre o homem que a habita, no terceiro procuraremos ampliar o olhar sobre esse homem, num enfoque mais individual. Apoiando-nos nas ideias de George Simmel (1973), Marcel Mauss (2003), Zygmunt Bauman (2009, 2004, 1999), dentre outros, procuraremos discutir como a metrópole atua sobre o indivíduo, na sua constituição como pessoa e nas suas reações diante das forças da cidade que recaem sobre ele. Traremos para o centro das reflexões as possíveis formas como a personalidade do indivíduo se acomoda à situação imposta pela metrópole. Fazendo uma contraposição ao homem em desalento, subjugado por pressões

contemporâneas, contra as quais ele se mostra impotente, traremos também poemas em que esse homem reage, esboça alguma reação de enfrentamento, mesmo que metaforizada no ato de urinar em monumentos públicos.

Retomaremos também, neste capítulo, o tema da memória, configurado em dois aspectos específicos. O primeiro deles são os mitos, que, conforme defende Alfredo Bosi (2015), constituem igualmente formas de resistência. Esse tema será tratado no terceiro capítulo em duas vertentes: a primeira delas é formada por mitos pessoais, dos quais já tratamos no capítulo anterior. Porém, enquanto lá tratamos de mitos constituídos por pessoas, as quais, na singeleza do seu existir, e pelo que carregam nessa existência de simbólico, são capturadas “ao rés-do-chão” (RABELLO, 2003), e alçadas a essa condição, neste capítulo discutimos um mito pessoal específico: trata-se de um animal elevado a essa condição, e que, como mito, comparece em três poemas que dialogam entre si.

A segunda vertente é formada por um mito universal, que também comparece na obra de Donizete Galvão em mais de um poema, o que acaba se constituindo numa estratégia de composição do poeta, que abordaremos também nesse capítulo.

O outro aspecto, a partir do qual trataremos da memória, é a linguagem empregada na construção dos poemas, e que se torna um recurso eficaz de tornar o espaço da memória presente nos textos.

Finalmente, nas considerações finais, apresentamos nossas reflexões pessoais, confrontando aquilo que pretendíamos diante do tema que propusemos e o resultado a que chegamos. Como já pontuamos anteriormente, Donizete Galvão é dono de uma poesia que conjuga, com mestria, complexidade e simplicidade, e apresenta ao leitor uma lírica forte, contundente, impregnada de um profundo sentimento humano. Dar a ver ao leitor essa poesia foi nosso compromisso primordial. Se logramos êxito, não podemos afirmar. Apenas a leitura do material dará a resposta. Passemos, portanto, à leitura do primeiro capítulo, onde caminharemos pela metrópole paulista, sob o signo de Saturno.

1. A METRÓPOLE SOB O SIGNO DE SATURNO

A lírica de Galvão se destaca por trazer em sua carne alguns aspectos bem singulares. Não por se apresentar liberta de métrica e de rimas - isso já está consolidado no Brasil, sobretudo após a Semana de 22, embora esse tipo de construção poética já viesse se manifestando bem antes na história da literatura - mas por apresentar uma velada elaboração formal (dissimulada por uma aura de espontaneidade), o que pode ser percebido a partir dos títulos escolhidos para seus livros. Amostra desse fato já se vê em sua obra inaugural, em que o termo ‘azul’, carregado de positividade, é cerceado por ‘navalha’, que sai de sua condição substantiva, para assumir a condição adjetiva e levar um teor negativo ao primeiro elemento, como assinala Antonio Carlos Secchin (2018), no posfácio que apresentou à obra *O antipássaro*. O crítico chama a atenção também para o caráter marcadamente substantivo dessa poesia. Trata-se de uma poesia concisa, construída com uma “austera economia de meios”, na avaliação de Ivan Junqueira (1996), que aponta o fato de o verbo de Donizete Galvão nunca se derramar.

Outro aspecto que acentua a singularidade da poética de Galvão decorre do léxico que a expressa. O poeta elegeu como matriz de sua poesia o cenário de sua infância, em Minas Gerais (RABELLO, 2003), o que se percebe desde sua estreia na literatura, quando temas desse espaço comparecem em sua obra. Isso leva o poeta a um trabalho intenso para assegurar a presença dessas imagens, que lhe são caras. Em termos de expressão, esse é um dos aspectos que mais se destacam em Donizete Galvão, aproximando-o, ainda que sutilmente, de Augusto dos Anjos, pela crueza de certos itens linguísticos empregados. Elementos do universo da infância do poeta, em Minas Gerais, ressurgem nos seus poemas, que se erguem por entre bernes, bosta de vaca, cheiros de curral e de roseiras em flor, muito embora nessa poesia também compareçam artefatos da vida urbana moderna, como caçambas, guias, cones e guindastes. Pode-se dizer que se trata de uma poesia tecida do embate entre o cenário de sua infância e a vida na metrópole. No entremeio desses dois lados está o homem, com seu “caos individual”, habitando uma “terra inóspita, onde o homem faz a diferença, onde a dor de um será unicamente a própria dor e não o emblema vazio de uma dor geral explorada pela mídia”, conforme aponta o crítico Floriano Martins (1996).

A leitura da obra de Galvão sugere que esse caos individual advém-lhe do contato com a metrópole, que se lhe afigura como um lugar inóspito, assim como lhe é inóspito o próprio mundo contemporâneo. Emerge nessa lírica um homem cindido, dilacerado, atravessado por um sentimento de inadequação e de desencanto.

Retomando o pensamento de Simmel, Renato Cordeiro Gomes (1994) pondera que o elemento fundamental que caracteriza o homem urbano é a fragmentação. Dessa forma, esse homem se torna um estrangeiro para si mesmo, e não se reconhece na estrutura comumente imposta pela sociedade, “não se adapta à moldura familiar de identidade, à aparente fixidez social” (GOMES, 1994, p. 29). É esse homem fragmentado, desconfortável num tempo e num espaço, que habita a poesia de Donizete Galvão. Por não se sentir integrado, o sujeito lírico não se rende ao automatismo; e é justamente isso que lhe permite recortar do mundo seres frágeis e trazê-los ao centro dos poemas.

Assim sendo, a poesia de Donizete Galvão trará a cicatriz determinada por essa cisão, que se configurará numa dor existencial, ora marcada por uma nota pessimista, por um tom de desencanto, ora por uma acentuada dose de melancolia. Esse é, a nosso ver, o principal distintivo da poesia desse mineiro e nossa hipótese é que o pessimismo, o desencantamento e a melancolia são decorrentes de sua inadequação a um tempo e a um espaço áridos, representados em sua poesia na imagem da metrópole moderna, que assume, nesse contexto, o papel de elemento catalisador, intensificador, sobretudo da melancolia que caracteriza o sujeito lírico. Nesse contexto, a memória comparece em sua poesia como uma possibilidade de crítica a esse tempo e a esse mundo.

De acordo com Solange Fiuza (2006, p. 213), a volta do olhar para um tempo passado decorre, em parte, de uma angústia ancestral da humanidade diante de algo que passou, diante da inexorabilidade e transitoriedade do tempo. No caso da poesia moderna, ainda segundo Fiuza, o recurso à memória está também relacionado à dissociação entre o artista e era moderna, dissociação essa que se deixa entrever na lírica de Donizete Galvão, e que seria uma das responsáveis pelo sentimento de inadequação e de melancolia que se evidencia em sua poesia, cujo desencadeamento defendemos ser decorrente do contato com a metrópole moderna, que se apresenta como um símbolo que condensa a tensão latente entre “racionalidade geométrica e emaranhado de vidas humanas” (GOMES, 1994, p. 23).

Zygmunt Bauman (2009), retomando Freud, pondera que os sofrimentos humanos, dentre eles o medo em si e também o medo de sofrer, derivam de três causas: o poder superior da natureza, a fragilidade de nossos próprios corpos e a inadequação das normas que regem os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade. O sociólogo

considera que já conseguimos nos equilibrar com relação às duas primeiras. Sabemos que nunca poderemos dominar inteiramente a natureza, assim como jamais alcançaremos a imortalidade de nossos corpos. Contudo, o sofrimento cuja origem se situa no âmbito social é o mais complexo. De um modo geral, o homem tem dificuldade em compreender por que os regulamentos e as regras criadas por ele mesmo não trazem benefícios ao próprio homem (BAUMAN, 2009, p. 15), assim como ocorre com o trabalho, que, sendo o grande diferencial do homem, uma vez que apenas ele, dentre todos os animais, trabalha – entendendo trabalho como racionalidade, subjetivação –, esse trabalho não lhe traz a satisfação, nem tampouco a recompensa devida.

Para esse autor, os medos modernos surgiram com a diminuição do controle estatal, que trouxe consequências individualistas, “no momento em que o parentesco entre homem e homem – aparentemente eterno, ou pelo menos presente desde tempos imemoriais –, assim como os vínculos amigáveis estabelecidos dentro de uma comunidade ou de uma corporação, foi fragilizado e até rompido” (BAUMAN, 2009, pp. 19-20). Em consequência a solidariedade, que em momentos anteriores existiu, desaparece, e em seu lugar fica a competição entre os homens, o que os deixa à mercê da própria sorte.

Se durante a vigência da modernidade sólida o que mais se temia era a “incapacidade de se conformar” (BAUMAN, 2009, p. 21), em tempos de modernidade líquida¹ o que mais assusta é o sentimento de inadequação em um mundo que passa a exigir do ser humano habilidades de que ele comumente não dispõe, um mundo em que nada é definitivo, em que “nada de eterno palpita no seu coração/tudo já nasce velho para ser refeito amanhã” (GALVÃO, 1988, p. 24). Noutras palavras, um mundo líquido, informe, que lhe escorre pelos dedos.

Ao longo do trabalho retornaremos a essa questão, no intuito de ampliá-la, buscando compreender esse sentimento de inadequação e melancolia que comparece na obra de Donizete Galvão. No subcapítulo um, a seguir, procuramos deixar mais claras essas ideias, por meio da discussão de seus poemas.

¹ O conceito de Modernidade Líquida foi introduzido por Zygmunt Bauman para designar o período que se iniciou após a Segunda Guerra Mundial, em que as relações, tanto sociais como econômicas, passaram a ser fluidas, fugazes. O termo se opõe à Modernidade Sólida, que se refere ao momento anterior, quando a sociedade se estruturava sobre regras, relações e comportamentos firmes, duráveis.

1.1. Há uma nota de dor em cada poema²

A poética de Donizete Galvão destaca-se por algumas constantes. Pessimismo, desencanto e, muitas vezes, um acentuado tom melancólico despontam na poesia desse mineiro, e lhe imprimem marca singular. Procuraremos, neste subcapítulo, perscrutar a forma como todos esses elementos subjetivos - pessimismo, inadequação, desencanto e melancolia - são tecidos em seus poemas, procurando compreender, à luz de alguns teóricos, o que os desencadeia.

Na concepção de Audrey C. Mattos (2016), essa poesia emerge do conflito instaurado entre a metrópole, seu lugar de vivência, e o espaço mítico que persegue o sujeito lírico, nesse remoer de um tempo e de um espaço que nele permanecem. Ampliando essa reflexão, defendemos que esse sujeito se sente deslocado no mundo contemporâneo, representado, sobretudo, pela metrópole, que assume em sua poesia o papel de elemento catalisador, desencadeador de sentimentos de desencanto e melancolia. Nesse contexto, a memória comparece como um instrumento de crítica a esse mundo e a esse tempo.

Utilizando-se na maioria das vezes de poemas curtos, Galvão traz a cidade de São Paulo para o centro de sua lírica, como se vê em

DOMINGO PAULISTANO

Uma pombinha encardida pousa na calçada.
O casal de namorados deixa a lanchonete.
Cheiro de hambúrguer no ar.
Daqui a pouco estarão acesas as luzes da cidade.
Imenso cartão postal da nossa solidão.
(*Azul Navalha*, 1988, p. 22).

Esse poema foi publicado na obra de estreia de Galvão. De acordo com declarações do autor, o livro reúne poemas construídos ao longo de uma década. Considerando-se que, por ocasião da publicação da obra, o poeta contava com trinta e três anos, deduz-se que ali há poemas realizados quando o poeta ainda era muito jovem. Isso talvez explique o aspecto de inconclusão que alguns deles apresentam (RABELLO, 2003). O próprio autor declara, em entrevista, que são poucos os poemas dessa obra que lhe agradam. “Domingo paulistano” possivelmente seria um desses. Trata-se de um poema que se impõe ao leitor como um objeto estético concluído, coeso. E, sobretudo, marcado por uma suave melancolia.

Trata-se de um pequeno poema formado por cinco versos, com ausência de rimas, como é usual em Galvão. O leitor, fazendo a leitura em voz alta, perceberá, todavia, que há uma

² Título criado numa relação intertextual com a obra *Há uma gota de sangue em cada poema*, de Mário de Andrade.

harmonia na cadência desses versos. Essa harmonia advém, em primeiro lugar, da composição dos versos em relação ao número de sílabas poéticas: os dois primeiros apresentam-se com treze sílabas, seguidos por uma redondilha maior. O verso seguinte se espraia em quinze sílabas, para retornar ao equilíbrio das treze sílabas poéticas do último verso. Além desse equilíbrio com relação à métrica, o poema apresenta-se igualmente harmônico com relação ao ritmo, com os versos apresentando-se com uma distribuição equilibrada entre sílabas tônicas e átonas. Os três versos que têm o mesmo número de sílabas poéticas evidenciam uma cesura nítida: nos dois primeiros versos, ela se dá na oitava sílaba poética, enquanto que no quinto verso, que também tem treze sílabas poéticas, essa cesura se dá na sétima sílaba poética, alteração que se justifica pela disposição das sílabas tônicas nesse verso.

Isso posto, voltamos o olhar ao tom do poema, como nos ensina Antonio Candido (1993), para procurarmos compreender de que matéria se constitui o tom de melancolia que emana de seu corpo.

O poeta apresenta ao leitor, nessa estrofe única, uma imagem compacta de São Paulo ao entardecer. A beleza e a singularidade da cena decorrem da maneira como isso é feito. O poeta recorta pequenos *flashes* do espaço que observa e, como se estivesse com uma câmera na mão, apresenta esses recortes ao leitor, numa atitude que se aproxima da técnica cubista. Assim,

À maneira de um Cesário Verde, Donizete Galvão expressa também seus ‘sentimentos de um ocidental’, ao recorrer a elementos sórdidos da cidade ao entardecer e, com eles, compor a representação de uma cidade em um dia de domingo, perpassada pela melancolia (FALCO, 2018, p. 61).

O verso final do poema - “Imenso cartão postal de nossa solidão” - sintetiza o efeito das pequenas imagens que ele recorta e mais uma vez nos remete a Cesário Verde, que conclui sua primeira estrofe de “Sentimento de um Ocidental” com um verso que afirma que todos aqueles elementos arrolados nos versos anteriores “Despertam em mim um desejo absurdo de sofrer” (2006, p.131).

O poema deixa entrever ainda um sutil diálogo com Mário de Andrade, poeta que também fez de São Paulo objeto de sua poesia, como se pode observar no poema seguinte:

DOMINGO

Missas de chegar tarde, em rendas,
E dos olhares acrobáticos ...
Tantos telégrafos sem fio!
Santa Cecília regorgita de corpos lavados
E de sacrilégios picturais...
Mas Jesus Cristo nos desertos,
mas o sacerdote no “Confiteor”... Contrastar!
- Futilidade, civilização...

Hoje quem joga? ...O Paulistano.
 Para o Jardim América das rosas e dos ponta-pés!
 Friedenreich fez goal! Corner! Que juiz!
 Gostar de Bianco? Adoro. Qual Bartô...
 E o meu xará maravilhoso!...
 - Futilidade, civilização...

Mornamente em gasolinas... Trinta e cinco contos!
 Tens dez mil réis? Vamos ao curso...
 E filar cigarros a quinzena inteira...
 Ir ao curso é lei. Viste Marília?
 E Filis? Que vestido: pele só!
 Automóveis fechados ...figuras imóveis...
 O bocejo do luxo...Enterro.
 E também as famílias dominicais por atacado,
 Entre os convenientes perenemente...
 - Futilidade, civilização.

Central. Drama de adultério.
 A Bertini arranca os cabelos e morre.
 Fugas...Tiros... Tom Mix!
 Amanhã fita alemã ... de beijos...
 As meninas mordem os beijos pensando em fita.
 As romas de Petrônio...
 E o leito virginal...Tudo azul e branco!
 Descansar... Os anjos... Imaculado!
 As meninas sonham masculinidades...
 Futilidade, civilização.
 (ANDRADE, 1987, p. 91).

O poema “Domingo”, de Mário de Andrade, tal como “Domingo paulistano”, de Donizete Galvão, constroem-se em torno da cidade de São Paulo, que pode, assim, ser apontada como um ponto de convergência entre os dois poetas, distanciados no tempo por mais de meio século. Em princípio, os dois se distinguem pela maneira como se relacionam com a cidade. Mário de Andrade, paulistano de nascimento, foi um apaixonado pela capital paulista, paixão que não se evidencia na lírica do mineiro de Borda da Mata, pelo menos não tão entusiasmada e explicitamente. Pelo contrário, seus versos revelam um sujeito exilado em terras paulistanas, “um estranho em suas festas” (GALVÃO, 1999, p. 68).

É importante pontuar algumas considerações a respeito da forma como a cidade de São Paulo comparece na lírica de Galvão. Antes de tudo, trata-se de uma postura do sujeito lírico, que não deve ser confundida nesse contexto, com a figura do poeta. Como homem do seu tempo, o poeta Donizete Galvão fez-se no chão da metrópole, que lhe disponibilizou meios de sedimentar sua trajetória como poeta, o que de resto é uma situação recorrente entre grandes nomes da lírica que registraram seu nome na história da literatura. Como um símbolo da modernidade, não se pode negar, porém, que a metrópole se constitui como espaço de

contradições, recrudescidas pela sociedade capitalista. À sensibilidade do poeta não escapam todas essas contradições e as feridas que elas podem causar no homem, o que imprime em sua lírica o sentimento de inadequação e nostalgia de que vimos tratando.

Ambos os poetas recortam a cidade em um dia de domingo. No poema de Donizete Galvão, a cidade é enfocada em um fim de tarde e se mostra ao leitor pelo olhar do sujeito lírico. Pode-se afirmar que ela aparece num recorte levemente impressionista, uma vez a realidade mostrada é composta de fragmentos singulares, tal como eles se apresentam aos olhos do sujeito lírico, ou seja, trata-se de uma percepção individual. Pode ser que a qualquer outra pessoa passasse despercebida a presença de uma pombinha pousada na calçada, assim como pudesse ser ignorada a presença do casal de namorados ou até mesmo o cheiro de hambúrguer. No entanto, é esse conjunto de seres e situações que vai fazer aflorar no sujeito lírico um sentimento de solidão. A forma como os elementos são recortados do ambiente e apresentados, de maneira fragmentada, criam no leitor a sensação de que são observados por alguém a distância. E o fato de serem coisas simples, banais, desperta no leitor a sensação de estarem sendo captados por alguém solitário o suficiente para percebê-las. Dessa forma, os elementos destacados – a pombinha, os namorados – os cheiros – chegam ao leitor marcados por uma aura nostálgica, sobretudo por estarem contextualizados no entardecer, como indicia o verso “Daqui a pouco estarão acesas as luzes da cidade”.

A cena urbana apresentada no poema, contextualizada em um momento crepuscular, favorece o surgimento do olhar melancólico que o perpassa. A contenção dos versos ajusta-se ao sentimento de solidão anunciado ao final. Não há crítica, denúncia ou indício de ressentimentos no poema, apenas a constatação do estado de solidão em que o sujeito lírico se encontra, estado esse que é atribuído à cidade, definida no último verso como sendo o “Imenso cartão postal da nossa solidão”.

Por outro lado, o poema “Domingo”, de Mário de Andrade, tem um tom mais expansivo e se alonga em quatro estrofes, todas apresentando uma leve acidez, o que contrasta com a sutil melancolia que emana de Domingo paulistano. Contudo, aproxima os dois poemas o fato de tematizarem o mesmo objeto; além disso, em ambos os poemas, os poetas vão apresentando o objeto por meio de recortes de fragmentos da cidade.

A São Paulo colocada em cena por Mário de Andrade situa-se na transição do século XIX para o XX, enquanto a de Galvão se despede do século XX já com os olhos no século XXI. Ambos os poetas tratam, portanto, de uma cidade em dinâmico processo de modernização que se acentua a cada dia, com a ressalva de que a cidade que comparece no poema de Andrade estava passando por um processo de alteração provocado tanto pela economia voltada para o

café como também pelo processo de imigração. Pode-se dizer que “Pauliceia desvairada”, obra em que o poema em questão foi publicado, surge do choque entre a São Paulo do passado e a que o poeta presencia no início do século XX.

“Domingo”, porém, é perpassado por um tom crítico, ácido, que põe à mostra a hipocrisia da elite paulistana do início do século passado, o que pode ser notado na primeira estrofe, quando o sujeito lírico expõe a face fútil e maldizente dos “cristãos” na missa de domingo.

Digna de nota é a referência que o poeta faz ao corso, evento carnavalesco em voga em São Paulo à época do lançamento do poema, o qual reunia a elite da capital para comemorar o carnaval em desfile de automóveis na Avenida Paulista. O poema ironiza a situação daqueles que não dispõem de recursos financeiros para participar do evento, mas se sacrificam, já que “ir ao corso é lei”. O olhar crítico de Mário de Andrade não deixa escapar, também, aspectos morais e repressivos vigentes à época, o que transparece na referência que faz ao cinema e às fitas alemãs, as quais provocariam reações eróticas nas meninas, que “sonham masculinidades”.

Embora formalmente os dois poemas se distanciem, aproxima-os o fato de terem a cidade de São Paulo em um dia de domingo como tema e de adotarem, ambos os poetas, a estratégia de construí-los com versos constituídos por recortes da cidade, como se estivessem com uma câmera na mão. Mário de Andrade foca inicialmente suas lentes na igreja, onde desvela a falsa religiosidade de seus frequentadores - a começar pelo padre -, passando em seguida ao estádio de futebol, para se alongar mais na terceira estrofe, onde o poeta destaca o artificialismo e a hipocrisia dos que buscam destaque na sociedade paulista a todo custo, para finalizar com *flashes* sobre a falsa moral familiar. Unindo todas as estrofes, o último verso de cada uma delas, que, paralelamente, sintetiza o olhar do poeta sobre a sociedade que retrata, e cujas palavras podem ser lidas numa relação de causa e consequência: “Futilidade, civilização”.

Já no poema de Donizete Galvão, chama a atenção o fato de o primeiro elemento que sua ‘câmera’ focaliza ser “uma pombinha encardida”. Durante muito tempo nos habituamos a ver o signo ‘pombinha’ carregado de semas positivos. No poema, porém, ele perde essa conotação, pela presença do adjetivo “encardida”, evidenciando que a estratégia de Galvão de neutralizar um substantivo positivo por um adjetivo negativo, apontada por Secchin (2018), já era cultivada pelo poeta desde sua primeira obra. A imagem da pombinha encardida, cara ao poeta, aponta imagetivamente para a degradação dos seres nas grandes cidades, e retornará em sua poesia, como veremos adiante.

Em “Domingo paulistano”, como em outros poemas de *Azul Navalha*, percebe-se uma característica que se tornará marcante no conjunto da obra do autor, que é a de flagrar momentos

líricos em um mundo árido (RABELLO, 2003), e é justamente nos poemas em que isso ocorre que sua tentativa resulta fecunda, uma vez que, na obra inaugural, muitos poemas ainda mostram uma feição inacabada. A angústia do estrangeiro, que, como um exilado, capta com sua câmera recortes de um entardecer de domingo, emerge de seus versos, os quais constituem, cada um deles, imagens individuais (PAZ, 2015), que oscilam entre o visual e o olfativo. O leitor recebe o impacto do conjunto dessas imagens, permeadas por um tom nostálgico inerente a um entardecer de domingo.

Há uma relação entre a cidade contemplada e o sentimento melancólico daquele que a contempla. No ensaio *Luto e melancolia*, Freud (2006) pondera que tanto o luto como a melancolia se referem a perdas, mas aquela que instaura o luto é mais facilmente superável que o sentimento de melancolia, que geralmente é desencadeado por uma perda num plano mais abstrato. Embora seja recorrente a associação do estado do sujeito lírico na metrópole paulista com o de um exilado, defendemos que essa ideia de exílio deve ser vista com cautela, haja vista ser uma relação um tanto dialética.

É certo que a poesia de Donizete Galvão é atravessada por um sentimento melancólico. Isso não nos autoriza, porém, a afirmar que esse sentimento seja decorrente apenas de sua estada na cidade, mas de um sentimento de inadequação que caracteriza o sujeito, já que esse mesmo sentimento se manifesta também quando ele se encontra em outro espaço, mesmo aquele de sua infância, tomado como matriz. Por outro lado, em momentos de intimidade, de fusão com a natureza, esse sentimento melancólico não se manifesta, o que vai contra a ideia de que a melancolia seja um elemento constitutivo de seu ser. O que se pode afirmar, nesse contexto, é que a metrópole, representativa do mundo moderno e suas contradições, configura-se como um elemento intensificador do sentimento de inadequação que caracteriza esse sujeito. Isso o levará a buscar seu espaço de origem, por meio da memória pessoal, para constituí-lo como matriz de sua lírica (RABELLO, 2003). Nesse contexto, a memória pode ser vista como um instrumento de resistência crítica a esse mundo e a esse tempo.

Paul Ricoeur (2007) comunga o pensamento freudiano, no entanto, aponta na melancolia uma nuance de insatisfação, de prolongamento, que não se identifica no luto. Para Ricoeur, há no melancólico uma diminuição do sentimento de si, e uma frequência de queixas que fazem com que a melancolia seja um sentimento negativo, o que não ocorre com o luto. A distinção feita por Ricoeur (2007) pode ser compreendida se tomarmos os traços distintivos entre os dois sentimentos. O luto, decorrente de uma perda, caracteriza-se como algo ocasional, que o transcorrer do tempo ajudará a solucionar. Já com relação à melancolia, o que Ricoeur (2007) aponta como um sentimento de diminuição de si talvez se explique pelo fato de ela não

ser decorrente de algo pontual, como ocorre com o luto, mas de algo abstrato; daí seu prolongamento, que oscila entre insatisfação e sentimento de inadequação.

A melancolia que, via de regra, perpassa os poemas de Donizete Galvão, tem uma aura de dolência, de uma suave e doce tristeza, a sugerir ao leitor uma inexorabilidade que paira sobre o ser humano, o que vem sugerido no verso final de “Domingo paulistano”, onde o eu lírico apresenta ao leitor o “imenso cartão postal de nossa solidão”.

Bauman (2009), numa conferência intitulada “Viver com estrangeiros”, publicada no livro *Confiança e medo na cidade*, aborda a questão da convivência entre as pessoas na cidade. Defende o sociólogo que viver na cidade significa viver junto a estrangeiros; a percepção de si e do outro como estrangeiros reafirma diferenças e acentua fronteiras, ideia essa que comparece com frequência na obra de Donizete Galvão, da qual o poema acima é uma amostra. Observe-se o efeito obtido com o uso da primeira pessoa do plural, a irmanar eu lírico e leitor na mesma fatalidade.

Essas reflexões terminam por se oporem às palavras de Ricouer, uma vez que, se não se pode negar que se trata de um texto soturno, não se pode dizer, porém, que o eu lírico que nele comparece tenha uma diminuição do sentimento de si. O mesmo não se pode dizer, todavia, do poema a seguir:

NEGRUME

podem me dar tarja preta

tentem me tirar do breu

O carvão aqui sou eu

(*O antipássaro*, 2018, p. 15).

O poema, já pelo título, revela ao leitor uma outra face da melancolia. Mergulhado num mundo de sombras, que se dão a ver pelo léxico, o sujeito lírico nega possíveis tentativas de tirá-lo da situação em que se encontra, ao se dirigir, irônica e desafiadoramente, a interlocutores, a quem ele trata por “vocês” (podem/tentem).

O primeiro verso deixa entrever uma certa irreverência no tratamento da questão. A expressão “tarja preta” alude metonimicamente aos remédios indicados para o tratamento de questões emocionais; no entanto, sua eficácia aparece negada logo no verso seguinte, que apresenta um desafio: “tentem me tirar do breu”. Ao finalizar o poema afirmando “o carvão aqui sou eu”, o sujeito lírico não só justifica o desafio lançado, como apresenta a razão de estar tão confiante no fracasso de qualquer tentativa de tirá-lo das sombras, às quais ele se entrega sem resistência. A atitude estoica como ele se instala nessa posição é bastante comum entre pessoas melancólicas. Segundo Benjamin (2016), o estoicismo não ficou perdido nos longes da história; pelo contrário, é bastante atual. Lembra esse autor que, para a sua recepção,

o mais importante não é o pessimismo racional, mas a desolação com que a prática estoica confronta o homem. A desvitalização dos afetos que provoca a maré baixa das ondas que os faziam erguer-se no corpo pode levar a que a distância em relação ao mundo exterior se transforme em alienação ao próprio corpo (BENJAMIN, 2016, pp. 145-146).

Corroborando o pensamento de Benjamin (2016), Julia Kristeva (1989) afirma que um dos modelos que se propõem para se refletir sobre os processos que estão na base do estado de retardamento depressivo é decorrente da observação de que “com todas as saídas fechadas, o animal, tanto quanto o homem, aprende a se retirar em vez de fugir ou combater. O retardamento ou a inação [...] constituiriam, portanto, uma reação de defesa aprendida contra uma situação sem saída...” (KRISTEVA, 1989, p. 40). Não é outra a situação que se percebe no poema em discussão. Ao afirmar ser ele a própria escuridão, metaforizada na palavra “carvão”, a voz lírica se funde com seu estado, tornando-se, ambos, um só.

Esse pequeno poema tem seu conteúdo reforçado no plano da expressão por alguns aspectos. O primeiro deles é a ausência de pontuação, o que gera um efeito de prolongamento do conteúdo de cada verso. O recurso leva ao leitor o sentido de que, mesmo sob o uso intensivo de remédios “tarja preta”, a voz que fala no poema não sairá do estado obscuro de melancolia em que se encontra, uma vez que a fonte de todos os problemas é ela própria. E a consequência disso é seu isolamento, o que aparece mimetizado no poema no terceiro verso, alinhado à direita, distanciado dos demais.

Jacques Hassoun (2002) considera que o melancólico pode ser definido como o ser a quem falta o reconhecimento do Outro, o que invalida, de princípio, qualquer proposição de demanda; dessa forma, o desejo do melancólico permanece uma incógnita. O que lhe falta? O sujeito de “Negrume” parece ostentar um certo prazer mórbido em se encontrar envolto nesse sentimento e nega qualquer possibilidade de mudança, uma vez que se vê como a materialização do próprio negrume.

Defende Hassoun (2002) que o mundo do ser melancólico é invadido por um grande ressentimento. Diante de uma falta abstrata, é comum o melancólico se trancar em um monólogo, que tanto pode assumir um tom reivindicatório como um tom cruel ou irônico, como ocorre no poema “Negrume”, em que se evidencia um isolamento do sujeito lírico, sem que ele revele o que possa tê-lo deixado naquele estado.

A associação do estado de melancolia com a escuridão, quer no plano concreto como no abstrato, vem desde os primórdios. Saul, o primeiro rei de Israel, figura presente no Antigo Testamento - que teve o provável início de sua escritura entre 950 a.C. e 850 a.C. - é um ser em que esse estado se manifesta, provocando-lhe ações contraditórias. Como elemento

transgressor, essa personagem bíblica atrai o caos, a desestrutura, o que lhe provoca grande sentimento de culpa e a torna vulnerável aos maus fluidos, ao mau espírito; noutras palavras, à melancolia (SCLIAR, 2003).

Se a princípio a melancolia era vista sob uma ótica mágico-religiosa, por volta do século V a.C. essa visão sofrerá uma alteração radical, o que se dará na Grécia. Essa mudança de concepção se efetivará por meio das ideias de Hipócrates (460 a. C -377 a. C), que desmistificou a crença de que forças sobrenaturais atuariam no surgimento de doenças, como a epilepsia, por exemplo, que era vista como sendo a manifestação de espíritos sagrados (SCLIAR, 2003).

Hipócrates concebe a melancolia (*melaina kole*) como uma questão física, que acarreta consequências para o emocional. Isso porque a melancolia era vista como decorrente de um distúrbio da bile negra. Sustentava esse autor a tese de ser o corpo humano governado por quatro humores básicos: o sangue, a linfa, a bile amarela e bile negra. A esses humores correspondia o temperamento do indivíduo, que estaria em estado de saúde quando houvesse equilíbrio entre os humores; um desequilíbrio entre os humores provocaria um estado de doença. Assim, o indivíduo seria sanguíneo caso o humor sobressalente fosse o sangue; se o desequilíbrio promovesse o destaque da linfa, isso faria surgir um ser fleumático; a proeminência da bile amarela sobre os outros humores faria emergir um indivíduo colérico. Por fim, o desequilíbrio, promovendo uma ênfase na bile negra numa pessoa, faria surgir um ente melancólico.

Essa bile negra ficaria acumulada no baço. Decorrente desse fato, ainda hoje se usa o termo *spleen* para designar o elemento melancólico, fato disseminado no romantismo, quando houve um realce maior desse estado. Scliar (2003) aponta uma possível relação entre a teoria dos humores, de Hipócrates, e a dos quatro elementos da natureza, defendida pelo filósofo siciliano Empédocles, que foi a primeira pessoa de que se tem registro a se referir aos humores que governariam o corpo, mas Hipócrates deu o grande salto ao tratar a questão dos humores numa abordagem fisiológica.

Ressalta também esse autor que, curiosamente, nas obras iniciais de Hipócrates, os humores são apenas três, cujas existências são todas passíveis de comprovação objetiva: sangue, linfa e bile amarela. Scliar (2003) levanta a hipótese de que o quarto elemento pode ter sido incluído posteriormente, por influência dos pensadores pitagóricos, para os quais o número quatro era mais especial, sugeria mais harmonia. Para esse autor,

Com base nesse número os pitagóricos construíram a figura geométrica *tetrakys*, que era inclusive invocada quando de juramentos. O número quatro remete a ciclos naturais: quatro são as estações do ano, quatro as idades do homem (infância, juventude, maturidade, velhice). Quatro os elementos do universo, listados por Empédocles, ar, água, fogo e terra, e com eles foram estabelecidas analogias: o sangue, como o ar, é quente e úmido; a bile amarela,

como o fogo, é quente e seca; a linfa, como a água, é úmida e fria; a bile negra, como a terra, é fria e seca, o que a torna hostil à vida, cujas preferências vão para o calor e a umidade. O sangue corresponde à primavera, a bile amarela ao verão, a bile negra ao outono, a linfa ao inverno (SCLIAR, 2003, nota 79, p. 157).

Ainda que a inserção do quarto elemento tenha ocorrido posteriormente, as considerações acima, acerca da bile negra e sua relação com os demais elementos, são bastante convincentes. A aura melancólica que envolve o sujeito lírico em poemas como “Domingo Paulistano”, e outros que serão convocados ao longo deste trabalho, reforça a pertinência da associação da melancolia com o outono; estação marcada pelo entremeio em que se encontra - entre a vibrância do verão e o sombrio do inverno - ela reporta ao cinzento, ao que não é por completo.

Na obra de Donizete Galvão, embora compareçam poemas em que o elemento desagregador ou catalisador do sentimento de melancolia fique velado, também são abundantes os que nos levam à sustentação da hipótese de leitura de que tal sentimento seja consequência de sua inadequação à vida na contemporaneidade, sobretudo na metrópole, como se vê em

NOTÍCIA

Que mínima esta primavera paulistana,
Tão ascética de flores e verde.
Ela entra pela nossa casa via TV,
Que, à falta de melhor imagem,
Passeia a câmera pelas flores de floricultura.
Esta invisível primavera
Só chegou para quem viu o noticiário.
(*Azul navalha*, 1988, p. 23).

Também pertencente à primeira obra de Galvão, esse poema traz já algumas marcas que atravessarão o conjunto de sua obra. Como os outros poemas vistos anteriormente, “Notícia” é curto, sintético, com ausência de métrica e de rimas e é construído sobre a mesma temática: a cidade de São Paulo, vista pelos olhos de um sujeito que não se sente confortável nesse espaço. Se em “Domingo paulistano” o leitor se depara com um sentimento de solidão pairando sobre as pessoas, entre as quais a voz lírica se inclui, o que se nota no verso “Imenso cartão postal de *nossa* solidão” (grifo nosso), em “Notícia”, a sua queixa é com a aridez da cidade que, em seus excessos de concreto, não deixa espaço para as flores e para o verde. A primavera, como um dos mais belos eventos da natureza, ali só “entra pela nossa casa via TV”.

Nos dois poemas mencionados, Galvão concilia narração e descrição e, como ressalta José Adolfo S. Frota (2013), o papel do focalizador ao descrever o ambiente é decisivo na composição do efeito pretendido. O recorte que ele apresenta ajuda a formar o tom do poema.

Vimos que, em “Domingo paulistano”, o sentimento do sujeito lírico diante do quadro que se define à sua frente é de melancolia; já em “Notícia”, o tom que chega ao leitor é de ironia diante da escassez de primavera que a cidade ostenta. Nesse contexto, chama a atenção o emprego do adjetivo “ascético”. Usado para caracterizar a cidade, que se acha carente de flores e de verde, o termo acentua o tom irônico do poema, pois o que é uma perda decorrente de violação, pode assumir ali o valor de uma opção. A ironia é reiterada pela afirmação de que a primavera só chegou aos paulistanos via TV; dessa forma, tomou conhecimento dela apenas os que assistiram ao noticiário.

A ironia que se manifesta em “Notícia” não é um fato isolado na obra de Donizete Galvão; acontecerá em outros poemas. Isso não chega a ser uma excentricidade, uma vez que, conforme pondera Márcia Tiburi (2004), a ironia é uma característica dos melancólicos. Essa ironia, acentuada muitas vezes por um travo de acidez, talvez seja decorrente de uma incompletude que se manifesta no sujeito melancólico, hipótese que pode ser sustentada com base no pensamento de Hassoun (2002), que pondera ser o melancólico aquele a quem falta o reconhecimento do Outro.

O poema a seguir é um dos casos em que a ironia está presente, embora numa outra vertente:

NÃO MEXO COM NADA

Sou um gato
no borralho.
não rezo.
não trabalho.

Melancolia
e devaneio
ocupam-me
o dia inteiro.

(*O antipássaro*, 2018, p. 33).

O poema acima está no livro *O antipássaro*, lançado postumamente em 2018. Conforme apontam Paulo Ferraz e Tarso de Melo (2018), organizadores da obra, os poemas que compõem o livro estavam gravados no computador do poeta, onde já constava o título. Esses arquivos reuniam textos de datas diferentes, e o mais antigo é de 2002. Isso significa que poemas que ali estão conviveram com vários outros que já tinham sido publicados. Os organizadores esclarecem que tentaram ordená-los pelas datas, o que, porém, não é critério seguro, uma vez que alguns poemas trazem mais de uma data, provavelmente decorrente da transposição de um computador para outro.

Chama a atenção do leitor um certo tom de galhofa presente no texto, perceptível no olhar levemente zombeteiro que o sujeito do poema lança sobre seu estado melancólico. Como é próprio do fazer poético desse autor, aqui também se fazem presentes elementos da matriz rural para compor a tessitura do poema: “Sou um gato/no borralho”. A imagem fundadora do poema emerge do dia a dia roceiro e se mantém fiel ao projeto do poeta de recuperar em sua poesia elementos de sua infância mineira. A metáfora do gato no borralho carrega em seu interior semas positivos, conhecidos de quem já compartilhou desse ambiente rural. A imagem sugere tranquilidade, mansidão, relaxamento e, sobretudo, aconchego, uma vez que uma das características do borralho é ser reconfortante, pois se constitui de cinzas quentes, que ficam no fogão à lenha. Os dois versos que seguem reforçam a ideia de relaxamento e inação presentes nos versos iniciais: “não rezo/não trabalho”.

Na próxima estrofe, o sujeito esclarece por que é um gato no borralho: acha-se consumido pela melancolia e pelo devaneio. Apesar disso, o texto em si não é melancólico; antes, seu tom é levemente zombeteiro.

A apatia que a voz lírica revela pode ser analisada à luz do pensamento de Kristeva (1989), para quem o estado de inação é, na verdade, uma atitude defensiva de quem se vê sem saídas plausíveis. A busca pela compreensão desse estado vem de longa data e remonta à Idade Média, quando ele recebeu o nome particular de acédia. Embora, em princípio, este fosse apenas um novo nome para o fenômeno da melancolia, não terá a conotação positiva que Aristóteles apontava para esse estado. Para o filósofo, a melancolia é uma doença que acomete geralmente os homens de gênio, especiais. É conhecida a sua indagação: “Por que razão todos os homens que foram de exceção no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes são manifestamente melancólicos?” (ARISTÓTELES, 1998, p.81).

Visto pela ótica de Aristóteles, trata-se de um estado que, por um ângulo, é positivo e pressupõe uma certa superioridade em relação aos homens que não são de exceção. Segundo Kristeva (1989), essa é uma inovação de Aristóteles, que desloca a melancolia do âmbito da patologia, situando-a na natureza. Para essa autora, a melancolia que Aristóteles evoca não se caracteriza como uma doença do filósofo, mas a sua natureza, o seu *éthos*. Já na visão de Scliar (2003), a pergunta de Aristóteles deixa entrever que há dois tipos de melancolia: aquela que se mostra como doença, e uma outra, natural, e que pode tornar aquele, em quem ela se manifesta, uma pessoa genial. Esse aspecto genial teria seu surgimento ligado à bile negra, que tem poderes, como o vinho, de instigar a mente, a ponto de torná-la diferenciada.

O estado apresentado pelo sujeito lírico no poema “Não mexo com nada” é de inércia, de indolência, e se aproxima da acédia, apontada, na Idade Média, como um dos sete pecados

capitais e que, como tal, devia ser combatida. O pecado capital associado à acédia é a preguiça, em vista da inação e do imobilismo em que o sujeito se encontra. Na verdade, trata-se de uma associação inadequada, que, a nosso ver, não toca no problema com a devida profundidade. Como manifestação que ocorria notadamente entre os solitários, deduz-se que sua causa era outra; mas como era frequente dentro de mosteiros, esse estado passou a ser associado a coisas malignas, resultado da influência de espírito do mal.

Nas suas *Confissões*, Santo Agostinho (1984) também faz referência à acédia como algo presente nos mosteiros. Considerando-se a força da Igreja durante a Idade Média e as razões diversas que levavam as pessoas para a vida religiosa, entende-se a grande ocorrência dessa doença entre os religiosos, bem como é compreensível o seu combate por parte da Igreja.

A forma como foi tecido o poema “Não mexo com nada” nos levou a considerá-lo como um texto construído em torno dessa temática, o que nos forçou a um salto temporal na busca do olhar que esse fenômeno recebeu na Idade Média.

Antes, porém, que esse termo surgisse, a melancolia continuou a ocupar o centro das reflexões de muitos pensadores do período clássico, e embora algumas ideias tenham sido superadas, todas elas contribuíram para o avanço das discussões em torno desse tema. Assim sendo, optamos por trazer algumas dessas reflexões antes de prosseguirmos com a discussão dos poemas.

Conforme aponta Scliar (2003), as ideias de Hipócrates e de Aristóteles continuaram a permear os estudos durante o período clássico. Aulus Cornelius Celsus (25 a.C. – 50 d.C) inclui, no tratamento à melancolia, a exposição ao sol. Esse tratamento se embasa na teoria dos quatro elementos, proposta por Empédocles e recuperada por Hipócrates. Ao sugerir a exposição ao sol, Celsus objetivava neutralizar a bile negra, que, conforme defende Empédocles, associa-se à terra, que é fria e seca.

Já Rufus de Éfeso (98 – 117) considera, tal como o faz Aristóteles, que há dois tipos de melancolia: uma congênita e outra adquirida, o que ocorre, segundo ele, via dieta. A melancolia congênita, como esse autor a concebe, aproxima-se parcialmente daquela defendida por Aristóteles; para Rufus de Éfeso, a melancolia congênita assegura ao portador uma supremacia intelectual, além de oportunizar ainda o dom de profetizar. Segundo esse autor, os melancólicos são tristes e misantropos e seu tratamento devia ser feito à base de vinho e sangria.

Galeno de Pérgamo (129-200) é, conforme assevera Scliar (2003), o mais célebre dentre todos os que se voltaram sobre o tema. Defendia ele que o cérebro regia as faculdades racionais, como julgamento, imaginação, memória, enquanto que o fígado e o coração controlavam as emoções. A visão de Galeno de Pérgamo sobre a melancolia é acentuadamente biológica e foi

também cultivada entre os árabes, onde o grande destaque se dá com os estudos de Constantinus Africanus (1010-1087), que lhe acrescenta um ponto não abordado por Galeno. Para esse autor, a melancolia também pode ser desencadeada por questões amorosas – quer pelo amor não ser correspondido, quer por ser idealizado.

Digno de destaque é o fato de que também foram os árabes que fizeram a hoje conhecida correlação entre os humores e os planetas. De acordo com esses estudiosos, o humor sanguíneo é determinado por Júpiter, o colérico por Marte, enquanto que a Lua determina o humor fleumático e Saturno, o humor melancólico. Justamente em vista disso que se usa o adjetivo soturno, para designar o temperamento silencioso e triste dos melancólicos.

A hipótese que deu origem a essa investigação é que o sentimento de desencanto e de melancolia na poesia de Donizete Galvão emerge em decorrência de sua inadequação ao mundo contemporâneo, representado, sobretudo pela metrópole, que assume o papel de elemento catalisador desses sentimentos. Isso o levará a uma valorização da memória como um espaço privilegiado, um espaço de resistência simbólica e crítica a esse mundo e a esse tempo. Dos quatro poemas apresentados até aqui dois - dentre eles - trazem um eu lírico inserido no espaço da metrópole e atravessado por um sentimento de desconforto e de melancolia; nos outros, o eu lírico se volta para o próprio sentimento, que o envolve.

Os dois poemas discutidos a seguir trarão também um eu lírico marcado por um sentimento de desencantamento, de melancolia. Como o próprio título sugere, “Acidente” colocará sob o olhar do leitor o homem em situação de derrota, à qual chegou inopinadamente. Nele lê-se:

ACIDENTE

Creu que era vinho
a água salobra que bebia.
Creu que era caminho
o beco que ali existia.
Creu que na hora certa
uma senha o salvaria.
Abriu a porta.
Caiu no fosso.
Silêncio nas escadarias.
(*As faces do rio*, 1990, p. 66).

Esse poema pertence à obra *As faces do rio*, lançada por Donizete Galvão dois anos após sua estreia na literatura, e que inaugura uma prática do poeta de escrever uma obra a partir de um núcleo gerador. Nesse caso, o núcleo gerador foi a tela *Ocean Greyness*, de Jackson Pollock, e nesse livro há uma preocupação maior com a unidade temática. A obra é também construída

em torno de uma imagem recorrente: a água. Outro dado relevante sobre o livro *As faces do rio* é que aqui a presença da memória se faz mais presente que na obra de estreia.

Arrigucci Jr. (1990) considera que um dos problemas que se instaura no modernismo brasileiro é a conciliação entre simplicidade e complexidade, desafio que poucos poetas brasileiros conseguiram superar e com o qual Galvão manifesta comprometimento desde o princípio de sua carreira, consciente do risco que a incorporação de certas práticas pode levar à poesia. Arrigucci Jr. (1990) alerta que o poeta deve se acautelar contra a adoção de práticas formais muito radicais, as quais, ao invés de agregarem valor estético a um poema, podem torná-lo estéril. Um poema deve conjugar, de forma equilibrada, seus dois elementos fundadores: forma e conteúdo, preocupação que se revela na obra de Galvão.

Antonio Candido (1993, p.30) propõe que a análise de um poema deve incluir a “pesquisa de suas tensões”, que equivale à identificação dos elementos contraditórios no poema e que são responsáveis pela sua unidade dialética. No poema em foco, é possível se localizarem algumas tensões nucleares:

Ingenuidade X traição

Crença X desilusão

Otimismo X desgraça

Sufrimento X indiferença

Os elementos que compõem a tensão em um poema são os seus elementos estruturantes. Geralmente esses elementos, mesmo que não estejam claros no poema, sustentam-se em um movimento dialético (CANDIDO, 1993). O discurso que está contido em “Acidente” caracteriza-se por uma sucessão de decepções enfrentadas pelo sujeito nele presente, as quais terminam numa desgraça que, lamentavelmente, passa despercebida no entorno da personagem apresentada no poema. As pequenas desilusões, bem como as tragédias enfrentadas pelo ser humano no dia a dia não encontram um eco solidário; esse é o discurso que está implícito no poema.

Esses elementos estruturantes não se dão a ver de maneira escancarada; vêm implícitos em decisões tomadas pelo poeta. No caso do poema em questão, pode-se afirmar que os elementos organizadores são basicamente dois: o ritmo, marcado pela simetria entre os versos, e o esquema paralelístico, que o compõe e reforça.

O poema é formado de uma única estrofe de nove versos, com rimas ABABCBDEB, e apresenta uma estrutura interna que permite percebê-lo em três blocos, como se fossem três estrofes: a primeira formada pelos seis primeiros versos, a segunda pelo sétimo e o oitavo versos

e a última pelo nono verso. Os seis primeiros versos têm uma coesão interna sólida, organizando-se em três pares ou blocos, que mantêm uma estrutura paralelística:

Creu que era vinho
a água salobra que bebia.
Creu que era caminho
o beco que existia.
Creu que na hora certa
uma senha o salvaria.

Nesse conjunto de versos, o primeiro de cada par apresenta-se com cinco sílabas poéticas e, à exceção do 5º verso, em todos os outros a rima se sustenta na vogal alta /i/. Nos versos seguintes registra-se uma pequena alteração:

Abriu a porta.
Caiu no fosso.

Os dois versos acima apresentam-se com quatro sílabas poéticas, em rimas também graves e, seguidos de um verso de oito sílabas, dão o fechamento ao texto. Embora os elementos usados na composição das imagens do texto sejam todos compostos com elementos bastante triviais, como é característica desse poeta, o tom do poema é soturno.

Outro princípio organizador de “Acidente” é o paralelismo, recurso caro a Donizete Galvão. Observando a sintaxe sobre a qual se constrói o poema, constata-se que os seis primeiros versos se organizam em três blocos, que, por sua vez, se estruturam em períodos compostos. Observe-se o primeiro bloco:

Creu que era vinho
a água salobra que bebia,

Os versos acima formam um período composto por subordinação, no qual o segundo verso, que traz em seu interior uma oração adjetiva restritiva, funciona como sujeito da oração presente no primeiro verso, como objeto direto da forma verbal “creu”:

Creu que era caminho
O beco que ali existia.

Como no primeiro bloco, aqui também temos três orações a constituírem os versos apresentados. Se observarmos como se equilibram esses elementos nas estrofes, veremos que o poeta usa um artifício que se repete nos dois blocos. No primeiro verso, ele apresenta um elemento positivo, que vai ser negado pelo segundo verso, no qual o sujeito da forma verbal “era” aparece modificado por uma oração adjetiva restritiva. Tal recurso coloca em oposição os dois elementos, um correspondendo à idealização, o outro, à realidade. Dessa forma, o poeta

deixa em evidência, pelo contraste, as decepções que o sujeito do poema vai enfrentando. Aquilo que ele julgava bom:

Creu que era vinho
a água salobra que bebia.

na realidade era ilusório, e cede lugar ao que é ruim. O vinho, presente no primeiro verso, metaforizando alegria, calor, festejo, vitória, celebração, na realidade era “água salobra”, que é aquela que, por ter mais sais que a água doce, é imprópria para o consumo e de difícil ingestão.

O segundo bloco apresenta-se com a mesma arquitetura:

Creu que era caminho
o beco que ali existia.

Novamente o contraste entre algo bom e algo ruim. Ao substantivo “caminho”, carregado de traços que metaforizam oportunidades, opõe-se o substantivo “beco”, que carrega em seu bojo semas que remetem a cerceamento, frustração, ausência de perspectivas.

O terceiro bloco de versos vem com uma leve variação na sua sintaxe:

Creu que na hora certa
uma senha o salvaria.

De uma maneira geral, o bloco de versos mantém o paralelismo com os demais, com uma pequena alteração, e se apresenta com duas orações apenas, a principal e a subordinada objetiva direta, e essa subordinada não traz, junto a si, uma subordinada adjetiva, como ocorreu nos dois blocos anteriores.

A redução que se dá no aspecto formal desses versos, pela ausência da oração adjetiva, pode ser lida no contexto soturno do poema como uma redução de possibilidades, o que fica sugerido pela seleção lexical. A expressão adverbial “na hora certa” remete a uma ilusão, a uma crença em soluções mágicas, muito próxima das expressões “vai dar certo”, ou “no fim tudo dá certo”, usadas largamente e até em contextos pouco prováveis, no cotidiano. Trata-se de um falso otimismo, desprovido de sensatez, alimentando o sujeito do poema a que a voz lírica se dirige como um “ele”, marcado apenas na desinência verbal. Essa visão é reforçada logo em seguida, por meio do verso “uma senha o salvaria”. A palavra “senha” remete a uma ilusão que move o homem e que o leva ao ato derradeiro:

Abriu a porta
caiu no fosso.

A redução que já se anunciara no bloco anterior, amplia-se aqui. Os dois versos que quebram a estrutura paralelística sustentada antes, apresentam-se com quatro sílabas poéticas,

e inauguram, os dois, um novo paralelismo. Ambos se iniciam com verbos de ação e, diferentemente dos dois blocos anteriores, em que, ao verbo transitivo “crer” seguia-se uma oração subordinada substantiva, aqui apenas um dos verbos é transitivo, e tem seu objeto direto expresso por um sintagma nominal, como se vê em:

Abriu a porta.

O verso seguinte é iniciado por um verbo intransitivo, cujo adjunto adverbial vai fazer forte contraste semântico com o sintagma anterior:

Caiu no fosso.

A pequena extensão dos versos sugere a mimetização do desmoronamento abrupto das esperanças que a personagem do poema pudesse ter. De tudo que ele almejou, resta apenas o

Silêncio nas escadarias.

O poema se encerra com um verso octossílabo, reiterando a estratégia que Galvão desenvolveu desde o início. Na tensão em que o poema se constrói, a alternância entre versos curtos e versos longos metaforiza a fugacidade dos sonhos, das ilusões e a duração maior do que é desilusão, decepção.

O que à primeira vista pode parecer uma exceção, a presença de quatro sílabas poéticas nos versos

Abriu a porta.

Caiu no fosso.

pode ser lida como uma mímese da queda, em sua rapidez fatal.

O léxico que compõe o poema “Acidente” revela um criterioso cuidado do poeta. Um primeiro aspecto que chama a atenção do leitor é a escolha do verbo “crer”, tão pouco usual no pretérito perfeito, o que se dá, possivelmente, por se apresentar pouco eufônico nesse tempo, sobretudo na terceira pessoa do singular, como ocorre no poema. O monossílabo formado por um ditongo decrescente com a semivogal /u/ traz uma dissonância carregada de uma nuance escurecida, como costuma acontecer com palavras em que esse fonema, quer como vogal, quer como semivogal, comparece. O emprego da forma “creu que...” por três vezes ao longo do poema ajuda na composição da nota sombria que o percorre.

Ainda no plano lexical, chama a atenção nos quatro primeiros versos a presença predominante de verbos no pretérito imperfeito do indicativo. O jogo entre “era”/”bebia” e “era”/”existia” agrega aos versos um contraste entre hipótese e realidade prolongada, ou entre ilusão e realidade. A presença do futuro do pretérito no verso “...uma senha o salvaria” reitera a ideia de algo que não se realizou.

Observa-se, ainda, a pertinência do trabalho realizado em nível fonológico. Contribui para a composição do sentido o emprego contrastante que o poeta faz entre os fonemas /o/ e /ô/, respectivamente em “porta” e “fosso”. A alegria esperançosa agregada ao verso

Abriu a porta

pela abertura do fonema /o/ é freada pelo verso seguinte,

Caiu no fosso

em que, além de o verbo “cair” opor-se semanticamente a “abrir”, o fonema fechado /ô/ traz uma nota ainda mais sombria ao já sombrio substantivo “fosso”.

No último verso, comparecem novamente as oito sílabas poéticas, como ocorre ao longo do poema, em todos aqueles versos cujo conteúdo é semanticamente negativo. O retorno ao esquema de rimas e a manutenção da sílaba grave também nesse verso homogeniza o aspecto formal do poema e o apresenta como um representativo objeto estético da lírica de Galvão, em que simplicidade e complexidade aparecem harmoniosamente equilibradas.

A leitura e a discussão que se vem desenvolvendo até aqui nos autorizam a alguns apontamentos gerais. Em primeiro lugar, evidencia-se o acurado trabalho formal desenvolvido pelo poeta, que lhe permite extrair o máximo de significados com um parcimonioso material linguístico. Por outro lado, observa-se também o aspecto melancólico que paira sobre os seus poemas. A hipótese de leitura que orienta esta tese é a de que o eu lírico sente-se inadequado no espaço da cidade grande, onde se sente um exilado, o que ficará mais evidente no subcapítulo dois; esse sentimento o levará a buscar na memória uma forma de resistência. Para além do sentimento de inadequação ao espaço citadino, a leitura dos poemas desenvolvida até aqui colocou em evidência um sujeito lírico marcadamente comprometido com o homem e suas dores. O poema “Acidente”, abordado anteriormente, é um caso emblemático desse compromisso. A leitura do poema coloca o leitor frente a um objeto estético atravessado por uma profunda dor existencial, como se o poeta quisesse mostrar, com seu pequeno objeto de arte, o profundo risco do existir.

Uma das características mais marcantes da poesia de Donizete Galvão é o olhar denso, penetrante, que ele lança a alguns temas. Numa entrevista concedida a Rodrigo S. Leão, em 2004, Galvão é questionado pela liberação paulatina do lirismo que vem se efetivando em sua obra. O poeta pondera que vem se permitindo um maior espraçamento, sobretudo para abordar alguns temas. E um dos temas frequentes na sua lírica é o homem do século XXI, angustiado sob o peso das possibilidades que se lhe apresentam, das amarras históricas que o aprisionam e das armadilhas em que pode cair (MATTOS; GOBBI, 2011). Levado pela crença de que aquela água salobra é vinho, esse homem pode ousar abrir a porta, mas cai no fosso. Assim, permeiam

a obra de Galvão temas como a dor, a velhice, a inadequação ao mundo, o desencanto, a solidão. “Cisterna” é um desses casos, em que o estar no mundo é objeto das reflexões do sujeito poético. Nele lê-se:

CISTERNA

Água parada de poço.
Só um feixe de luz da lua
vem tocar-lhe a superfície.
Não mais se ouve
a música da carretilha.
Não mais se ouve
o balde batendo nas paredes de tijolos
e a água a derramar.
Ninguém mais lava o rosto
e a bebe com sofreguidão.
Água parada de poço:
ambos estamos estáticos,
imersos
no negrume da noite.
(*Mundo mudo*, 2003, p. 17).

A constituição do poema em um único bloco, com quatorze versos relativamente curtos, à exceção do sétimo, sugere ao leitor a imagem da cisterna, poço que, em lugares de água abundante, não requer muita profundidade para oferecer a água.

Os quatorze versos do poema assim são organizados quanto à métrica: do primeiro ao terceiro verso, todos são redondilhas, com sete sílabas poéticas; o quarto verso se apresenta com três sílabas poéticas, enquanto o quinto tem oito. O sexto verso volta a se encurtar e compõe-se de três sílabas. Em seguida o poeta faz um espraçamento e apresenta um sétimo verso com treze sílabas poéticas; no oitavo e novo versos têm-se cinco e seis sílabas poéticas, respectivamente; o décimo verso apresenta-se com oito sílabas para voltar às redondilhas maiores no décimo primeiro e décimo segundo versos. O penúltimo verso é quase um sussurro, em suas duas sílabas poéticas. O poema se encerra com um verso de seis sílabas poéticas. Pode-se dizer, porém, na esteira de Octavio Paz (2015), que o ritmo é inerente à poesia, não depende da métrica para acontecer. Ele se efetiva por meio da medida, mas, sobretudo, de outros recursos. Pausas, alternâncias de acentos, tudo contribui para a efetivação do ritmo. Isso se evidencia no poema em questão. A disposição dos versos equilibrando versos curtos e versos longos, a distribuição das pausas e ainda a seleção lexical fornecem ao poema um ritmo lento, suave, docemente melancólico.

Um recurso frequente na poética de Galvão é a busca, no cenário de sua infância, do material linguístico que vai compor seus poemas. Alguns elementos lexicais presentes em “Cisterna” corroboram essa afirmação, como poço, carretilha, balde, parede de tijolos (na

cisterna) e ajudam a compor o conteúdo pretendido pelo poeta, cumprindo também um objetivo já explicitado por Galvão em entrevistas: o compromisso de recuperar palavras do passado e reinseri-las em contextos atuais, avivando seu sentido. O elemento lexical “carretilha” é um desses exemplos no contexto do poema acima, pois embora não seja um termo propriamente em desuso em linguagem comum, seu uso é restrito a alguns espaços e seu emprego não é tão frequente, sobretudo entre habitantes urbanos mais jovens, da mesma forma que o termo cisterna. Relendo, porém, os versos, percebe-se que a intencionalidade no emprego desses termos vai bem além da recuperação de elementos do léxico predominantemente rural:

Não mais se ouve
a música da carretilha.
Não mais se ouve
o balde batendo nas paredes de tijolos
e a água a derramar.

O recurso do paralelismo promovido com a ocorrência dupla do verso “Não mais se ouve”, traz uma informação nova ao leitor que, porventura, desconheça o termo: a carretilha promove uma melodia, o que acarreta um pouco mais de nostalgia àquela que já está implícita na estrutura do verso. A presença da negativa “não”, no início, insere ainda, no verso, uma nota de nostálgica saudade, ao se referir a algo situado em um passado distante.

Um outro ponto em que se pode apontar a inter-relação entre forma e conteúdo registra-se no verso de número sete, que está exatamente no meio do poema. Tem-se aí o seu verso mais longo, que se arrasta em treze sílabas poéticas. Nesse verso pode-se afirmar que ocorre uma perfeita conjugação entre esses elementos, o que termina por mimetizar o movimento de elevação do balde com água cisterna acima. Não casualmente, o poeta optou por usar o termo “carretilha”, e não “sarilho”, que é um instrumento correspondente à carretilha e exerce a mesma função, sendo, porém, bem maior que ela. Devido ao seu formato de pequeno carretel, a carretilha eleva o balde para o alto da cisterna com lentidão, pois a corda, presa ao balde e a ela, vai-se enrolando lentamente. Esse movimento provoca um ruído contínuo e suave, que aparece no poema como música. Como ela é pequena, a estabilidade do balde fica comprometida mais do que ocorre quando se usa o sarilho, e, por isso, ele sobe balançando e batendo nas laterais da cisterna. Esse movimento é lento, primeiro porque é feito com as mãos, que vão puxando a corda que carrega o balde; e, segundo lugar, porque se o movimento for brusco, a água pode se derramar toda, em decorrência de suas batidas nas paredes da cisterna. Isso explica a longa extensão do verso, que representa o lento movimento de subida do balde. Vê-se, assim, que a opção pelo uso desse termo obedece a um propósito definido, já que ele é um elemento relevante na composição do sentido.

Mundo mudo (2003), livro de onde se extraiu o poema acima, é a sexta obra de Donizete Galvão. Nele o poeta prossegue numa atitude que vem desenvolvendo desde a obra de estreia. Samuel Penido (2004) aponta o fato de Galvão voltar o olhar para sua terra natal, em busca de seu chão particular, de suas raízes. O mundo da memória comparece em imagens bem construídas, como se vê em “Cisterna”. Aqui, o poema se constrói a partir de uma reminiscência: a imagem de uma cisterna à noite. E essa imagem dará origem à analogia que se constitui na espinha dorsal do poema, indo ao encontro da afirmação de Octavio Paz (2014) de que a analogia é um dos processos básicos sobre o qual a poesia se erige. Os versos iniciais do poema, todavia, não permitem ao leitor perceber de imediato o teor uma reminiscência. Como é próprio da poética desse autor, em “Cisterna” estão conjugados os dois eixos fundadores já mencionados anteriormente: a simplicidade e a complexidade, nos termos em que a eles se refere Arrigucci Jr. (1990).

O verso inicial do poema é composto de uma frase nominal, exposta sucintamente, seguida de ponto final, que lhe acrescenta um valor semântico especial, de algo definitivo, concreto, finalizado. Esse início do poema já vem carregado de um trazo melancólico, o que é resultado dos elementos lexicais selecionados para a composição do verso:

Água parada de poço.

O verso pode ser dividido em dois blocos significativos: “água parada” e “de poço”, em que o segundo exerce um valor reforçativo sobre o primeiro. A ideia de imobilidade já está presente no primeiro bloco, mas o sintagma “de poço” amplia esse sentido, pelos semas que carrega. À imobilidade da água parada vem somar-se a ideia de cerceamento, de limitação. O poço traz consigo também o traço semântico de profundidade, de abismo, carreando a ideia de perigo. Esses elementos dão o tom de soturnidade ao poema que se inicia, o que será quebrado pelos dois versos seguintes, que lhe acrescentam uma leve e nostálgica suavidade:

Só um feixe de luz da lua
Vem tocar-lhe a superfície.

O desenrolar do poema deixa em evidência um confronto temporal metaforizado na imagem da cisterna; um jogo de presente e de passado se instaura, e nessa oposição, o presente está marcado pela negatividade, pela ausência daquilo que, no passado, recobre-se de possibilidades felizes. Mas todas essas possibilidades se mostram ao sujeito lírico pelo recurso da memória. O tempo de se ouvir música da carretilha, de se faltar com a água do poço situa-se distante, possivelmente decorrente de o sujeito se encontrar inserido em um contexto urbano, de metrópole. Daí a melancolia que o invade. De grande efeito plástico no poema é a imagem

da imobilidade da água da cisterna, só visitada por “um feixe de luz da lua”, na qual o poeta coloca como núcleo o signo consagrado ‘lua’, marcado de lirismo.

O sujeito lírico apresenta-se melancólico num presente marcado por ausências, o que se evidencia no poema pela sequência de negativas:

Não mais se ouve
a música da carretilha.
Não mais se ouve
o balde batendo nas paredes de tijolos
e a água a se derramar.
Ninguém mais lava o rosto
e a bebe com sofreguidão.

O conjunto de versos compõe um clima de solidão, intensificado pela imagem da cisterna abandonada, com seus abismos, seus mistérios:

Água parada de poço:
ambos estamos estáticos,
imersos,
no negrume da noite.

Auguste Dorchain (*apud* ARRIGUCCI JR., 1990, p. 157) afirma que “É absolutamente necessário que o verso final apresente um traço surpreendente de algum modo, seja pelo choque imprevisto do pensamento, seja pelo brilho da forma, e em todo caso pela sua profunda relação lógica com todo o poema”. A identificação do sujeito lírico com a água parada do poço, ambos envoltos pela noite, constitui o traço surpreendente a que Dorchain se refere.

Os versos finais completam a imagem apresentada no início e lhe agregam valores semânticos novos. Os elementos usados pelo poeta para compor a imagem são recuperados pela sua memória, de um espaço idílico, e se confrontam com a situação atual, que é plena de nostalgia, e permitem ao leitor ampliar a visão do conteúdo exposto no poema. Pode-se afirmar que, em nível profundo, o poema é construído sobre a tensão formada por dois elementos: o antes e o atual na vida do sujeito lírico. E essa tensão é metaforizada na imagem da cisterna, que assume um caráter dual. À imagem da cisterna do passado, suspensa pela memória, ativa, dinâmica, envolta numa aura de felicidade, representada por pessoas bebendo de sua água, opõe-se a imagem da cisterna do presente, parada, sombria, sem vida. Esse passado, porém, aparece no poema marcado pela ausência. Todo o passado antes feliz, com seus sons e seus movimentos agora encontra-se imóvel, “sob o signo do não”. Como o poeta e a cisterna, que se irmanam.

Olhando-se o poema à luz da sintaxe, percebe-se que ela vai contribuir para dar corpo às ideias que o estruturam. Como vimos, o primeiro período é formado por uma frase nominal

curta, seguida de um ponto final. Forma um pensamento fechado, completo. O segundo e o terceiro versos constituem, por sua vez, uma unidade de pensamento, e apresentam-se em um período simples, assim como o quarto e o quinto versos. O sexto, o sétimo e o oitavo versos apresentam uma estrutura sintática um pouco mais complexa: formam um período composto por subordinação e coordenação, em que a segunda oração do bloco, ou seja, o sétimo verso, “o balde batendo nas paredes de tijolos”, desempenha a função sintática de sujeito da oração anterior, expressa pelo verso “Não mais se ouve”. Fica evidente o trabalho do poeta ao conciliar a sintaxe com os aspectos semânticos do texto. Ao colocar como sujeito da forma verbal “ouve”, do verso anterior, uma oração adverbial reduzida de gerúndio, o poeta mimetiza a ação lenta e prolongada do balde subindo cisterna acima. Relevante, também, tanto para o plano semântico como para o estilístico é a relação paralelística que o poeta realiza entre o sexto e o quarto versos. Encerra o bloco de versos uma oração coordenada cuja ideia de água derramando vai se somar à ideia de balde batendo nas paredes da cisterna. Também de coordenação é a relação entre o nono e o décimo versos. O décimo primeiro verso repete o primeiro, com uma leve mudança: aqui ele não é encerrado com um ponto final, como na primeira ocorrência. O décimo segundo, o décimo terceiro e o décimo quarto versos formam um único período, que encerra o poema.

Algo quebrou, porém, a estabilidade do poema: o verso de número onze repete o primeiro, mas apresenta-se numa forma diferente. Enquanto na primeira ocorrência ele vem seguido de ponto final, na sua segunda ocorrência, esse verso vem seguido de dois pontos. Isso provoca uma alteração significativa no conteúdo do poema. A leitura de “Cisterna” confirma a o já algumas vezes mencionado cuidado de Donizete Galvão de conjugar simplicidade e complexidade. A partir de uma imagem eminentemente rural, recuperada em seus elementos mais significativos, o autor vai tecendo seu texto para, no fim, surpreender o leitor com uma segunda imagem decorrente dessa imagem primeira. Enquanto na primeira ocorrência a água parada tem valor denotativo, e remete à cisterna, em sua segunda ocorrência, esse sintagma comparece em sentido conotativo, valor que é realçado pelo uso dos dois pontos, como se vê na estrofe abaixo:

Água parada de poço:
ambos estamos estáticos,
imersos
no negrume da noite.

Aqui a água parada de poço aparece irmanada ao sujeito lírico do poema, e ambos ficam estáticos, envolvidos pela noite. Diferentemente da primeira ocorrência, em que “um

feixe de luz da lua/vem tocar-lhe a superfície”, aqui a noite comparece sem nenhuma aura de positividade. O tom melancólico que vinha se delineando ao longo do poema assume um caráter mais acentuado nesse final. A palavra “poço”, que na primeira ocorrência se referia apenas à cisterna, nessa segunda ocorrência remete também ao sujeito lírico, que, como a cisterna, se encontra imóvel, mergulhado no negrume da noite. A escolha do item lexical “negrume” assume um papel relevante no fechamento do poema e reforça a imagem de melancolia que perpassa o texto.

A hipótese de leitura que direciona este trabalho é que o sentimento de desencanto e de melancolia na poesia de Donizete Galvão emerge em decorrência de sua inadequação à vida na cidade moderna e seu cotidiano, com todos os riscos que esse cotidiano traz no seu bojo. Em reação a isso, o poeta buscará o espaço da memória como um espaço de resistência à opressão exercida por esse tempo e esse espaço. Neste subcapítulo, tivemos o objetivo de realizar a leitura de alguns poemas que trazem esse sentimento em seu interior e promover um debate sobre a forma como pessimismo, inadequação, desencanto e melancolia estão, neles, tecidos, procurando compreender, à luz de alguns teóricos, o que desencadeia tais sentimentos.

No subcapítulo seguinte discutiremos poemas que abordarão, em primeiro plano, a relação do homem com a metrópole, procurando percorrer os meandros dessa relação que a vida moderna impõe a esse homem.

1.2 “... és o avesso do avesso do avesso do avesso...”³

CARTA

Soube que vocês pensam em vender tudo aí e vir de mudança para São Paulo. Pensem bem. São Paulo tem muitas coisas belas, mas a gente não pode aproveitar. Aqui tudo é muito longe, muito dividido. Não vai dar para ajudar vocês. São Paulo é muito grande.

Eu sou muito pequeno.

(*O antipássaro*, 2018, p. 22).

Esse poema-carta traz um tema conhecido no contexto brasileiro: a migração para uma grande capital, ou, mais especificamente, para a cidade de São Paulo. A situação abordada é familiar dentro da cultura brasileira, habituada a ver o grande fluxo de pessoas que buscam nas cidades grandes, principalmente São Paulo, novas oportunidades de vida.

³ Título criado a partir do aproveitamento de trecho da música “Sampa”, de Caetano Veloso.

Lewis Mumford (1982), discutindo a trajetória da formação da cidade através dos tempos, aponta que ela foi construída segundo os moldes da aldeia; as composições humanas que ali habitavam evoluíram para outras formas na cidade, ficando sua composição humana mais complexa. Ao caçador, ao camponês e ao pastor, primeiros a buscar a cidade, vieram acrescentar-se o mineiro, o lenhador e outros, cada um trazendo consigo seus instrumentos de trabalho, suas habilidades, suas competências e seus sonhos. Com o passar do tempo, o engenheiro, o barqueiro, e outros tantos profissionais vão emergir desse pano de fundo primitivo, aos quais irão somar-se o soldado, o banqueiro, e outros mais. Assim, vai emergindo uma unidade superior e complexa, e ao longo dos tempos, “a cidade passou a ser um símbolo do possível” (MUMFORD, 1982, p. 39). E é com essa configuração que ela comparece indiretamente em “Carta”, como podemos deduzir pelas palavras do emissor aos seus interlocutores: “Soube que vocês pensam em vender tudo aí e vir/ de mudança para São Paulo.”

A cidade de São Paulo, ícone de progresso, povoa o imaginário dos brasileiros de um modo geral, onde figura como um lugar utópico, repleto de perspectivas e possibilidades. Michel de Certeau (1984 *apud* David Harvey 2012, p. 34), pondera que “a cidade é simultaneamente o maquinário e o herói da modernidade”, ao que Harvey (2012, p.38) impõe uma leve alteração, preferindo vê-la como uma verdadeira “máquina viva”.

Tais palavras mantêm-se atualíssimas na contemporaneidade, ou pós-modernidade, como assim denomina Harvey (2012) o período iniciado em 1972 e que se estende aos dias atuais, revelando-se adequadas para caracterizar a cidade tematizada no poema-carta em questão. A voz lírica se dirige a um interlocutor – possivelmente um representante de uma família, pois se refere a ele com o pronome ‘vocês’ - com quem contra-argumenta a decisão deles de “vender tudo e vir de mudança para São Paulo”. Essa decisão do interlocutor, da qual tomamos conhecimento de forma indireta, revela a visão da cidade de São Paulo como a de um local de realizações, o que não é algo novo. A busca da cidade grande como uma possibilidade ascensão social povoa o imaginário das pessoas, onde ela comparece, muitas vezes como o “reino de abundância”, nas palavras de Sennet, recuperadas por Gomes (1994, p. 31). Mas se a cidade é esse “reino de abundância”, por que o sujeito do poema se mostra contrário à vinda dessas pessoas para São Paulo?

Uma das razões que ele apresenta é que a cidade de fato é linda, mas inacessível, porque “a gente não pode aproveitar”. Essas palavras revelam uma imagem da cidade como um local excludente, cujos benefícios não estão ao alcance de todos; assim sendo, todas as vantagens que o local apresenta, tornando-o uma possibilidade de realizações de sucesso,

esmorecem diante delas. O olhar desencantado que esse sujeito lança sobre a metrópole revela o caráter ilusório de que ela se constitui para ele.

Esse sentimento de mal-estar e pessimismo com relação à cidade pode ser compreendido à luz das alterações enfrentadas pelas grandes cidades através dos tempos. Segundo Eloísa Petti Pinheiro (2011), a preocupação que se vê nos dias atuais com a problemática urbanística tem sua origem nos finais do século XVIII e se prende a duas causas básicas, interligadas entre si: os processos de transformação social, econômica, cultural e urbanística e as mudanças decorrentes da Revolução Industrial. Os bairros miseráveis que surgem nesse contexto são decorrentes das mudanças por que passam as cidades pós-Revolução Industrial. Para essa autora, “O crescimento urbano e o incremento demográfico, muito rápidos no século XIX, mudam a paisagem da cidade, transformando-a num ambiente caótico e desordenado” (PINHEIRO, 2011, p. 37), o que pode ser equiparado à definição dada por Harvey (2012) da cidade moderna como sendo uma “máquina viva”, com toda a turbulência que uma máquina pode conter.

O período compreendido entre o princípio do século XVIII e aquele que antecede a Primeira Guerra Mundial condensa as bases da cidade moderna que se nos revela nos dias atuais. É o estudo e a reflexão sobre esse período que fornecem subsídios para a compreensão das mudanças estruturais, econômicas, físicas e sociais que as cidades enfrentam. É a partir da análise e compreensão do processo de urbanização enfrentado pelas cidades que se podem compreender as metrópoles modernas, com seus problemas singulares (PINHEIRO, 2011).

O século XIX é, sem sombra de dúvidas, o marco da industrialização no mundo e sua consequente urbanização. Tudo se deu de forma tão rápida que o fenômeno convocou o olhar das pessoas para si e se transformou em objeto de investigação. Voltaram-se para esse fenômeno, além de historiadores e sociólogos, diversos literatos, dentre os quais despontam Edgar Allan Poe, Victor Hugo, Zola, entre outros, os quais, além de trazerem o tema da cidade para o interior de suas obras, evidenciam os problemas que emergem desses ambientes, bem como a vida miserável de parte de sua população, que se revela a maior vítima desse processo (PINHEIRO, 2011).

Nesse contexto, destaca-se a obra extraordinária de Baudelaire, que consegue trazer à luz toda a força avassaladora e angustiante do desenvolvimento do capitalismo no espaço da metrópole (BONAFIM, 2017). Essa onda massacrante em que se configura o capitalismo não avança impunemente sobre as pessoas sem que elas manifestem resistência. Walter Benjamin (1989) ilustra esse fato quando, ao denunciar o desaparecimento dos traços humanos nas grandes cidades por meio da identificação numérica de suas casas, expõe a rejeição que a

população de Paris fez a essa decisão, que entrou em vigor desde 1805, permanecendo forte até 1864. Apesar de toda a resistência ao sistema numérico de identificação nas casas, o que para as pessoas sinalizava uma impessoalização imposta a elas, essas formas de resistência nada puderam contra o inexorável apagamento indivíduo nas grandes cidades.

Assim, o processo de industrialização e o de urbanização no século XIX foram os processos que, além de mudar a organização e a distribuição dos espaços na cidade, alteraram também as relações não só interpessoais, mas sobretudo de classes nesses espaços, principalmente por serem as camadas mais baixas as que sofrem os processos cruéis dessa transformação. E esses processos, que também se evidenciam na contemporaneidade, comparecem na poesia de Donizete Galvão, o que se vê no poema “Carta”, quando o sujeito lírico, querendo demover o seu interlocutor de se mudar para São Paulo, recorre primeiramente ao argumento de que não se podem aproveitar as coisas belas de que a cidade dispõe.

Como interiorano que era, oriundo de um espaço com fortes traços rurais, Donizete nunca se mostrou realmente em casa, transitando pelas ruas de São Paulo. Pelo contrário, sempre demonstrou um forte sentimento de inadaptação, que, conforme hipotetiza Vera Lúcia de Oliveira (2018, p. 243), parece ter sido cultivado conscientemente por ele. É justamente esse olhar de estranhamento que lhe vai assegurar ver a cidade por um ângulo particular, diverso, e assim, perceber todas as suas contradições, seus “muros visíveis e invisíveis, que separam ruas, bairros, e os próprios condomínios [...]”.

As razões para a inacessibilidade a esses bens estéticos de consumo não são difíceis de se identificarem. Em primeiro lugar, o crescimento incessante da metrópole, que vai empurrando o homem para a periferia, deixando-o cada vez mais à margem dos benefícios que ela oferece. Ao afirmar ao seu interlocutor que tudo ali é muito longe, o emissor da “Carta” reitera o que já se disse antes aqui: o dia a dia na metrópole, com suas urgências e necessidades, permite ao homem apenas sobreviver, não lhe sobrando tempo para, de fato, viver. Essa questão é abordada por David Harvey (2012), quando, discutindo o caráter racionalista que ainda predomina na organização e estruturação das cidades, traz para o centro de suas reflexões o pensamento do arquiteto Leon Kier, para quem, segundo Harvey (2012, p. 70), “o planejamento urbano modernista trabalha quase sempre com o zoneamento monofuncional”, ou seja, os espaços estão distribuídos por tema, ou pelas funções que oferecem. Dessa forma, as pessoas que trabalham em uma área comercial só terão acesso a esse tema ali. O contrário disso seria um zoneamento urbano que permitisse que as funções urbanas pudessem ser atendidas dentro de distâncias cobertas a pé, o que está longe do que se vive na metrópole. O que se vê ali são pessoas cuja vida é limitada por enormes distâncias entre casa e trabalho, o que acaba por limitar

as suas vidas a um viver para trabalhar. Esse fato fica explícito na obra *De mim já nem se lembra*, de Luís Ruffato (2007), quando a personagem Célio justifica à mãe o longo intervalo entre as cartas que lhe escreve, apontando que chega tão cansado do trabalho intenso na metalúrgica que não consegue fazer mais nada.

Em segundo lugar, a expressão “a gente não pode aproveitar” pode ser lida numa chave social, pensamento que aparece reforçado na ideia seguinte: “Aqui tudo é muito longe, muito dividido.” Essas palavras produzem um efeito de sentido ambíguo. Uma leitura possível encontra respaldo na ideia de monofuncionalidade, apontada anteriormente. O fato de a cidade apresentar-se dividida em setores específicos dificultaria o acesso a outros locais. Uma segunda leitura relaciona-se à ideia de classe, de divisão social. O adjetivo “dividido” sugere ao leitor a ideia de inacessibilidade, provocada por uma silenciosa divisão de classes. Seria como se uma determinada fatia da sociedade se sentisse constrangida de adentrar em alguns espaços, movida por um sentimento de não pertencimento.

Antonio Candido (1993), na obra *O discurso e a cidade*, coloca essa ideia em discussão, sobretudo no ensaio “A degradação do espaço”, presente na primeira parte da obra. O autor esclarece que os textos que ele aborda nessa parte, diferentemente do que ocorre nas outras três, são, em graus variados, “tributários de uma concepção realista” (CANDIDO, 1993, p. 10). Os autores discutidos nessa parte trazem enredos fictícios, porém facilmente reconhecíveis pelo leitor pelos indícios que os ligam a uma “realidade historicamente comprovada”.

As personagens que comparecem em *L'Assomoir*, de Émile Zola, obra discutida por Candido (1993) no ensaio “A degradação do espaço”, ilustram o sentimento de não pertencimento expresso pela voz lírica de “Carta”, quando afirma que “São Paulo tem muitas coisas belas, mas a gente não pode aproveitar. Aqui tudo é muito longe, muito dividido”. Nessa obra de Zola, que se desenvolve em um bairro operário de Paris, uma cena emblemática é a do casamento das personagens Coupeau e Gervaise, ele folheiro e ela lavadeira. Na realização do casamento civil, tanto os noivos, como padrinhos, familiares e convidados enfrentam uma longa espera, pois antes ocorreram três casamentos burgueses, que foram feitos de maneira lenta, caprichada. Quando chegou a vez deles, foram tratados com tal descaso, a cerimônia foi feita com tanta pressa, que eles saíram de lá com a sensação de terem sido lesados nos seus direitos elementares. Na igreja, o tratamento não foi diferente. A forma como o padre conduziu a cerimônia beirava um insulto. Nas palavras de Zola, apresentadas por Candido (1993, p. 56), “um padre de mau humor passava depressa as mãos na cabeça de Gervaise e Coupeau e parecia uni-los no meio de uma mudança, durante uma ausência de Deus, no intervalo entre duas missas de verdade.”

Após a cerimônia (e é nesse ponto exato que se percebe um diálogo de “Carta” com *L’Assommoir*), os noivos decidem sair passeando pela cidade de Paris, como que se presenteando naquele dia para eles especial. Mas a galhofa, o escárnio com que são tratados nas ruas mostram a eles que aquele lugar não lhes está disponível. Vestidos com roupas anacrônicas, mais próximas de uma fantasia, formavam um cortejo que provocava o riso por onde passava. Assim ocorreu nas ruas; assim também ocorreu quando decidiram ir ao Louvre. Ali, como em qualquer outro espaço, não se sentiram acolhidos, tampouco integrados.

Distantes temporalmente por quase dois séculos do sujeito lírico de “Carta”, as personagens de Zola experimentam na carne aquilo que esse sujeito vai dizer no século XXI, referindo-se a São Paulo: (a cidade) “tem muitas coisas belas, *mas a gente não pode aproveitar*. Aqui tudo é muito longe, *muito dividido*” (grifo nosso). Muito mais que a distância física, separa-os a distância social. O pobre é excluído de ambientes normais da civilização urbana, não de forma clara, explícita: ele torna-se excluído indiretamente, uma vez que é exposto a uma série de restrições, que oscilam entre a má vontade e o riso, e até a impossibilidade de adaptação (CANDIDO, 1993).

Esse ponto de vista encontra eco nas palavras de David Harvey:

A ênfase dos ricos no consumo levou, no entanto, a uma ênfase muito maior na diferenciação de produtos no projeto urbano. Ao explorarem os domínios dos gostos e preferências estéticas diferenciadas [...], os arquitetos e planejadores urbanos reenfatzaram um forte aspecto de acumulação de capital: a produção e consumo do que Bourdieu (1977;1984) chama de capital simbólico, que pode ser definido como “o acúmulo de bens de consumo suntuosos que atestam o gosto e a distinção de quem os possui” (HARVEY, 2012, p. 80).

A presença forte de produtos que contribuem para a formação de capital simbólico é uma maneira eficaz de promover a divisão entre as pessoas que habitam uma cidade, uma vez que esses produtos demandam mais que poder aquisitivo de compra; eles exigem enquadramento em uma categoria social que permita às pessoas ter acesso a eles. Na verdade, ao se constituírem em capital social, eles reafirmam o lugar social de quem os ostenta, ao mesmo tempo em que afastam os que não pertencem a essa classe. É relevante considerar que o capital social só se mantém como capital enquanto os caprichos da moda estiverem sendo levados em conta, respeitados. A partir do momento em que a moda sofrer alteração, esse social precisa ser atualizado para continuar assegurando-se como tal.

Além do capital social, pode-se apontar também um outro fator que, agregado a ele, acentua a exclusão e a divisão social, que é o acesso a bens culturais, que Bourdieu chama de capital cultural. Na carta-poema de Galvão, a inacessibilidade a esses bens fica clara quando

lemos que há ali “muitas coisas belas, mas que a gente não pode aproveitar.” Embora seja apontada a importância do estético na vida das pessoas, essas pessoas não têm acesso aos bens que o constituem, impedidas que estão ou pela estrutura e configuração da cidade – “aqui tudo é muito longe” – ou pela força que exercem sobre elas não só o capital social como também o capital cultural, uma vez que o não acesso a esses bens acentua cada vez mais o fosso que vai separar os que não os detêm daqueles que detêm.

A ideia de inacessibilidade a esses bens vem reforçada no final da carta-poema, quando o sujeito admite sua pequenez frente à cidade. “Não vai dar para ajudar vocês. São Paulo é muito grande. Eu sou muito pequeno.” A oração final do poema em prosa está grafada à direita, com acentuado afastamento do corpo do texto. Numa primeira leitura deduz-se que o poeta manteve essa forma para ser fiel ao gênero, já que a frase/verso está correspondendo à assinatura do emissor. Além dessa, outra leitura é possível: o afastamento da frase do corpo do texto mimetizaria o seu próprio isolamento na metrópole.

O sujeito lírico revela-se desamparado e impotente na metrópole e apressa-se a afirmar que não poderá ajudar os seus interlocutores, por ser muito pequeno frente à cidade. Esse seu sentimento é compreensível e pode ser explicado dentro de um viés histórico, uma vez que o homem não fica imune ao que ocorre em seu redor. Dessa forma, as transformações sociais, econômicas e culturais decorrentes da passagem da modernidade para a pós-modernidade atingem esse homem em sua subjetividade. Esse momento, caracterizado por Bauman (1999) como modernidade líquida, é marcado pela heterogeneidade e diferença, o que acarreta como consequências mais evidentes a fragmentação, a indeterminação e a desconfiança do homem nos discursos universais, o que vai torná-lo vulnerável, ressentido pela ausência de certezas (MENDES; VIANA; BARA, 2014). Noutras palavras, pode torná-lo mais suscetível a um sentimento de inadequação, de desencanto, de melancolia.

Se levarmos em consideração o ponto de vista aristotélico, que relaciona a melancolia à bile negra, seremos forçados a considerar que ela faz parte da natureza do ser que a apresenta, pensamento comungado por Jacques Hassoun (2002), e é justamente isso que faz com que os melancólicos sejam homens de exceção. Por esse viés, *a priori* se poderia considerar apressada a ideia de que as transformações sociais que o mundo enfrenta e que se efetivam na metrópole poderiam provocar esse tipo de reação no homem.

Nessa esteira, Hassoun (2002) põe em debate a relação do ser humano com o Outro, sobretudo nas cidades e alerta para o perigo da homogeneização. Segundo sua visão, a partir do momento em que uma sociedade se torna homogênea, ela passa a desprezar o Outro. Seria a essa situação que o eu lírico de “Carta” estaria se referindo quando fala que “tudo aqui é muito

longe, muito dividido”? Sobre essa divisão já lançamos anteriormente a hipótese de que ela decorreria também do fato de as pessoas se agruparem de acordo com o que sua classe social lhes permite. Indaga esse autor:

Mas o que seria uma sociedade que nega a alteridade, senão uma horda tão mais feroz, tão mais melancólica quanto mais está disfarçada, maquiada e travestida numa série de instituições decadentes, à força de conclamar um discurso consensual? (HASSOUN, 2002, p. 36).

O autor questiona a validade de uma modernidade da qual se extraísse toda a diferenciação simbolizada bem como as tensões sociais inerentes a ela. Isso levaria à destruição de todos os seus laços. As tensões são, no seu ponto de vista, constitutivas da essência da sociedade. No entanto, a existência dessas tensões precisa ser concebida e respeitada numa profunda consciência do valor da alteridade; do contrário, as tensões serão detonadoras de crises existenciais, o que põe em discussão a concepção da melancolia como algo constituinte da natureza da pessoa; diferentemente disso, ela poderia ser provocada ou pelo menos instigada por fatores exteriores ao indivíduo.

Por seu turno, Hipócrates (460 – 377 a.C.) defendia a existência de dois tipos de melancolia: a endógena e a exógena. A primeira se caracteriza como aquela que aparece sem uma causa externa específica aparente. A pessoa torna-se, de uma hora para a outra, arredia, calada e busca a solidão. Já a melancolia exógena é decorrente de uma causa externa (SCLIAR, 2003).

No caso da lírica de Donizete Galvão, a hipótese que direciona o trabalho é a de que o sentimento de melancolia que assalta o eu lírico seria decorrente de uma inadequação ao mundo contemporâneo, representado, sobretudo, pela metrópole, que assume, nesse contexto, o papel de elemento catalisador desse sentimento. Porém não se pode falar que essa inadequação se dê apenas com relação à urbe, mas também com o mundo arcaico, rural, carregado de conservadorismo retrógrado. Isso levaria o eu lírico a eleger a memória como um instrumento de crítica a esse mundo e a esse tempo.

O poeta transita pela cidade, e, tal qual Baudelaire, vai captando pequenos detalhes e incidentes da vida citadina, e os transforma em matéria poética. Assemelhando-se à figura de *flâneur*, discutida por Walter Benjamin (1989), o sujeito lírico de Galvão registra a profusão de incidentes, de luzes e cores que dão vida à metrópole, porém não se deixa arrebatar, como o faz aquela personagem, que transita à vontade por esses espaços, como se a rua fosse sua moradia (BENJAMIN, 1989). O poema que segue é uma amostra do que seu olhar capta:

CIDADE

Ó blues de cruciais impossibilidades

dores de amores inexistentes
 rosas amarelas mortas no apartamento
 beijos e saliva nas tardes desérticas

ó visão depressiva do asfalto molhado
 prédios encardidos & a horda dos bárbaros
 arquitetura de guerra de dias provisórios
 espelho poluído da cidade da chuva

ó mundo artificial com sua natureza de néon
 espetáculo de vitrines e exposições
 nada de eterno palpita no seu coração
 tudo já nasce velho para ser refeito amanhã
 (*Azul navalha*, 1988, p. 24).

“Cidade” se constrói em três estrofes, de quatro versos cada uma, e se apresentam numa estrutura paralelística: as três se iniciam com um vocativo. O primeiro deles – *ó blues* – define logo de início o tom que vai impregnar o poema. Esse termo designa um gênero musical do folclore norte-americano que, segundo Turi Collura (2017), surgiu antes do *jazz* e é um dos seus pilares. Tendo surgido no sul dos Estados Unidos, ele é, assim, um gênero musical afro-americano. Trata-se de um gênero que floresceu nos campos de trabalho nos quais atuaram os afrodescendentes ao longo de séculos de escravidão. A repetição de modelos rítmico-melódicos assegura a esse gênero o tom melancólico que o caracteriza.

Um ponto que merece atenção no poema e que ganha relevância na composição do tom que o perpassa é o espaço onde o eu lírico se posiciona e de onde ele percebe a cidade. O sujeito lírico se encontra dentro de seu apartamento em um dia chuvoso, como tantos dias paulistanos. Esse ambiente tem peso relevante na aura melancólica que vai recobrir o poema. Observe-se que a indicação temporal também é pertinente: tudo se passa numa tarde desértica, que avança para o entardecer.

A sequência da estrofe amplia o vocativo que a iniciou; o eu lírico se detém em elementos que, situados no espaço limitado do apartamento, intensificam o sentimento de melancolia apresentado no início da estrofe. Dos versos que compõem essa estrofe, o menor é o segundo:

dores de amores inexistentes

Na contenção de suas nove sílabas poéticas, esse verso mimetiza a repressão de um sentimento circunstancialmente intransitivo. A rima interna, assegurada pela sequência do fonema /ô/ fechado, em “dores” e “amores”, dá ao verso uma tonalidade escurecida, que seria quebrada pela luminosidade do sintagma “rosas amarelas” se ele não viesse negado logo à frente, pelo adjetivo “mortas”. Assim, toda a luminosidade radiante sugerida no sintagma inicial

pela sequência de fonemas abertos em “rosas amarelas” é imediatamente neutralizada pelo adjetivo “mortas”.

rosas amarelas mortas no apartamento

No último verso dessa primeira estrofe, apesar da referência ao encontro amoroso – beijos e salivas – esse encontro está inserido num contexto temporal mais amplo,

beijos e salivas nas tardes desérticas

em que a imagem criada por meio do adjetivo “desérticas” reitera a ideia de solidão.

A segunda estrofe revela o olhar do sujeito lírico de uma forma mais ampla. Se na primeira estrofe ele concentra seu olhar em um espaço interior, na segunda esse olhar alcança a rua:

ó visão depressiva do asfalto molhado

Nas doze sílabas desse verso inicial, amplia-se o que havia sido insinuado na primeira estrofe. Logo na abertura do longo vocativo que constitui a estrofe, o tom melancólico fica mais explícito. Se por si só o signo imagético “asfalto molhado” é eloquente, sua carga semântica ainda é reiterada por meio do sintagma “visão depressiva”.

Um item lexical que comparece com relativa frequência na lírica de Galvão é “encardido”. No poema “Domingo paulistano”, ele é usado para caracterizar uma pombinha, que ainda retornará em outros poemas, qualificada por adjetivo do mesmo campo semântico, porém mais acentuado. O poeta revela um cuidado especial com alguns itens lexicais, com os quais ele vai definindo a arquitetura dos seus poemas no tom almejado. Em “Cidade” o termo “encardido” está qualificando “prédios”:

prédios encardidos & a horda dos bárbaros

No contexto do poema, esse item lexical, qualificando “prédios”, ajuda a compor a imagem depressiva apontada no início da estrofe. Não fosse suficiente essa imagem para caracterizar negativamente o espaço da cidade, o sujeito lírico registra no verso “a horda dos bárbaros”; numa construção que se aproxima de um pleonismo, a imagem depreciativa do item “horda” é ampliada com o sintagma “dos bárbaros”, intensificando-a ainda mais.

O terceiro verso dessa estrofe,

arquitetura de guerra dos dias provisórios

é o maior, apresentando-se com catorze sílabas poéticas. Lendo-o na mesma chave interpretativa aplicada ao segundo verso da primeira estrofe, o menor que aparece nessa estrofe, pode-se inferir que, enquanto ali a pequena extensão do verso mimetiza a contenção e/ou escassez de sentimentos (amores inexistentes), na estrofe em foco esse terceiro verso

mimetizaria, por seu turno, a forte presença dos elementos mencionados. Já o último verso da segunda estrofe,

espelho poluído da cidade da chuva

com suas treze sílabas poéticas, reitera o aspecto sombrio da cidade, que aparece recortada e, observada do interior do espaço. O emprego da expressão “da chuva” para caracterizar a cidade lhe acarreta um aspecto sombrio, nostálgico. Destaca-se a originalidade e a expressividade da combinação das palavras no verso, que traz no seu início o que seria uma consequência do que se expõe ao fim. A cidade, vista de dentro do apartamento sob a chuva, assume o aspecto de um “espelho poluído”, imagem que deixa transparecer a projeção dos sentimentos do eu lírico sob o objeto observado.

Finalmente, a terceira e última estrofe, seguindo a ordem de ampliação gradativa adotada pelo poeta, mostra a cidade numa lente bem mais ampliada:

ó mundo artificial com sua natureza de néon

A imagem da cidade, com sua profusão de vitrines e seu brilho, forma um grande espetáculo, que é, todavia, assinalado pela transitoriedade.

nada de eterno palpita no seu coração

Perpassa esses versos a ideia de destruição criativa, debatida por Harvey (2012), e que foi inaugurada sob a luz do racionalismo, e está presente ainda nos dias de hoje, conforme aponta também Eloísa P. Pinheiro (2011), para quem os problemas urbanísticos atuais têm sua origem em tempos distantes, conforme apontamos anteriormente.

Aldo Rossi, arquiteto italiano cujas ideias são discutidas por Harvey, analisando a arquitetura no pós-modernismo, sustenta que

A destruição e a demolição, a expropriação e as rápidas mudanças do uso como resultado da especulação e da obsolescência são os sinais mais reconhecíveis da dinâmica urbana. Mas, além de tudo isso, as imagens sugerem o destino ininterrupto do indivíduo, de sua participação frequentemente triste e difícil no destino coletivo (ROSSI, 1982, p. 22, *Apud* HARVEY, 2012, p. 84).

O olhar melancólico que o eu lírico lança sobre a cidade, onde “nada de eterno palpita em seu coração”, é o mesmo assinalado por Aldo Rossi, que registra, em sua análise, os efeitos dessas rápidas transformações nas subjetividades de seus habitantes. Inúmeros autores de lugares distintos enfrentam e procuram compreender essa “sensação avassaladora de fragmentação, efemeridade e mudança caótica” (HARVEY, 2012, p.18) instaurada no mundo a partir da modernidade. É a liquidez de que fala Bauman (1999) se disseminando em âmbitos diversos da sociedade.

Nesse aspecto, pode-se apontar um diálogo entre a cidade descrita por Donizete Galvão e Leônia, de Ítalo Calvino (2003), a cidade contínua, no seu eterno renovar-se e refazer-se. Cada dia que amanhece encontra Leônia inaugurando o novo. A sua população lava-se a cada manhã com sabonetes recém-tirados da embalagem, e veste novas roupas recém-compradas, e nas calçadas, “envoltos em límpidos sacos plásticos, os restos de Leônia de ontem aguardam a carroça do lixeiro” (CALVINO, 2003, p. 109). Em Leônia, assim como ocorre em “Cidades”, tudo já nasce velho para ser refeito amanhã.

A cidade de Ítalo Calvino recomeça a cada amanhecer; é o lugar do sempre novo, o lugar em que toda a parafernália do consumo se revela a cada dia, de maneira ininterrupta, absorvendo tudo aquilo que a indústria moderna produz. É a cidade do descartável, onde o lixo assume o posto de índice de riqueza (GOMES, 1994, p. 54). Ambas as cidades – a de Calvino e a de Galvão -, símbolos da modernidade líquida, trazem inscrita em si a marca da efemeridade.

Nesse contexto ressurgem a teoria aristotélica de que a melancolia é frequente nos homens de gênio. Questiona o filósofo: “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou as artes, são manifestamente melancólicos?” (ARISTÓTELES, 1998, p. 81). A resposta se encontra embutida na própria pergunta: porque são homens de exceção, e por serem assim, apresentam-se com sensibilidade exacerbada, sendo, portanto, mais vulneráveis às dores do mundo. De fato, não é fácil transitar por esse tempo-espaço fugaz sem que a subjetividade seja arranhada. Dessa forma, a lírica de Donizete Galvão vai trazer à tona a imagem de um poeta inquieto, desconfortável nesse tempo e nesse espaço que lhe parecem hostis e lhe provocam um sentimento de melancolia.

Vimos em Antonio Candido (1993), que a análise de um poema, em um nível mais profundo, constitui-se na investigação sobre as tensões que o constituem e que formam o discurso. Ora, o discurso que subjaz ao poema “Cidade” se define por um tom de inaceitação de um espaço. Por seu turno, Júlio Pimentel Pinto (1998) aponta a cidade moderna como um lugar de tensões, originadas por causas variadas. Dessa forma, é papel do poeta procurar equalizar as tensões impostas pela cidade com os instrumentos de que ele dispõe, que é a linguagem poética.

Um olhar ao material lexical que dá corpo ao poema indicará ao leitor alguns procedimentos empregados pelo poeta para construir seu objeto estético. A primeira estrofe do poema se sustenta em alguns pilares lexicais que serão os principais responsáveis pelo efeito de sentido. São eles: “impossibilidades”, “inexistentes”, “mortas”, “desérticas”, cada um aparecendo em um verso distinto. Esses quatro itens lexicais, quer atuando como determinados

– caso de “impossibilidades”, quer como determinantes, como os demais, todos eles remetem à ideia de ausência ou de negação.

A segunda estrofe se sustenta sobre a ideia de provisoriedade e soturnidade, efeito obtido pela sequência das palavras “depressiva”, “encardidos”, “provisórios”, “poluído”, distribuídas ao longo dos versos.

Finalmente a terceira estrofe encerra o poema com ênfase nas ideias de vazio, artificialidade e transitoriedade que impregnam a cidade moderna, temas caros a Donizete Galvão. Para buscar esse efeito, o poeta explora, na estrofe três, itens lexicais que veiculam essa ideia e apresentam uma relação interseccional, quase pleonástica, de sentido: artificial, exposições e vitrines. Cuidadosamente dispostos, esses itens são primordiais no fechamento do poema, em que a ausência total de pontuação reitera a ideia de prolongamento, de continuidade da situação, o que contribui para a formação do tom melancólico que invade o eu lírico diante da cidade.

A leitura e discussão desse poema revela um olhar cético sobre a cidade moderna. Os elementos discutidos evidenciam uma posição crítica do sujeito poético com relação à metrópole moderna, espaço marcado pela provisoriedade e transitoriedade. Ciente da fluidez e liquidez desse espaço, que se desfaz permanentemente sob o ilusório do néon e das vitrines, resta a esse sujeito o inevitável desencantamento que esse desvelar lhe proporciona, ao reconhecer que “nada de eterno palpita em seu coração”. “Cidade” reitera, assim, o que vimos discutindo ao longo deste subcapítulo a respeito da constituição da metrópole moderna e seus efeitos sobre aqueles que a habitam.

Mattos e Gobbi (2011), discutindo a obra *O homem inacabado*, defendem que, nesse livro, Galvão traz para o centro das reflexões o homem do século XXI, angustiado sob o peso das inúmeras possibilidades que se lhe apresentam e das amarras históricas que o aprisionam. Assim como ocorre no poema acima, o homem que comparece em *O homem inacabado* vai apresentar-se contaminado por um sentimento de provisoriedade e de fragmentação que marcam o homem citadino na modernidade. Na análise que desenvolvem, as autoras mostram que a imagem de um homem transitório e fragmentado se constitui por meio de eixos temáticos, em torno dos quais os poemas se vão agregando, procedimento bastante produtivo na lírica desse mineiro. Dentre os temas que comparecem nessa obra, o trabalho, a velhice, a efemeridade da vida são os mais frequentes.

Igualmente relevantes para a compreensão da obra de Donizete Galvão no que tange, sobretudo, à relação do homem com a metrópole, são as reflexões de Adalberto Luís Vicente e Rangel Gomes de Andrade (2017), num artigo em que tematizam também a obra *O homem*

inacabado, voltando o olhar especialmente para a maneira como o corpo comparece nessa abordagem. Tema recorrente na literatura ocidental, como apontam os autores, ao longo do tempo ele vai emergir ora como matéria, ora como representação simbólica. Vicente e Andrade (2017) sustentam que, em Galvão, o tema vai emergir articulando deficiência e velhice, dentro do contexto opressor da metrópole, que acentua os efeitos de incompletude e limitação apresentadas por esse homem. Apresentado de forma desindividualizada, representando uma coletividade, esse homem comparece nos poemas marcado por características expressionistas.

Sabe-se que a sociedade exerce seu poder e seu controle sobre os indivíduos não só em sua consciência, mas também em seu corpo. Dessa forma, um corpo mutilado – entendendo mutilação tanto no plano físico como psicológico – não encontra espaço na sociedade capitalista, utilitarista. Assim sendo, se um corpo deficitário insiste em existir nesse mundo excludente, isso pode ser visto como um gesto de resistência (VICENTE E ANDRADE, 2017). Nesse contexto, a ocorrência da reificação emerge como uma característica marcadamente expressionista, como se vê em

ROEDOR

Parado no trânsito da Marginal,
Vi você roendo as unhas com fúria.
Estava encostado no poste da esquina,
Ombros arqueados numa posição frouxa.
Você cuspiu os tocos das unhas.
Arrancava lascas de carne dos dedos
E, depois, sugava o sangue dos cantos.
Ah, que triste figura você fazia, amigo!
Você era pouco mais que um rato.
(*A carne e o tempo*, 1997, p. 31).

O poema se apresenta ao leitor numa linguagem predominantemente denotativa, compondo uma cena: a imagem de um homem encostado em um poste, roendo as unhas. A partir da apresentação dessa cena, o poema vai ampliando-a, por meio de elementos narrativos e descritivos. De dentro do seu veículo parado, num momento em que o trânsito não está fluindo, o sujeito lírico capta a imagem de um homem à margem da pista. O homem, absorto, ignora o olhar que o recorta naquele espaço e o transforma na pessoa discursiva a quem ele se dirige; assim, toda a tensão do poema constrói-se em torno dos sentimentos e emoções que a visão desse homem desperta. O espaço em que a cena se constrói será o principal elemento catalisador dessas emoções. Tudo se passa na Marginal, via expressa da capital paulista, de onde o homem é observado. Essa via expressa é formada por um conjunto de avenidas que vão se unindo em uma única via que margeia o Tietê. Como é usual, as vias expressas apresentam

um acentuado fluxo de automóveis, o que torna aquele espaço um ambiente árido, cinzento, inóspito (BONAFIM, 2017, p. 100).

Igualmente rara será a circulação de pessoas por esse espaço árido que, impregnado de ausências, caracteriza-se como um não lugar, como percebe Marc Augé (2012, p.73), para quem o lugar só pode ser definido como aquilo que tem a marca do pessoal e humano, do “identitário, relacional e histórico”. Espaços onde tais requisitos não se fazem presentes não poderão jamais ser reconhecidos como um lugar. Com base nesses pressupostos é que Augé vai apontar que a pós-modernidade, ou a supermodernidade, como o autor denomina o tempo atual, é uma geradora de não lugares, ou seja, “de espaços que não são, em si, antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’, ocupam um lugar circunscrito e específico” (AUGÉ, 2012, p. 73).

As palavras de Augé (2012) vão ao encontro do que se propõe nesta tese, e que se constitui nosso argumento de leitura. O sujeito lírico, sufocado e desconfortável no mundo contemporâneo e no não lugar da metrópole, que lhe provoca sentimento de inadequação e desencanto, vai converter a memória em espaço simbólico de resistência crítica. Nesse contexto, o que se constituirá matéria poética no poema em questão é justamente o inusitado da cena captada no não espaço da marginal: a presença do humano. Mas eis que esse humano distraído, absorto, que “Estava encostado no poste da esquina, ombros arqueados numa posição frouxa”, apresenta-se contaminado pela aridez do lugar. Adorno (1970, p. 17) considera que “Cada obra de arte é um instante; cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, *tal como ele se manifesta ao olhar atento*” (grifo nosso). Essas palavras de Adorno contribuem com a reflexão sobre o olhar vertido sobre a cena descrita. “Roedor” é resultado do instante flagrado e da forma como ele foi flagrado. Assim sendo, o sujeito que observa projeta na cena descrita as sensações que ela lhe desperta, numa relação direta com os sentimentos que ele traz em si em relação àquele espaço. No poema em questão, o sentimento primeiro do observador é de rejeição ao lugar em que o elemento observado se insere. O roedor não é um ele, mas o ser a quem o sujeito observador se dirige. Assim, o gesto do homem de roer as unhas, distraído, em um espaço tão pouco adequado a uma pausa desse tipo, afigurou-se-lhe um quadro destoante, exageradamente disforme. E a reação do sujeito lírico diante desse quadro não é de solidariedade, como poderia sugerir à primeira vista, o emprego do vocativo “amigo”. Pelo contrário, é o olhar de crueldade de uma classe social – a que aparece ocupada pelo poeta – à outra classe, representada pelo homem que está do lado de fora do carro, em um local inadequado.

Estudos apontam em Donizete Galvão a tendência de recorrer à técnica expressionista em seus poemas, como uma forma de acentuar a expressividade e o conteúdo do objeto tratado, fazendo-o atingir o limite do disforme; Adalberto Luís Vicente e Rangel Gomes Andrade (2017) discutem esse aspecto ao tratar da obra *O homem inacabado*, na qual o corpo comparece deficitário, devastado pela inexorabilidade da deficiência e da velhice. Os autores defendem que o poeta lança mão desse recurso como uma forma de trazer à luz a força opressiva que a metrópole e o trabalho exercem sobre o homem. Assim, objetivando desvelar o sentimento de inadequação e desconforto que atravessa o homem que habita esse espaço, Galvão o expõe cindido, mutilado, reificado (VICENTE; ANDRADE, 2017, p. 485).

Em “Roedor”, o homem se apresenta ao leitor como um ser desconfigurado, ao ser comparado com um rato. Kafkianamente (BONAFIM, 2017), o eu lírico degrada o homem que aparece no espaço da Marginal, e o ato de roer as unhas, que seria uma atitude corriqueira aos olhos não transfiguradores da arte, permite-lhe equiparar esse homem à condição de um quase-rato.

Na busca pela palavra exata, a lírica de Galvão não hesita em recorrer ao processo de zoomorfização de personagens, como acontece no poema em foco, atitude que “desvela, por sua vez, o insólito da vida na cidade grande. Tudo é absurdo, tudo é sinistro em um lugar onde o homem tem o valor de um animal, cuja representatividade gera naturalmente nojo e mal-estar” (BONAFIM, 2017, p. 101). Escrito numa linguagem predominantemente denotativa e referencial, marcada por um descritivismo árido e sintético, o poema surpreende o leitor ao dirigir-se no final ao roedor, por meio de um vocativo que confere ao texto uma falsa intimidade desrespeitosa. Os versos

Ah, que triste figura você fazia, amigo!
Você era pouco mais que um rato.

soam ironicamente aos ouvidos do leitor. A banalização de que se recobre o uso da palavra “amigo” no contexto dos dois últimos versos do poema, decorrente de uma imagem de intimidade que não existe, impregna o desfecho de uma certa crueldade soturna; o poeta não abrandava a visão que tem da personagem; pelo contrário, ele a expõe como a vê. O esvaziamento de seu sentido original que a palavra “amigo” assume no contexto do poema mostra que não há empatia, solidariedade, tampouco compaixão na diferença de classe, o que desnuda para o leitor a fluidez das relações interpessoais na metrópole. Por outro lado, o que leva o poeta a trazer o homem-quase-rato para o interior de seu poema é a proximidade de um “nós” entre eles. A negação desse “nós” pode ser lida tanto como uma tentativa de demarcar seu distanciamento do homem, objeto de seu olhar, como como uma forma de punição. Ele se nega a se auto-

absolver, deixando claro, dessa forma, que ele, como poeta, faz parte do mundo que exclui. Essa desumanização a que o objeto de seu olhar está exposto faz parte de seu ser. Como parte do mundo excludente, ele tem culpa e evita ser complacente consigo mesmo, por isso mantém a barreira.

Como pondera Jacques Hassoun (2002), uma cidade que, sob qualquer pretexto, busca uma homogeneização, só pode menosprezar o Outro; uma sociedade que nega a alteridade está fadada ao caos. Uma modernidade da qual se subtraíssem as tensões sociais que a representam veria seus laços se diluírem e daí por diante só poderia conceber o Outro marcado pelo sofrimento (HASSOUN, 2002, p. 36). O poema em questão traz à tona uma amostra do embate entre o eu e o outro, que comparece no poema na figura do “roedor”, como a pessoa discursiva a quem o sujeito se dirige, de forma cruel. Esse tratamento dado ao sujeito que se encontra na marginal pode ser compreendido também como uma contaminação da cena pelo olhar que o sujeito lírico direciona a ele. Inserido em um espaço e em um tempo marcados por transformações sociais, econômicas e culturais, o homem não fica imune a elas, que vão atingir a sua subjetividade e alterar os seus sentimentos (HARVEY, 2012), provocando-lhe reações de desconforto, de desencanto, de melancolia; essas reações podem se manifestar impregnadas de uma nota irônica, mordaz, como ocorre nos versos finais do poema.

O poema em questão foi publicado em 1997, em *A carne e o tempo*, obra que apresenta um menor espaço de tempo em relação à publicação da obra anterior. Para Samuel Penido (2004), nesse livro, Donizete Galvão volta também o olhar sobre sua terra natal, sem deixar, todavia, de volver igualmente o olhar para a cidade grande e seu cotidiano, de onde recorta o homem e o insere em seus poemas, ressaltando-lhe, cruelmente, os aspectos patéticos, dilatados até o ponto de ele perder seus traços humanos, como ocorre em “Roedor”.

A presença da cidade na obra de Donizete Galvão é um dos principais distintivos; esse espaço urbano muitas vezes comparece em sua obra como um não lugar, rasurado pela ausência e pela aridez. Por sua vez, conforme se vê no poema em discussão, o homem que habita esse não espaço não raro traz as marcas dessa aridez tatuada em sua carne, e por isso comparece, no poema, desconfigurado, alijado de suas marcas humanas.

Bauman (2009) pondera que a cidade moderna equivale a um campo de batalha, em que se confrontam a mixofobia e a mixofilia. No entanto, mesmo vendo-se o diferente como um estrangeiro, o que ocorre frequentemente na cidade, isso tem um lado positivo, na concepção desse autor, pois força o desenvolvimento da política da vizinhança. Esse contato com pessoas diferentes na cidade pode render bons frutos, forçando um olhar humano e solidário. A poética de Donizete Galvão traz isso com frequência, como ocorre no poema “Sexta-feira da Paixão”,

que será visto adiante. Não é o que ocorre, porém, em “Roedor”, em que, se não se pode afirmar que há aí um olhar que expressa mixofobia, esse olhar está longe de se caracterizar como sendo de mixofilia. Não há simpatia do eu lírico pelo homem da Marginal.

Em outras vezes, esse homem citadino, habitante da metrópole, aparece totalmente reificado, como ocorre no poema seguinte:

OBJETOS

Agora,
homens são coisas,
badulaques pendurados
como galinhas na peia,
pelas feiras,
de cabeça baixo
à espera de compradores.

Agora,
mercadorias têm vida própria
saracoteiam quinquilharias
diante dos homens-coisas
que continuam
com pés atados
e bicos ávidos.
(*Mundo mudo*, 2003, p. 65).

André Luiz Pinto (2003) considera que, em *Mundo mudo*, Galvão parece ter encontrado um equilíbrio entre os dois pontos sobre os quais a obra se constrói: a dicotomia campo X cidade, elementos que em obras anteriores se antagonizavam. De fato, se o sujeito lírico presente nessa obra é ainda, como lembra esse crítico, o “mineiro e sua Minas que se debate nas grades e uma cidade que agora parece vencer a resistência do meio, projetando seus tentáculos para todos os cantos” (PINTO, 2003, p. 2), há de fato um equilíbrio entre esses elementos, o que pode ser compreendido como serenização na abordagem de alguns temas em Galvão, na forma de expor o conteúdo em versos. Isso porque “Borda da Mata já não precisa ser dita, nem comentada; ela é a resistência de cada homem no subúrbio” (PINTO, 2003, p. 3).

Todavia, quando o poeta afirma,

Agora
homens são coisas.

esses versos podem ser lidos, sobretudo, como um esgar agônico, carregado de perplexidade ante a situação a que o homem está exposto na metrópole pós-moderna. A contenção expressa nesses dois versos tem a rispidez de uma chibatada, o arranco de um soco. Eles soam rápido – o primeiro com duas, o segundo com quatro sílabas poéticas –, em um golpe só.

Já nesses dois versos iniciais o autor nos põe frente a frente com a noção marxista de reificação, termo que designa uma forma de alienação característica do modo de produção

capitalista (ANDRADE; VICENTE, 2017), o que se tornará mais explícito no decorrer da estrofe:

badulaques pendurados
como galinhas na peia
pelas feiras,
de cabeça para baixo
à espera de compradores.

A estrofe se completa com sete versos que, à exceção do primeiro e do segundo, que se concentram em duas e quatro sílabas, respectivamente, e do quinto, com três sílabas, apresentam-se com sete sílabas poéticas. Relendo a estrofe, constata-se o que já se disse antes: em *Mundo mudo*, apesar de se eliminarem alguns conflitos presentes em obras anteriores, a ruralidade permanece e é ainda o “mineiro e sua Minas que se debate nas grades [...]” (PINTO, 2003, p. 2), frente a uma cidade que se agiganta diante dele, pois impotentes, os homens aparecem como “badulaques pendurados/como galinhas na peia.” A força da imagem que sustenta esses versos apoia-se no universo rural, caro ao poeta, para evidenciar a impotência dos homens reificados que circulam pela metrópole.

A segunda estrofe constitui-se em relação paralelística com a primeira:

Agora
mercadorias têm vida própria.
Saracoteiam quinquilharias
diante dos homens-coisas
que continuam
com pés atados
e bicos ávidos.

Porém essa estrofe é organizada em torno das mercadorias, que criam vida e se oferecem aos homens-coisas. Num cuidadoso trabalho formal, que reitera a prática de Donizete Galvão de harmonizar consistência e simplicidade (PINTO, 2003), o poeta ilustra, já no segundo verso da segunda estrofe, o lugar central que as mercadorias assumem, ao elaborá-lo com nove sílabas poéticas, em contraposição ao seu equivalente, da primeira estrofe, que se contém em quatro sílabas. Senão, vejamos:

1ª estrofe: A/go/ra
Ho/mens/ são/ coi/sas
2ª estrofe: A/go/ra
Mer/ca/do/ri/as/ têm/ vi/da/ pró/pria

Igualmente chama a atenção a constituição dos terceiros versos das duas estrofes. Enquanto na primeira estrofe o terceiro verso tem sete sílabas poéticas, apoiadas em consoantes oclusivas, que mimetizam a contenção imposta aos homens-coisas, haja vista que agora são

Ba/du/la/ques/ pen/du/ra/dos.

o terceiro verso da segunda da estrofe opõe-se à contenção apresentada no seu correspondente.

Saracoteiam quinquilharias

Já a partir do primeiro elemento lexical, o poeta consegue imprimir ao verso um tom diferenciado. No item lexical “saracoteiam”, ocorre uma harmonia entre significante e significado, pois os fonemas que encabeçam a sequência de sílabas na palavra, /S/, /R/, /K/, /T/, dão-lhe um tom de movimento, de vibração, o que será reiterado pelo vocábulo seguinte, em que a repetição da sílaba iniciada pelo fonema /K/, bem como a sequência do fonema vocálico /i/ nas duas sílabas iniciais e sua presença como semivogal na última sílaba, contribuem para formar um efeito “saltitante” de sentido.

Todos esses processos vão compor o inusitado da situação exposta pelo poema: num clima de *non sense*, o leitor se vê diante de homens que perdem sua condição humana para se transformarem em mercadorias, ao passo que as mercadorias assumem traços humanos, ou ganham vida frente aos homens-coisas. Num procedimento marcadamente expressionista (ANDRADE; VICENTE, 2017), o poeta denuncia, ou traz à tona, a reificação humana da sociedade contemporânea, nos moldes do que propõe Lucien Goldmann, para quem a economia mercantil adultera por completo o caráter histórico e social da vida do homem, e o transforma em um mero espectador dos dramas que permeiam a sociedade, frente aos quais ele se encontra passivo e sem ação (GOLDMANN, 1967, p. 123).

É esse homem reificado, coisificado e impotente frente às imposições do mundo capitalista que o poema “Objetos” revela. É interessante observar que, embora coloque em foco os reflexos da realidade opressora do mundo e da metrópole contemporânea sobre as pessoas que a habitam, a poesia de Donizete Galvão não pode ser definida como engajada, como se denomina aquela poesia combativa, de denúncia social, por vezes demasiadamente inflamada, embora seja uma poesia com um forte apelo social.

Esses dois elementos – cidade moderna e meio rural – constituem o eixo sobre o qual se sustenta a poesia de Donizete Galvão. E o olhar que esse poeta verte sobre a cidade e, por extensão, sobre o homem que a habita, sofre algumas oscilações. Em “Roedor” assistimos à exposição de um homem flagrado em um momento de distração, recortado de um espaço hostil, como hostil é também o olhar do eu lírico sobre esse homem, no qual não se registra nenhum laivo de solidariedade.

A concepção e exposição do homem sob um processo de zoomorfização evidenciada em “Roedor”, bem como a coisificação exposta em “Objetos” – que também pode ser lida como zoomorfização, uma vez que os vendedores se tornam galinhas penduradas em peias - pode ser

vista como decorrente do sentimento de desencanto e de melancolia que invade o eu lírico diante das pressões e contradições impostas ao homem pela metrópole moderna.

Refletindo sobre a história das cidades, Lewis Mumford (1982) reconhece que as informações existentes sobre a sua organização, bem como o seu surgimento, não são suficientes para explicar como a imagem da cidade, assim como a finalidade de suas instituições chegaram ao Novo Mundo, mas ele lança dúvidas sobre a possibilidade de o surgimento da cidade no Novo Mundo ser uma invenção independente. Para o autor, desde que ela se consolidou como “recipiente permanente tanto quanto estrutura institucional, capaz de armazenar o conteúdo da civilização, a cidade (como imagem) poderia fazer longas viagens” (MUMFORD, 1982, p. 107), e ir se estabelecer em terras longínquas. Isso, numa primeira hipótese, seria feito por meio de pessoas vivas, que transmitiriam fragmentos de sua cultura a outras pessoas. Ali, tais fragmentos tomariam corpo e criariam raízes mesmo em solos áridos.

Depois que as estruturas físicas são definidas para constituírem uma cidade, essas estruturas podem ser copiadas por grupos distintos; e é isso que se imagina ter ocorrido. É preciso lembrar, porém, que o mero conglomerado de casas e de estruturas urbanas com aglomeramento de pessoas não chega a constituir uma cidade, nos moldes que ela deve apresentar de organização dinâmica. Nesse contexto, adequadas são as palavras de Rousseau, mencionadas por Mumford (1982, p. 108): “Casas fazem uma cidade, mas cidadãos fazem uma cidade”.

Tais reflexões se encaixam no contexto da discussão dos poemas acima. O homem que comparece tanto em “Roedor” como em “Objetos” está desprovido de seus traços de cidadão, conforme os vê o sujeito lírico. Se no primeiro poema esse sujeito considera que a pessoa a quem ele se dirige, ironicamente, é “pouco mais que um rato”, em “Objetos”, “os homens são coisas/badulaques pendurados/como galinhas na peia/pelas feiras”. Da forma como os apresenta, o poeta lhes retira os traços de humanidade, já não são pessoas. Nesse contexto, há que se refletir: o que lhes tirou esse traço de humanidade? Se já não são mais cidadãos, o espaço que os rodeia não é mais uma cidade, de acordo com a visão de Rousseau, para quem só cidadãos constroem uma cidade, palavra que traz embutida a ideia de civilidade, e se relaciona a uma cidade cívica, a qual seria um espaço que não faria, de seus homens, ratos ou coisas.

Desencantamento e melancolia estão presentes no olhar do poeta sobre a cidade e sobre as pessoas que desse espaço ele recorta. Vimos defendendo ao longo deste trabalho que a voz lírica de Donizete Galvão mostra-se deslocada no mundo contemporâneo, representado, sobretudo, pela metrópole, que se converte em elemento catalisador, desencadeador do sentimento de melancolia que perpassa sua produção poética. A melancolia tem sido objeto de

reflexão por estudiosos de várias áreas, desde a Antiguidade Clássica. Há, entre os autores modernos, um consenso sobre a origem dos primeiros debates sobre o assunto. Autores como Walter Benjamin (2016), Márcia Tiburi (2004) e Moacir Scliar (2003) apontam a Grécia como o berço dos debates iniciais sobre o que significa, quais as características, bem como os principais indícios da melancolia, que pode ser sintetizada como um problema físico que afeta o lado emocional (FROTA, 2017, p. 40). Dessa forma, esse estado tem sido estudado tanto em seus aspectos médicos, filosóficos e até astrológicos, haja vista que é comum a associação entre o estado de ânimo do melancólico com o planeta Saturno (SCLIAR, 2003, p. 73). Segundo os estudos astrológicos, dos quais os árabes foram os pioneiros, o planeta Saturno governa o baço, sede da bile negra responsável pelo humor.

Em poemas anteriores, apontamos a presença dessa visão sombria, soturna, do eu lírico, sobretudo nos poemas que apresentam a relação homem x cidade como eixo gerador. Em “Roedor”, pudemos constatar o peso do olhar do eu lírico sobre o dito roedor e a forma como esse olhar acentua negativamente o quadro para, por fim, arrematar o poema com uma chave de ouro às avessas (BONAFIM, 2017), em que aproxima o homem ao rato.

Igualmente negativo e deformante é seu olhar sobre os homens que habitam a cidade, o que pode ser compreendido pelo sentimento que esse espaço lhe desencadeia por ser um ícone do mundo contemporâneo. Em decorrência disso, o poeta elege a memória como um instrumento de crítica a esse tempo e a esse espaço, como se verá no capítulo seguinte, mas que vem sendo apontado desde o início deste trabalho, sobretudo ao chamarmos a atenção para o universo linguístico que compõe a matéria-prima dos poemas, realçando-lhes a origem rural.

No intuito de lançarmos luz sobre o tema, convocamos o ponto de vista de Márcia Tiburi (2004), para quem

A história da melancolia, desde o ponto de vista instaurado pela história da medicina tradicional aliada à filosofia clássica [...] pode ser interpretada como pré ou mesmo uma contra-história da subjetividade e, desse modo, se é possível associar a ciência moderna e seu ideal metódico dado pelo método cartesiano como auto-exposição do sujeito (sendo a subjetividade o que sustentará a ciência e o método) é também possível associar as teorias que têm a melancolia como tema a uma história recalcada pela modernidade, desde que o sujeito melancólico parece ser o avesso do sujeito cartesiano. [...] Se o sujeito cartesiano tem na figura da luminosidade sua imagem ideal, o sujeito melancólico está na sombra, de costas. Saturno, o planeta da escuridão, é o seu símbolo (TIBURI, 2004, p. 53).

As palavras acima auxiliam a compreensão da atitude do eu lírico frente às situações vivenciadas na metrópole. Transitando em seu espaço, ele não assume a postura de apreciação de tudo que ela lhe disponibiliza. Sua atitude não é a do *flâneur* baudelairiano, que, ao mesmo

tempo em que se choca, deslumbra-se com o brilho e as luzes que as cidades apresentam, as quais, na concepção de David Harvey (2012), seguem o racionalismo iluminado. Isso explica porque o eu lírico de Galvão se posiciona “de costas” para ela e estende aos seus habitantes o olhar sombrio, diante de sua reificação na cidade contemporânea. Esse sentimento vai ao encontro do ponto de vista de Horkheimer e Adorno para quem, conforme retoma Harvey (2012), a lógica que está sob as bases da racionalidade iluminista é a da opressão e dominação. Essas reflexões são pertinentes para se pensar as personagens dos poemas “Roedor” e “Objetos”, que comparecem nos poemas alijados de sua condição humana.

Se em alguns poemas o olhar do eu lírico sobre os homens que recorta da sociedade é desencantado, por vezes amargo ou irônico, isso não será marca de toda a sua lírica. Convivendo com sua obra, o leitor encontrará também um olhar solidário, que se irmana ao outro, em sua dor, como se discutirá no próximo subcapítulo.

1.3 A dor e a dor do outro

O leitor de Donizete Galvão se apercebe, sem muita demora, de uma prática recorrente em sua lírica. Trata-se do estabelecimento de diálogos, quer com obras literárias, com outras formas de arte e até mesmo com a sua própria arte, o que se dá quando o poeta recupera imagens, cenas ou personagens que apareceram em outros poemas seus, para inseri-los em novas situações, mantendo, contudo, as suas marcas essenciais, de modo a possibilitar ao leitor esse reconhecimento e entendê-lo como uma situação convocada para aquele fim.

No subcapítulo 1.1, fizemos uma breve referência a essa estratégia do poeta quando promovemos a discussão do poema “Domingo paulistano”, cujo primeiro verso é

Uma pombinha encardida pousa na calçada.

Naquele espaço, apontamos que essa personagem retornaria na poesia de Donizete Galvão, o que se deu em 2003, na obra *Mundo mudo*, em um poema com o instigante título de

DEFORMAÇÃO

Eh pomba suja
urubuzinha de metrópole
ratazana
ávida por dejetos
bebedora de água preta
aí está você:
uma chapa
uma pasta
de pena e sangue
milhares de vezes
vai-se repetir sua morte
sob os pneus
eh pomba lerda

viu o que a cidade lhe fez?
 Bem feito para você.
 Viu o que a cidade nos fez?
 (*Mundo mudo*, 2003, p. 74).

Nesse poema, Galvão repete uma estratégia utilizada em “Roedor”, abordado anteriormente: estabelece uma interlocução com uma personagem presente no texto. Em “Roedor”, um homem está parado na marginal, encostado a um poste, e aparece convertido numa segunda pessoa da interlocução, a quem o sujeito do poema se dirige, tal como ocorre em “Deformação”. Tanto no primeiro como no segundo poema, o “objeto” observado deixa sua condição de “ele”, para assumir um lugar de “você”. Embora em “Roedor” não apareça explicitamente uma identificação entre o sujeito observador, e o homem-rato observado, como ocorre em “Deformação”, em ambos os poemas o sujeito lírico não revela compaixão por esse outro, que observa, e a quem se dirige. A identificação com a pombinha pode ser lida, num viés expressionista, como uma rendição ao destino trágico dos dois na cidade. A pombinha está derrotada, literalmente esmagada no asfalto, o que potencializa no sujeito observador a sua solidariedade com ela.

O pombo se tornou um animal urbano, e sua presença na metrópole já é assinalada por Galvão em “Domingo paulistano”, em sua obra de estreia. Porém, se naquele poema a sua imagem comparece dentro da cena que compõe o “Imenso cartão de nossa solidão”, sob um olhar melancólico do sujeito lírico, em *Mundo mudo* esse olhar recebe uma tonalidade mais forte, resvalando para uma agressividade carregada de amargura. Se em *Azul navalha* a pombinha é descrita como “uma pomba encardida”, aqui ela é nomeada como “pomba suja”, e a forma como o vocativo é introduzido – precedido da interjeição ‘eh’ – abre espaço para o tom que o poema vai assumir.

Para Celso Cunha e Lindley Cintra (2003, p.591), a interjeição se caracteriza como “uma espécie de grito” de que nos servimos para traduzir as mais diversas emoções que se nos apresentam, e seu valor pode variar, de acordo com o contexto em que se insere e com a entoação com que é proferida. O efeito de sentido alcançado pelo poeta na abertura do poema equivale, de fato, a um grito, ideia que é reforçada pela ausência da pontuação usual no emprego dessa categoria de palavra. A abertura do poema com o emprego da interjeição sugere ao leitor o sentimento espontâneo de desprezo que aflorou no sujeito lírico diante da imagem do animal. O desdobramento do vocativo em apostos vai ampliando a ideia de desprezo, em sucessivos xingamentos. O primeiro desdobramento -

urubuzinha de metrópole

conjuga dois elementos que acentuam a carga depreciativa. O primeiro é o fato de o item lexical “urubuzinha” incorporar elementos depreciativos em sua imagem, o que se dá, principalmente, pela sua preferência alimentar. Além disso, esse termo vem usado no diminutivo, recurso que agrega semas negativos à palavra.

O terceiro verso é formado por uma única palavra, que também é um desdobramento do vocativo e traz um elemento conhecido do leitor de Donizete Galvão, como um representante do aspecto negativo que a metrópole carrega. Em “Roedor”, o homem flagrado na Marginal aparece aos olhos do eu lírico destituído de sua condição humana; ele é “pouco mais que um rato”. A figura desse animal comparece na poética de Galvão como signo de decadência. Em “Deformação”, não é diferente, e o próprio título do poema sintetiza essa ideia. Os três versos abaixo – no poema o terceiro, o quarto e o quinto – seguem a linha de desdobramento iniciada no segundo verso e se constituem ainda de xingamentos direcionados ao animal:

ratazana
ávida por dejetos
bebedora de água preta

A extensão dos versos, alongando-se de três a seis e sete sílabas, respectivamente no terceiro, quarto e quinto versos, reitera a ideia de desprezo prolongado. A escolha do léxico segue em harmonia com o conteúdo semântico do poema; chama a atenção o trabalho que o poeta faz com o jogo de graus do substantivo: se o tom de desprezo é alcançado com o diminutivo usado em “urubuzinha”, em “ratazana” o aumentativo dá conta do tom de agressividade pretendido e o desprezo vem acentuado pela referência às atitudes empreendidas pela pombinha na sua luta pela sobrevivência em espaço hostil:

ávida por dejetos
bebedora de água preta

Mais uma vez a imagem da pombinha aparece acentuada em seus traços deformantes. O adjetivo “ávida” denuncia o ímpeto com que ela se atira à busca de alimento, que no poema aparece referido como “dejetos”, termo que, pelo seu conteúdo semântico, acentua a deformação que o animal enfrenta nesse espaço. Como se o ato de se alimentar de dejetos, a que o animal foi assujeitado, não fosse suficiente para mostrar sua degradação, a pombinha aparece também como aquela que se serve de esgoto para atenuar a sede, o que se vê no verso “bebedora de água preta”.

A tensão que se instaurou desde o verso inicial, e que veio num crescendo até o quinto, sofre um revés no sexto verso, a partir do qual inicia uma outra fase da descrição/narração. O eu lírico, depois da longa série de qualificativos de que se constitui o vocativo inicial – “eh

pomba suja” – finalmente, expõe, quase num regozijo - mas que ao leitor soa como desespero –, o que pretendia, ao se dirigir ao animal. É com um tom levemente vingativo que o eu lírico anuncia:

aí está você:
uma chapa
uma pasta
de pena e sangue

O conteúdo amargo que esse sexto verso do poema e o primeiro do bloco acima – “aí está você:” - anuncia é reiterado por alguns procedimentos do poeta. Nota-se que esse verso é o primeiro local em que se percebe um sinal de pontuação (:), cujo emprego sinaliza uma anunciação de algo. A ausência de pontuação nos versos iniciais reitera o sentido de uma ação continuada, procedimento que o poeta vai manter em quase todo o poema. Outro aspecto que chama a atenção é a relação significante e significado, explorada na elaboração dos versos. Assim como ocorreu no segundo verso, em que sua extensão mimetiza o conteúdo de xingamento prolongado, o sexto verso acima - “aí está você:” - também permite essa leitura. Ao se alongar em número de sílabas poéticas, o verso estende a sua carga significativa, que parece arrastar-se em um tom de amarga vingança⁴, frente à derrota sofrida pela pombinha, derrota que vem anunciada como uma lapada, rápida nos três versos seguintes, os dois primeiros de duas sílabas poéticas e o outro de quatro, no qual mais uma vez se percebe a associação entre forma e conteúdo feita pelo poeta: a dramaticidade de cena formada pela massa de pena e sangue requereu do poeta um leve alongamento na extensão do verso.

É possível identificar nesse poema algumas cenas constituintes: 1ª) a apresentação e descrição da pombinha; 2ª) a exposição de sua morte; 3ª) a reflexão do sujeito lírico sobre essa morte e 4ª) a identificação desse sujeito com a pombinha. Para Antonio Candido (1993), a análise de um poema constitui-se na pesquisa e identificação de suas tensões. Da forma como foi elaborado, pode-se identificar uma tensão forte entre o primeiro e o segundo bloco. Constituindo-se do primeiro ao quinto verso, o primeiro bloco traz a caracterização da pombinha, por meio da apresentação de suas características acentuadas por uma visão depreciativa. O segundo bloco se estende do sexto ao nono verso e o que se tem nele é a

⁴ O termo “vingança” é empregado neste contexto numa tentativa de dar conta do sentimento de tristeza e, ao mesmo tempo de raiva, manifestado pelo eu lírico frente à decadência da pombinha no espaço citadino e à fatalidade que se abateu sobre ela. Como uma mãe que diz ao filho “Bem feito! eu te avisei!”, quando, apesar de seus avisos sobre os perigos que ele corria frente a uma dada situação, ele teimou em desafiá-la e se feriu, assim o eu lírico reage diante do fim trágico que se abateu sobre a pombinha. É como se ela tivesse tido a oportunidade de viver uma vida diferente, em outro espaço, mas, inopinadamente, tivesse escolhido o espaço da cidade, à revelia de evidências dos riscos que corria.

apresentação da morte dramática da ave, transformada em “uma pasta/de pena e sangue”. O terceiro bloco traz uma avaliação sobre a morte da pombinha e se estende do décimo ao décimo quinto verso, e é permeado por um severo tom de repreensão. Finalmente, o último bloco, formado unicamente pelo décimo sexto verso, funciona como uma descarga elétrica no leitor; posicionando-se contrariamente ao que vinha desenvolvendo, em versos anteriores, o sujeito lírico se irmana à pombinha.

viu o que a cidade lhe fez?
Bem feito para você.
Viu o que a cidade nos fez?

O impacto que o desfecho causa no leitor, embora esteja concentrado no último verso, começa a ser construído no décimo quarto, para reaparecer, em uma construção paralelística, no último verso, quando o poeta, após reverter a situação e mostrar a cidade como responsável pela tragédia sucedida à pombinha, a ela se irmana, em uma construção que funciona como um arremate perfeito ao poema. Contraditória forma de manifestar solidariedade, uma vez que o poeta faz parte do mundo que marginaliza seres, mundo do qual a pombinha figura como vítima. Nesse contexto, a contribuição que o poeta pode dar é essa que ele apresenta: fazer do fato objeto de seu poeitar.

Vera Lúcia de Oliveira (2019, p. 31), em um artigo em que reflete sobre a presença da cidade na poesia contemporânea, volta seu olhar para a lírica de Donizete Galvão e Fabio Weintraub, autores que, cada um à sua maneira, tematizam eventos e personagens localizados no espaço da capital paulista. Conduzindo suas ponderações à luz das reflexões de Paul Zumthor (1990), Oliveira afirma que, em ambos os autores, encontram-se poemas que podem ser vistos como performativos, que são aqueles em que está presente um sujeito lírico que adere não só à cidade, mas ainda aos seus espaços e aos seres que nela habitam, adesão que, no poema acima, fica evidente quando o eu lírico se irmana à pombinha, por meio de um “nós”, que sofre as consequências desse espaço. Nas palavras da autora, “performativo é o texto que, por suas características inerentes, envolve, estimula, provoca de alguma maneira o leitor [...] Ele insta à participação os sujeitos envolvidos no ato da comunicação, favorecendo concreta e materialmente o processo de alteridade” (OLIVEIRA, 2019, p.32), o que fica explícito em “Deformação”, em que o receptor do texto é diretamente impactado pelo desfecho inesperado.

Arrigucci Jr. (1990) discute a relevância que o desfecho ocupa em um poema, como já mencionamos em momento anterior, fato sobre o qual Donizete revela ter conhecimento e o explora em sua poética. Corroborando esse pensamento, Bonafim (2017, p. 109) avalia que o

ponto alto em “Deformação” está justamente no desfecho, em que o poeta se utiliza de uma “chave de ouro, às avessas”, provocando um sobressalto no leitor.

De fato, o desfecho apresentado por Donizete Galvão nesse poema concentra as exigências apontadas por Arrigucci Jr. O verso final é surpreendente não só pela mudança no rumo do pensamento, como também pelo brilho da forma, responsável em grande parte pela surpresa que ele provoca no leitor. Ao se utilizar do paralelismo sintático, o poeta introduz-lhe uma mudança semântica radical, ao fazer a substituição do objeto da ação nefasta da cidade sobre os seres que a habitam. A pequena mudança efetivada pela troca do objeto, “lhe” para “nós”, realizada pelo poeta, mostra como, subitamente, a voz lírica se vê também como um ser em deformação, vítima das opressões de um não-lugar em que se transformou a metrópole. Nesse processo epifânico⁵, evidencia-se um traço marcante da poética desse mineiro, que é “assumir a dor do outro como dor própria”, nas palavras de Vera Lúcia de Oliveira (2019)⁶. Profundamente desencantado com a aridez que a metrópole, como um ícone do mundo contemporâneo, impõe aos seres, o sujeito lírico, num átimo, se apercebe de que ele está em condição análoga à da pombinha e se irmana a ela, num processo que pode remeter o leitor à obra de Clarice Lispector – *A paixão segundo G.H.* O sentimento de profunda identificação entre seu destino e o da pombinha, ambos reificados, vítimas das agruras da cidade, leva o eu lírico a se solidarizar com ela, no momento de derrota, tal como G.H. se irmana à barata esmagada.

Nesse ponto, pode-se afirmar que o desfecho apresentado por Donizete Galvão em “Deformação” atende à exigência citada por Arrigucci Jr., pois há uma profunda relação lógica não só entre o desfecho e o poema, no qual ele representa o ápice das ideias contidas no seu corpo, como também com a obra do poeta, marcada por um sentimento de irmandade, de solidariedade, na qual o sentimento de pessimismo, de desencanto e de melancolia que a atravessa converte-se em uma forma de resistência, e de “ constante crítica a todo esse processo de banalização da vida” (BONAFIM, 2017, p. 109).

O mesmo sentimento de irmandade pode ser percebido também no poema abaixo, no qual ele faz um recorte de um dia na vida de ulisses, identificado com inicial minúscula. Nele se lê:

VOLTA PRA CASA

Seis da tarde. ulisses junta seus badulaques

⁵ O termo aqui é usado no sentido de ‘vislumbramento’, sem a conotação positiva que o termo via de regra carrega.

⁶ Comunicação oral na I Jornada Internacional de Estudos de Poesia, em 25/2/2019 – UnB – Brasília (DF).

suas retinas colecionam despojos. sorvem dejetos.
 engole prédios, ferocidade dos pombais. cadela com
 costelas salientes, que derruba lixo das padarias.
 picnic de mendigo entre sacos pretos de lixo.
 música de rádio, cervejas sobre balcões de fórmica.
 pano verde de mesa de bilhar, cusparadas de cachaça.
 chuvinha fina. ovo podre de rio.
 músculos em outdoors de academias.
 ardem-lhe os pés. fogueira no estômago.
 reconta as humilhações do dia. olha com os olhos
 e lambe com a testa as luzes dos *shoppings*.
 arquitetura de desejos nunca realizados.
 (ele falou que antes de derrubarem o barraco,
 vai levar todas as telhas de brasil).
mixing de suor e desodorante barato.
 lona de dióxido de carbono cobrindo a cidade.
 ulisses cochila. entre sacolejos.
 muito além das retinas intoxicadas,
 sonha com a ítica sempre verde.
 de que lhe falou o cego.
 estará ela esperando por ele na linha final?
 (*A carne e o tempo*, 1997, p. 38).

Como o título da obra onde “Volta pra casa” foi publicado sugere, há nos poemas que a compõem um olhar especial para o transcorrer do tempo e seus efeitos sobre o homem. Esta, porém, não é a única temática a comparecer na obra em tela, e muitos de seus poemas possibilitam o recebimento de mais de um olhar. “Volta pra casa” é um desses. Sob nosso ponto de vista, o poema pode ser lido, de uma maneira mais linear, como um objeto construído em torno da temática homem X cidade grande, mais propriamente, o homem de uma classe social específica, aquela que não desfruta dos bens que uma cidade pode oferecer. No centro, a personagem ulisses, recortada em um fragmento de tempo em que ele aparece se preparando e depois realizando a sua volta para casa. Em vista disso, o poema se constitui de uma série de imagens visuais que vão sendo direcionadas pelo olhar narrativo que a voz lírica assume, o que vai ao encontro das ideias de Arrigucci Jr. (1990, p.152), para quem, a depender da forma como um poema se apresenta ao leitor, ele se constitui uma imagem, ou “uma apresentação de um conjunto complexo de elementos sensoriais, intelectuais e afetivos num dado instante”. Posicionado como observador, o sujeito lírico recorta a personagem do interior de sua realidade e a vai apresentando ao leitor, que consegue estruturar uma imagem a partir do que o poema fornece.

Käte Hamburger (2013, p.212) pondera que o poema imagético tem sua origem no epigrama antigo e, em princípio, descreve uma pintura ou também uma escultura. Esse tipo de poema pode, assim, ser visto como uma forma mesclada, que representa “um ponto único no sistema da criação literária, um ponto em que se encontram linhas do lírico e [...] do gênero

ficcional”, o que o torna bastante delicado, uma vez que, o que o conduz, é o olhar do eu lírico. Hamburger reforça ainda que, “na esfera lírica, o que interessa nesse contexto são as figuras humanas”. E é isso que ocorre em “Volta pra casa”, construído em torno de Ulisses, apresentado ao leitor já no primeiro verso do poema pelo olhar do eu lírico que, ao fazer essa apresentação, cumpre algumas exigências do gênero narrativo: há uma personagem situada num determinado tempo e num espaço:

seis da tarde. Ulisses guarda seus badulaques.

Por ser uma forma mesclada, as informações sobre a personagem em torno da qual se ergue o poema são escassas. A indicação temporal é feita pelo eu lírico, convertido em narrador: seis da tarde, horário de finalização do expediente de trabalho. Já o espaço, também uma exigência do gênero narrativo, não é indicado nesse verso inicial, o que se explica pelo fato de ele passar a ser outro já a partir do segundo verso. Mas é possível ao leitor intuir esse primeiro espaço, apoiando-se em alguns dados, que se constituem em fatores de coerência, sobretudo, o conhecimento de mundo.

Com base nesse fator, é possível levantar a hipótese de que, em um momento inicial, essa personagem está numa construção civil. Em primeiro lugar, sustenta essa hipótese o fato de esses trabalhadores, via de regra, levarem alguns pertences para o trabalho, como chapéu (boné) e luvas, além de marmita e água, o que formaria o conjunto de “badulaques” apontados pelo narrador. Os versos 14 e 15 também fornecem pistas ao leitor desse espaço, as quais requerem do leitor que também apele ao seu conhecimento de mundo para desvendá-las.

(ele falou que antes de derrubarem o barraco,
Vai levar todas as telhas de Brasil).

As construções civis costumam apresentar um anexo, em forma de barracão, que serve de local para se guardarem ferramentas, alguns materiais, e coisas do gênero. Esse barracão, que é construído antes do início da construção, é derrubado ao seu término. Assim, nessa abordagem bastante linear do poema, pode-se considerar que os versos acima reforçam a hipótese de que o espaço inicial é o de uma construção civil, haja vista que, nesse contexto, essas telhas seriam destruídas na derrubada por não terem mais serventia na obra.

A indicação temporal sugere ao leitor que a personagem está deixando o trabalho, o que vem reforçado pela oração que constitui a segunda parte do verso inicial. A informação aí contida, especificamente no objeto do verbo “juntar”, traz mais informações sobre essa personagem. Longe de ser casual, a presença do termo “badulaques” como objeto direto do verbo “juntar” sinaliza o lugar social dessa personagem, apresentada ao leitor com o nome em

inicial minúscula. Carregando no seu bojo um conjunto de semas negativos, a palavra “badulaques” recobre, com um véu de banalização, o conjunto de objetos pessoais desse homem que, também destituído de reconhecimento do seu valor ao ser denominado por um substantivo comum, iguala-se aos seus pertences.

Adotando um olhar irônico (BONAFIM, 2017), Galvão dialoga com a consagrada personagem da epopeia grega de Homero, ao trazer ao centro da cena um ulisses que, rebaixado a substantivo comum, representa outros tantos de sua espécie que transitam pelo chão da cidade contemporânea.

A partir do segundo verso do poema, desenrola-se aos olhos do leitor um turbilhão de imagens que o sujeito lírico, constituído narrador nesse poema imagético (HAMBURGER, 2013), vai captando e expondo cruamente, de forma bastante concisa, por meio dos retalhos da cidade que desfilam diante dos olhos de ulisses, na sua volta para casa. A extensão do poema, estruturado em uma única e longa estrofe de vinte e dois versos, pode ser lida como representação da longa viagem que a personagem faz do trabalho até a moradia, à qual ele não chega, no decorrer do poema.

O poema aborda um drama comum nas metrópoles modernas: a expulsão dos moradores para locais distantes, para dar espaço ao seu desenvolvimento. Essa questão urbanística, como temos enfatizado, é uma preocupação existente há uma longa data, e remonta aos finais do século XVIII. Sabe-se que o uso do solo é um fator determinante na estrutura urbana. A nova forma de organização dos espaços, na cidade industrial, vai provocar grandes diferenciações funcionais com relação à utilização do espaço físico, como aponta Eloísa Petti Pinheiro (2011, p. 44): “Escritórios, residências, fábricas, organizam-se segundo um esquema elementar”. Decorrente desse esquema, as classes mais pobres são levadas a buscarem espaços mais distantes do núcleo central, o que reforça a segregação social (PINHEIRO, 2011).

Sustenta essa autora que, em decorrência do rápido crescimento populacional, as cidades vão apresentar, de modo geral, um aspecto de pobreza, de miséria, com detritos na rua, pensamento que é corroborado por Mumford (1982, p. 484), que aponta que “o industrialismo, a principal força criadora do século XIX, produziu o mais degradado ambiente urbano que o mundo jamais vira; na verdade, até mesmo os bairros das classes dominantes eram imundos e congestionados”.

O cenário que o olhar do eu lírico recorta confirma as considerações acima, acerca da cidade:

suas retinas colecionam despojos. sorvem dejetos.
engole prédios. ferocidade dos pombais. cadela com

costelas salientes, que derruba lixo das padarias.
picnic de mendigo entre sacos pretos de lixo.

A imagem da cidade que vai sendo mostrada ao leitor não difere do que apontam Mumford (1982) ou Pinheiro (2011) sobre a face das cidades industriais. A ideia de sujeira no ambiente é reiterada pela palavra “despojos”, que sinaliza para lixo exposto, ideia que aparece intensificada pela palavra “dejetos”, de conotação mais intensa. A menção à lona de dióxido de carbono sobre a cidade, no décimo sétimo verso, chama a atenção do leitor para as consequências da industrialização crescente nas grandes cidades e seu efeito sobre o meio ambiente e a vida das pessoas.

Enquanto *ulisses* segue de volta para casa, faminto, com “fogueira no estômago”, o eu lírico fornece ao leitor dados que lhe permitem reconhecer nele um representante daquele grupo apontado por Pinheiro (2011), que é arremessado para lugares mais distantes do centro da cidade, agravando, assim, a segregação social que se evidencia também de outras formas:

reconta as humilhações do dia. olha com os olhos
 e lambe com a testa as luzes dos shoppings.
 arquitetura de desejos nunca realizados.

Há um diálogo entre esse poema e o que abre o segundo subcapítulo deste trabalho. Em ambos comparece a ideia de inacessibilidade, de parte da população, às belezas e aos benefícios que a cidade disponibiliza de maneira não democrática. Como Leônia, a cidade de Ítalo Calvino (2003) que se renova a cada dia, disponibilizando o sempre novo a seus habitantes, a metrópole que *ulisses* habita dispõe diante de seus olhos inúmeras possibilidades de consumo, as quais, contudo, são inacessíveis a ele, que apenas “olha com os olhos/e lambe com a testa as luzes dos shoppings”. Essa mesma ideia encontramos em “Carta”, quando o eu lírico, tentando dissuadir o interlocutor de se mudar para São Paulo, afirma-lhe: “São Paulo tem coisas muito belas, mas que a gente não pode aproveitar. Aqui tudo é muito longe, muito dividido”. Essas palavras da “Carta” instauram uma ambiguidade que não está presente em “Volta pra casa”. Aqui o eu lírico deixa claro que a personagem não pode ter acesso àqueles bens, e o faz por meio de uma linguagem bem característica do meio rural: “olha com os olhos/e lambe com a testa as luzes dos shoppings”. No trecho de “Carta”, aqui mencionado, seu emissor afirma que em São Paulo não se pode desfrutar das coisas belas porque tudo é muito longe e também muito dividido, expressão que, como já apontamos, é marcada por uma ambiguidade no emprego da palavra ‘dividido’, que tanto pode se referir à divisão espacial ou à de classe.

Esse mal-estar do homem de classe social inferior na metrópole é muito bem apontado, como já vimos, por Antonio Candido (1993), quando expõe os dissabores enfrentados por personagens de Zola, em *L'Assomoir*. Embora vestidos com o que consideram suas melhores

roupas, Coupeau e a agora sua esposa Gervaise, acompanhados de alguns convidados, tentam se divertir nas ruas de Paris e em espaços culturais, após a cerimônia de casamento. No entanto, apresentam-se desencaixados naquele espaço, provocando reações zombeteiras da população, pelo inusitado do quadro que compõem, visivelmente destoante do espaço, onde são estrangeiros, o que se revela nas atitudes, no comportamento, no visual.

Nesse espaço, só franqueado à parte da população, essas personagens, se não chegam a constituir o que Bauman (2009) chama de “classes perigosas”, uma vez que ainda têm trabalho, mesmo que de baixo valor social, não se distanciam do que esse sociólogo considera como *underclass*, ou classes perigosas, uma vez que estão fora, estão excluídas daquilo a que outros, que não os de sua categoria social, têm acesso.

Um outro ponto que separa os dois poemas é o sentimento que o sujeito lírico de “Carta” e a personagem de “Volta pra casa” manifestam diante da situação. Enquanto o primeiro se apresenta mais comedido com relação às emoções frente à cidade, só se revelando de maneira sutil no desfecho da “Carta” – “São Paulo é muito grande. Eu sou muito pequeno.” -, a personagem de “Volta pra casa” é apresentada como tendo consciência de seu lugar social, uma vez que ela “reconta as humilhações do dia”.

A vida do homem na cidade há muito vem sendo debatida, sobretudo depois do século XIX, quando aumenta a preocupação com as violentas mudanças que se manifestam nesse espaço. Diversos profissionais, dentre eles escritores, médicos, cronistas, descrevem esse ambiente e também o denunciam como um espaço que ora parece encantador, ora assustador (PINHEIRO, 2011). Nessa mesma linha se insere o poeta Donizete Galvão, cuja poesia se volta a esse tema. A força avassaladora que o mundo contemporâneo, representado sobretudo pela metrópole, exerce sobre seus habitantes desencadeia nele um sentimento de inadequação e melancolia, o que o leva a eleger a memória como um instrumento de crítica a esse tempo e a esse espaço.

Pinheiro (2011, p. 59) pondera que a cidade da era industrial se classifica em dois tipos: a cidade liberal, de antes de 1848, que é desordenada e inabitável, e a pós-liberal, depois de 1848, que é organizada, controlada, com liberdade de iniciativa privada. Nessa cidade, que sofre alteração provocada por diversos projetos modernizantes, a população pobre não encontra o seu espaço e passa a ser controlada. Em Paris, sob o governo do prefeito Haussmann, becos e ruelas são destruídos para ceder lugar a amplos bulevares.

Essas ideias modernizantes chegam ao Brasil pouco depois da vinda, para o país, da família real, e o tom de otimismo, determinado pela modernização e pelo progresso provocado pela Revolução Industrial, aqui também se instaura. Em 1902, sob a influência das ideias de

Haussmann, o prefeito Francisco Pereira Passos implanta aquelas ideias no Rio de Janeiro e lhes acrescenta outras, todas bastante restritivas, como a proibição de funcionamento de quiosques para venda de bebidas e quitandas e proibição às lojas de expor roupas dependuradas nas portas. Além disso, proibiu-se cuspir na rua, e o candomblé e a capoeira foram reprimidos (SCLIAR, 2003). Igualmente foram banidos os mendigos das ruas e exterminados os cachorros vadios, como aponta também Milene de Almeida (2016). Lembra essa autora que, objetivando alcançar a modernização da cidade do Rio de Janeiro, o governo de Rodrigues Alves (1903-1907) deu plenos poderes ao prefeito Pereira Passos para remodelar a capital, o que lhe permitiu adotar medidas como as mencionadas, provocando assim o desalojamento de grande parte da população pobre da cidade, que foi empurrada para a mais distante periferia (ALMEIDA, 2016, p. 45).

No entanto, apesar dessa aparente modernização e progresso, as favelas continuavam com as mesmas necessidades de sempre, dominadas pela carência. A ausência de saneamento básico fomentava o surgimento, em grande quantidade, de ratos e insetos variados, o que elevou a incidência de doenças transmissíveis; dessa forma, os índices de febre amarela, varíola, peste, eram altíssimos; segundo Scliar (2003), igualavam-se ao quadro existente por ocasião do início da modernidade.

Acuada nas periferias, e oprimida por tantas mudanças excludentes, a população explode em revoltas, a mais notável delas a da Vacina, ocorrida em 1904, quando o povo reage à campanha de vacinação obrigatória, colocada em prática pelo médico sanitarista Oswaldo Cruz.

Scliar (2003) aponta uma íntima relação entre a Revolta da Vacina e alguns movimentos messiânicos, como Canudos, Contestado, entre outros, que eclodiram no país no início do século XX. Para esse autor, em todos esses casos, trata-se de uma revolta contra a modernidade, contra algo que desconheciam, e do qual tinham medo.

Como um arguto e perspicaz homem de seu tempo, o escritor Lima Barreto acompanhou essas transformações sociais que se impunham ao Rio de Janeiro e se posicionou criticamente a elas. Na sua obra *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, parodiando a situação que havia se instalado na cidade, e que instigou o povo à Revolta da Vacina, Lima Barreto cria a Revolta dos Sapatos Obrigatórios, em que expõe o desespero da população pobre diante da proibição do governo de se andar descalço pela cidade, desespero que vai evoluir para uma grande revolta e levar as pessoas a tomar as ruas da cidade. A estapafúrdia lei determinava também que, quem tivesse pés muito grandes, seria penalizado com corte dos dedos.

Sobre a aura de modernização que pairava entre os governantes do Rio de Janeiro, assim se manifesta Lima Barreto, satirizando-a, e apresentando a lei dos Sapatos Obrigatórios.

Os Haussmanns pululavam. Projetavam-se avenidas, abriam-se nas plantas *squares*, delineavam-se palácios e, como complementos, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas louras, de olhos azuis, com o uniforme como se viam nos jornais da moda da Inglaterra. Foi esse estado de espírito que ditou o famoso projeto dos sapatos (BARRETO, 2010, p. 224).

A sátira de Lima Barreto tem sua razão de ser. De fato, a Paris remodelada por Haussmann constituiu-se um modelo de cidade que incorpora o conceito de metrópole e evoca o entendimento que se tem de progresso e modernidade (PESAVENTO, 2002). No entanto, aos olhos de Lima Barreto essa modernidade não se configura como algo positivo; pelo contrário, o autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* registra, de maneira irônica, o que ele capta de trágico e de contraditório em toda essa tentativa de modernização.

Igualmente relevantes são as ideias de Clóvis Gruner (2006), que põe em realce a memória e a história presentes na obra de Lima Barreto. Esse autor aponta que, concomitantemente ao crescimento da cidade e à presença opressiva do Estado, surge também um aumento grande de conflitos e tensões no país, sobretudo no Rio de Janeiro, espaço que Lima Barreto habita. Os conflitos e tensões ganham maior volume à medida que o projeto modernizador do Estado avança. Esse projeto que incluía, entre outras coisas, a higienização do espaço público, recai sobremaneira na população pobre, que é posta desde sempre às margens da modernidade. “Órfãos do progresso, aos pobres e desqualificados de todo tipo, jogados na vala comum da periculosidade, resta a alternativa da insubmissão e da revolta” (GRUNER, 2006, p. 88).

Nesse contexto eclode a Revolta da Vacina, que, como alerta Gruner, apenas serviu como elemento catalisador de todo o conflito que permeava a vida das pessoas marginalizadas no Rio de Janeiro. Essa revolta, assim como outras que explodiram no país, era, na verdade, uma revolta contra a modernidade, contra o governo e a República, que colocavam os revoltosos frente a frente com algo que eles desconheciam e que os amedrontava (SCLIAR, 2003). E, se Lima Barreto conseguiu satirizar tão bem a Revolta da Vacina com a sua Revolta dos Sapatos Obrigatórios, foi talvez porque também ele, como os demais atingidos, habitava o subúrbio carioca, carregando ainda o estigma de sua negritude em um país que há muito pouco tempo havia libertado os seus escravos e que era ainda assolado pelo preconceito racial, como de resto o é até hoje. Dessa forma, Barreto se apresenta como um grande crítico do projeto modernizador, e o faz não com nostalgia de um tempo e de um espaço perdidos; com sua escrita

mordaz e ressentida, o que ele procura trazer à luz é a ausência de ética e de solidariedade, o que leva à exclusão (GRUNER, 2006, p. 92).

Uma literatura com um caráter assumidamente militante, como a de Lima Barreto, incorre em alguns riscos. No seu caso, isso lhe rendeu um cerceamento de espaço, o que até certo ponto pode-se dizer que foi bom, pois já que ele enfrentava a resistência – um exemplo disso foram as suas inúteis e sempre frustradas tentativas de entrar para a Academia Brasileira de Letras do Rio de Janeiro – pôde manter-se em seu estilo combativo até em seus últimos dias de vida e foi exatamente esse estilo que lhe permitiu inscrever seu nome na história da literatura brasileira.

No caso da poesia, não é diferente. O poeta Donizete Galvão, mesmo em suas poesias notadamente sociais, como é o caso de “Volta pra casa”, sempre se manteve num ponto de equilíbrio. O próprio poeta afirma, em entrevista a Izacyl Guimarães Ferreira (2003, p. 19): “não gosto de poesia que pareça marcha militar ou daquelas declamatórias, excessivas, messiânicas. Não aprecio o sermão em forma de poesia”.

Depois dessa incursão história, pode-se visualizar a imagem de ulisses com um pouco mais de clareza. Difícil retornar à sua longa viagem de volta pra casa sem irmaná-lo aos muitos suburbanos cariocas que, no início do século XX, foram também levados para os longes da cidade, que precisava, segundo os governantes, estar urbanizada e limpa. A viagem da personagem de Galvão é longa e, cansado,

ulisses cochila. entre sacolejos.
muito além das retinas intoxicadas,
sonha com a ítica sempre verde
de que lhe falou o cego.
estará ela esperando por ele na linha final?

O sonho que ulisses tem no seu cochilo sugere ao leitor uma hipótese sobre sua identidade. A ítica verdejante que o visita em sonho pode ser vista como sua terra natal que, avassalada pela seca, expulsa involuntariamente os filhos para outras paragens em busca de sobrevivência. Nesse contexto, a São Paulo metropolitana representa uma possibilidade, com suas feiras e suas construções civis. Mas tal como o Ulisses de Homero, o ulisses de Galvão sonha com o retorno à terra natal.

Pontuamos, anteriormente, que esse poema pode receber mais de um olhar. Até aqui o abordamos dentro da temática homem e cidade, bastante cara a Donizete Galvão; para abordá-la, o poeta coloca em cena um homem lacerado, diminuto em seu existir, no interior de uma metrópole. Sustentamos, nessa primeira leitura, que o poema se constrói em torno de uma personagem – hipoteticamente um trabalhador de construção civil – recortada de um dia de

trabalho, no fim do qual empreende sua “volta para casa”, e, nesse trajeto, o leitor vai conhecendo, pelo olhar do sujeito lírico, o espaço que a personagem percorre, bem como seus anseios, frustrações e também esperanças.

Por outro lado, o nome que a personagem carrega direciona o olhar do leitor para uma outra possibilidade de leitura, que se relaciona diretamente com a saga de Ulisses, de Homero, personagem épica, em sua volta para casa. A recuperação, no poema, do mito tradicional, não ocorre de forma tranquila. Pelo contrário, ela representa uma ruptura. Trata-se agora de um ulisses, que, diferentemente do herói grego tradicional, não apresenta nenhuma distinção ou grandiosidade. Na pequenez que ostenta, aliado de toda a distinção que define a personagem homérica, o ulisses aparece na maior metrópole brasileira convertido num cidadão comum, aquele que “olha com os olhos/ e lambe com a testa” todas as oportunidades (?) que a cidade descortina à sua frente, até que, cansado, fecha os olhos e cochila, sonhando com sua ítaca.

Paralelamente a essa leitura, uma outra possibilidade se apresenta, para somar com a anterior: aquela que coloca o poeta no centro do poema. Noutras palavras: o ulisses, que comparece no poema, não seria um trabalhador comum, em sua volta para casa, mas o próprio poeta. Dessa forma, pode-se pensar numa atualização do mito grego no poema, de forma que ulisses estaria representando o poeta na modernidade, em sua relação com a poesia. Com essa acepção, pode-se reconhecer no poema de Galvão uma memória de Drummond, em um poema que esse poeta também realiza a sua volta para casa, o que se vê em “A flor e a náusea”, publicado em *A rosa do povo* (2007):

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Vomitam esse tédio sobre a cidade
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.

Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.
Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
(*A rosa do povo*, 2007, pp. 27-28).

A rosa do povo, obra em que figura “A flor e a náusea”, foi publicada em 1945, mas os poemas que a compõem foram escritos entre os anos 1943 e 1945, portanto num dos períodos mais tensos de que se tem notícia, quando se assistia com perplexidade às atrocidades que ocorriam no mundo, sobretudo na Alemanha nazista. Nesse período, Carlos Drummond de Andrade trabalhava, já desde 1934, como chefe de gabinete do Ministro da Educação, Gustavo Capanema, no governo Vargas, cargo do qual o poeta se demite em decorrência de conflito ideológico: à ocasião, o poeta manifestou simpatia pelo partido comunista e, a convite de Luís Carlos Prestes, esteve por um curto espaço de tempo como co-diretor do “Tribuna popular”, um diário comunista. Apesar do rompimento com o partido comunista, permanecem na sua obra poética, segundo considera Affonso Romano de Sant’Anna (2007), vestígios ideológicos desse

período. Um exemplo emblemático disso é o poema “Carta a Stalingrado”, também de *A rosa do povo*.

O poeta mineiro de Borda da Mata não é o único poeta brasileiro a estabelecer um diálogo com esse poema de Drummond. Em Ferreira Gullar (1980) também encontramos esse diálogo, como se nota em

VOLTAS PARA CASA

Depois de um dia inteiro de trabalho
voltas para casa, cansado.
Já é noite em teu bairro e as mocinhas
de calças compridas desceram para a porta
após o jantar.
Os namorados vão ao cinema.
As empregadas surgem das entradas de serviço.
Caminhas na calçada escura.

Consumiste o dia numa sala fechada,
lidando com papéis e números.
Telefonaste, escreveste,
irritações e simpatias surgiram e desapareceram
no fluir dessas horas. E caminhas,
agora, vazio,
como se nada acontecera.

De fato, nada te acontece, exceto
talvez o estranho que te pisa o pé no elevador
e se desculpa.
Desde quando
tua vida parou? Falas dos desastres,
dos crimes, dos adultérios,
mas são leituras de jornal. Fomes
ao pensar em certo filme que viste: a vida,
a vida é bela!

A vida é bela
mas não a tua. Não a de Pedro,
de Antônio, de Jorge, de Júlio,
de Lúcia, de Miriam, de Luísa...

Às vezes pensas
com nostalgia
nos anos de guerra,
o horizonte de pólvora,
o cabrito. Mas a guerra
agora é outra. Caminhas.

Tua casa está ali. A janela
acesa no terceiro andar. As crianças
ainda não dormiram.
Terá o mundo de ser para eles
este logro? Não será
teu dever mudá-lo?

Apertas o botão da cigarra.
Amanhã ainda não será outro dia.
(*Toda poesia*, 1980, s/p.).

Como se vê, “Voltas para casa”, de Gullar, bem como “Volta pra casa”, de Donizete Galvão, constroem-se numa relação intertextual com “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade. Nos três poemas, o poeta, configurado no poema, realiza uma volta para casa após um dia de trabalho. Bonafim (2017, p. 101), no artigo em que discute o espaço da metrópole na poesia de Galvão, do qual já tratamos neste trabalho, considera que, no poema em discussão, Donizete Galvão, “em clave irônica, sutíliza, ao fazer menção ao famoso personagem homérico, Ulisses, a situação aglutinante e negativa do cotidiano da metrópole”. Assim, o ulisses de Galvão emerge no poema atualizando o mito grego, e incorporando a figura do poeta na modernidade.

Relendo os três poemas e pensando-os sob essa ótica dialogal, observa-se que, ainda que todos apresentem reflexões sobre o lugar da poesia e do poeta na modernidade, há uma diferença de tons entre eles. Em “A flor e a náusea”, que se constitui como ponto de partida para os demais, o leitor sofre um impacto já na primeira estrofe, pelos versos:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
Vou de branco pela rua cinzenta.

Esses versos provocam uma inquietação no leitor, ao sugerirem uma divisão de classe e sinalizarem de que lado o poeta está. O sujeito lírico se mantém vinculado à sua classe e segue pelas ruas cinzentas, de branco. O contraste entre o branco de sua roupa e o cinzento da rua faz-nos pensar, num primeiro momento, numa alienação por parte do eu lírico, que segue impassível e alheio aos dramas que o circundam na cidade, envolta na melancolia expressa pelo termo “cinzenta”. Os versos seguintes descartam essa ideia, mas o tom continuará sombrio. Nesse sentido, o poema de Donizete Galvão está mais próximo do texto de Drummond do que do de Ferreira Gullar, em que o sujeito lírico, ao se dirigir em segunda pessoa a um interlocutor, impregna suas palavras de uma certa dose de suavidade, ao adotar um tom de aconselhamento ao seu interlocutor, marcado por uma aura de esperança. Em Drummond, isso só vai ocorrer nos versos finais, diante da flor – metaforizando a poesia – que emerge na aridez do asfalto.

Dos três poemas em discussão, apenas o de Drummond é escrito em primeira pessoa. Isso talvez explique o tom angustiado, em alguns pontos até agônico, que o perpassa, em um grau mais acentuado que nos demais. É como se o fato de o eu lírico falar de si lhe desse mais compreensão dos próprios sentimentos diante da situação. O momento histórico em que “A flor e a náusea” foi escrito é um dado relevante para a reflexão sobre esse olhar contundente e

questionador sobre o papel do poeta nesse contexto. Situando-se num tempo histórico presente e vivenciando em tempo real a catástrofe da Segunda Guerra Mundial, o poeta vive o peso desse contexto de forma mais intensa. Os versos seguintes ilustram essa ideia:

Não, o tempo não chegou ainda de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

Em “Voltas para casa”, Ferreira Gullar dialoga com o texto de Drummond e imprime em seu poema um tom suave e amigável de aconselhamento, compreensão e acolhimento ao dirigir-se ao seu interlocutor, que empreende a volta para casa. Como se quisesse lembrar ao seu interlocutor que, aquilo que tinha que ser feito, de fato já foi feito, a voz lírica lhe sugere calma e perseverança. Assim seu poema emerge sereno, opondo-se ao tom angustiado que perpassa o de Drummond.

No poema de Gullar, ainda que o eu lírico reconheça a gravidade dos tempos, como em

A vida é bela
Mas não a tua...

ele lembra ao seu interlocutor o papel e o compromisso social do poeta no mundo:

Tua casa está ali. A janela
acesa no terceiro andar. As crianças
ainda não dormiram
Terá o mundo de ser para elas
este logro? Não será
teu dever mudá-lo?

Os versos finais do poema de Gullar reiteram essa ideia, ao sugerirem que ainda há muito a ser feito.

Aperta o botão da cigarra.
Amanhã ainda não será outro dia.

Apesar desse desfecho, o tom que emana do poema, no todo, é de otimismo, por ressaltar o papel transformador do poeta na cidade grande.

Por seu turno, Donizete Galvão, ao realizar um diálogo com os dois poemas citados, impõe ao seu texto um tom um pouco mais contido, o que se percebe tanto com relação ao poema de Drummond como ao de Gullar. Seu poema se ergue em uma única estrofe, conduzida por um narrador em terceira pessoa, que vai enunciando as ações de Ulisses e desvelando aos olhos do leitor a cidade que se descortina à sua frente.

O confronto entre “A flor e a náusea” e “Volta pra casa” traz uma curiosidade nesse revelar que os poemas fazem da cidade. Em Drummond, alguns elementos da cidade criam

vida, como ocorre na terceira estrofe, em que o eu lírico se apresenta como objeto do olhar que vem da cidade:

Mercadorias, melancolias *espreitam-me*.

Já em Donizete Galvão, os olhos do sujeito lírico vão traduzindo o que ulisses capta do espaço que se descortina à sua frente. E o que ele vê emerge de uma cidade atropelada pelo dinamismo moderno:

Suas retinas colecionam despojos. sorvem dejetos.
engole prédios, ferocidade dos pombais. cadela com
costelas salientes, que derruba lixo das padarias
picnic de mendigo entre sacos pretos de lixo.
música de rádio, cervejas sobre balcões de fôrmica.
pano verde de mesa de bilhar, cusparadas de cachaça.
chuvinha fina. ovo podre de rio.
músculos em outdoors de academias.

Do segundo ao nono verso, o leitor recebe uma avalanche composta por aquilo que os olhos de ulisses vão recolhendo da cidade degradada pelas forças do progresso. Apesar disso, o poema finaliza com uma nota de esperança, embora menor que aquela que se manifesta no poema de Drummond, onde a voz lírica enfatiza a relevância da flor no asfalto, mesmo sendo feia. A nota de esperança no poema de Galvão se manifesta contida, dubitativa, por meio do sonho de ulisses com sua ítaca verdejante, cuja presença no final da linha aparece numa interrogativa.

Por fim, pode-se apontar uma diferença fundamental entre os três poemas. Em Carlos Drummond e Ferreira Gullar, quem volta para casa é o poeta; já em Donizete Galvão, ainda que essa leitura possa ser feita, e o seu ulisses esteja fazendo uma releitura do Ulisses de Homero, ele é também é o trabalhador braçal em sua luta cotidiana pela sobrevivência. Nesse contexto, a ítaca que aí comparece, ainda que com minúscula, metaforiza um espaço seguro e acolhedor, onde o homem possa viver livre de opressões. Dessa forma, os três poemas em questão, embora destaquem os conflitos e as dificuldades por que passa o poeta na modernidade, colocam em realce o seu compromisso e o seu dever social de cultivar o canto, de manter ligado o “botão da cigarra”, porque, apesar de tantas cruezas impostas pela modernidade, sempre pode haver uma ítaca esperando por um ulisses no fim da linha.

Defende Oliveira (2019), que, em sua lírica, Galvão “assume a dor do outro como dor própria”. Nessa chave de solidariedade pode ser lido o poema de que trataremos a seguir.

PÁSSAROS URBANOS
ave
nenhuma
faz seu

ninho
nas guas
das construções

elas próprias
- aves
pennaltas –
erguem
moradas
de pedra

as guas
têm as
plumas
mais
vistas
da cidade

outras,
incanoras,
habitam
as junções
dos viadutos
entre trapos
e papelão

muitos
pedem
pela extinção
dessa espécie
tão pouco afeita
às gaiolas
(*O antipássaro*, 2018, pp. 16-17).

O poema “Pássaros urbanos” é construído em cinco estrofes e todas elas, à exceção da quarta, apresentam-se com seis versos, todos bastante curtos. Dos trinta e um versos que compõem o poema, nove deles se constroem com apenas uma sílaba poética, dez têm duas sílabas, sete deles com três sílabas e cinco versos se apresentam com quatro sílabas poéticas. A disposição dos versos curtos no longo poema produzirá um produto estético esguio, que remete, formalmente, ao objeto tematizado:

ave
nenhuma
faz seu
ninho
nas guas
das construções

A grua, que aparece mimetizada na organização formal do poema, é apresentada ao leitor, nessa primeira estrofe, embora ela seja inserida num contexto de negação, em que um

segundo elemento também é apresentado. Assim, ave e grua constituirão o núcleo do poema, formando um par que disputa o tema central. A ave que, inicialmente, ocupa o tópico da declaração contida na abertura da estrofe, passará a segundo plano em decorrência da negação que acompanha a sua apresentação; ela se afasta de cena para ceder o lugar central à grua, como se lê na segunda estrofe:

elas próprias
- aves
pernaltas –
erguem
moradas
de pedra

A associação que o poeta faz entre grua e ave, a princípio trazendo um efeito cômico, dada a sugestividade da imagem, pouco depois, converte-se numa sutil ironia, decorrente da ideia de uma cidade invadida por aves de metal.

A penúltima estrofe provoca uma surpresa no leitor, ao incluir, no conjunto que vinha sendo composto, um outro elemento dissonante, captado pelo olhar de estranhamento que o poeta lança à cidade. É esse olhar que lhe possibilita divisar, entre a “verdadeira multidão de espectros do mundo atual” (OLIVEIRA, 2018, p. 244), uma outra espécie de ave:

outras,
incanoras,
habitam
as junções
dos viadutos
entre trapos
e papelão

Um dos pontos altos da lírica de Donizete Galvão é a forma de apresentar o desfecho do poema. Exploramos esse aspecto ao tratar de “Deformação”, quando apontamos o efeito que lhe acrescenta o desfecho que aparece como uma chave de ouro às avessas (BONAFIM, 2017). No caso de “Pássaros urbanos”, o poeta foge levemente à regra e introduz o elemento impactante na penúltima estrofe, ao apresentar outras aves em seu poema. Até então o que o leitor tinha era a ave no sentido denotativo:

ave
nenhuma
faz seu
ninho
nas gruas
das construções

cuja ausência o eu lírico justifica como decorrente da cessão desse lugar à grua, convertida em ave. Nessa penúltima estrofe, porém, o leitor se depara com um outro tipo de aves, as quais,

incanoras,
habitam
as junções
dos viadutos
entre trapos
e papelão

Conotativamente, os versos da penúltima estrofe se referem aos homens que, lesionados nos seus direitos humanos, habitam as junções dos viadutos.

Nesse conjunto de aves que habitam o poema de Galvão, convivem elementos que formam, nas palavras de Bachelard (2001), imagens do ar. Essas imagens são constituídas por aqueles elementos que, voltados denotativamente para as alturas, remetem a devaneios imaginativos, sonhos. Nesse viés, as metáforas do ar formam imagens positivas. Entretanto, “Pássaros urbanos” posiciona-se em direção contrária a essas ideias: aquelas aves que são mencionadas na primeira estrofe, e que têm, de fato, um correspondente real, ali estão citadas numa negação, como se vê nos versos de abertura:

ave
nenhuma
faz seu
ninho
nas gruas
das construções.

A razão de ali não haver nenhuma ave é explicitada ao leitor já na segunda estrofe, quando o sujeito lírico esclarece que as próprias gruas se constituem aves, com as mais belas plumagens. A estrofe que segue e que foi mencionada anteriormente, traz um terceiro tipo de ave, mas, assim como as demais, não se realiza como uma imagem do ar, no que se espera dessas imagens como as define Bachelard (2001). As aves que aparecem nessa estrofe apresentam-se lesadas naquilo que a espécie tem de mais positivo: elas são incanoras. Além disso, estão naquele espaço “entre trapos e papelão”. O espaço habitado por essas aves e o fato de elas serem incanoras reforçam a ideia de ausência que perpassa o poema, e sinalizam ao leitor que o poeta está trabalhando com uma imagem, marcada por ausências. O conhecimento de mundo do leitor vai levá-lo a identificar, nessa imagem, o correlativo objetivo, nas palavras de Eliot, que pode ter gerado essa imagem. A profusão de seres humanos habitando os viadutos nas grandes cidades, “entre trapos e papelões” nos sugere serem essas as “aves incanoras” de que fala o poeta. Nessa perspectiva de análise, não há como não apontar uma ironia no fim do

poema, quando se diz que os jornais mostram essa situação todos os dias. Por outro lado, a afirmação de que a espécie é “tão pouco afeita/às gaiolas” é irônica e até certo ponto cruel, pois, independentemente do sentido que lhes seja dado, toda e qualquer gaiola remete à prisão, portanto a rejeição é o esperado.

Dessa forma, fica evidente que, embora o poeta tenha trabalhado com imagens do ar, pois traz no poema três tipos diferentes de aves, não resta dúvida de que nas três situações essa presença é singular, uma vez que, se a ave metaforiza leveza, liberdade, em nenhuma das três situações propostas essa ideia se faz presente. Em todas elas, o signo ‘ave’ aparece atravessado pela ideia de ausência e de negação. Assim, o poema reitera um olhar crítico sobre o mundo contemporâneo, bem como sobre a cidade, que agrega em si os conflitos e contradições desse tempo, o que também é tematizado no poema que segue.

INVISÍVEIS

Homens como
arrebenta-pedra
que insiste
em existir
no estreito
espaço das
frestas
das calçadas.

Uns teimosos
que vestem
macacões
cor de laranja
e andam pela
rua correndo
atrás do
caminhão.

Uns com
uniformes
gastos
que dormem
nas calçadas,
na folga do almoço,
em frente ao prédio
em construção.

Outros
que carregam
baldes,
vassouras,
limpam banheiros,
lavam calçadas
e mesas
de escritório.

Aqueles que
se enrolam
em roupas,
saem de casa
pela madrugada
nas carrocerias
e trazem a pele
lapeada.
Onde estão?
Que poemas habitam?
(*O antipássaro*, pp. 24-25)

O poema coloca em cena uma imagem característica do dia a dia da cidade, onde personagens variadas se movimentam, executando seus afazeres. Pode-se afirmar que se trata de um poema imagético, pela forte carga pictórica que ele apresenta. Embora não se caracterize como predominantemente narrativo, como costumam ser os poemas imagéticos, onde uma voz narrativa, muito próxima da prosa (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 205), ergue-se e conduz o texto, em “Invisíveis” há uma voz que o ordena, aproximando-o dessa tipologia. Isso pode ser observado, em primeiro lugar, na forma de abertura. À primeira estrofe, de um grupo de seis, cabe o papel de estabelecer uma espécie de introdução, em que é feita uma apresentação sintética e geral sobre aqueles que se farão presentes em seu poema:

Homens como
arrebenta-pedra
que insiste
em existir
no estreito
espaço das
frestas
das calçadas.

Partindo de uma imagem rural, o sujeito lírico associa os homens de que irá tratar a “arrebenta-pedra”. Essa planta, que é também conhecida em algumas regiões do Brasil como “quebra-pedra”, é do gênero *phyllanthus*, da família das euforbiáceas, e é comumente usada em chás caseiros por pessoas que buscam resolver problemas relacionados a cálculos renais. A partir dessa introdução, já se insinua para o leitor um traço relevante das personagens de que o poema irá tratar: são fortes e resistentes. Nas quatro, das cinco estrofes seguintes, pode-se dizer que o sujeito lírico fundamenta o que afirmou na primeira estrofe: em todas elas comparecem homens que justificam a aproximação deles à arrebenta-pedra. Recortados em um dia de trabalho, são mostrados ao leitor no desempenho de seus afazeres. Assim, o leitor vê passar rapidamente em sua frente, em versos breves, garis, serventes e/ou pedreiros e faxineiros. Embora seja frequente em Donizete Galvão a construção de poemas com versos curtos, em

“Invisíveis” tal construção produz um efeito bastante especial ao sugerir, na rapidez desses pequenos versos, o deslizar desses trabalhadores pelas ruas da cidade.

Finalizando o poema, a sexta estrofe aparece constituída de uma reflexão a respeito dessas personagens:

Onde estão?

Esses dois últimos versos estabelecem uma relação do poema com o topos *Ubi sunt?*, recorrente em literatura, quando o propósito é tematizar aqueles que, por uma razão ou outra, ausentaram-se da vida, quer de forma temporária, quer de forma definitiva. Augusto Meyer (1986), num ensaio com o significativo título de “Pergunta sem resposta”, afirma que nesse motivo está contida a evanescência das coisas. Esclarece o autor, retomando Etienne Gilson em *De la Bible à Villon*, que esse clichê remonta à Bíblia, fazendo-se presente em Salomão, Isaías e São Paulo. Pondera, porém, que o mais provável é que tal motivo tenha sido divulgado por Boécio, tido como uma enciclopédia viva da época.

De acordo com Meyer, essa pergunta sem resposta aparece em vários pontos do mundo, e no Brasil já se faz presente desde os primeiros cronistas, como ocorre nas crônicas de Simão de Vasconcelos, jesuíta do século XVII, integrante da Companhia de Jesus.

Otto Maria Carpeaux (1999) estabelece um diálogo com o texto de Augusto Meyer e, num ensaio com o bem-humorado título de “Resposta à pergunta”, após sintetizar as ideias de Meyer, questiona se não seria oportuno pensar-se em uma antologia em que o tema do *ubi sunt?* figurasse como elemento central. À guisa de resposta a essa proposta, Carpeaux retoma o ponto de vista de vários autores que abordaram o tema, começando pela citação de uma canção de estudantes alemães do século XVIII, advinda de fonte medieval e que mantém uma forte ligação com o motivo *carpe diem*: “*Gaudeamus igitur, juvenes dum sumus*” (“Sejamos alegres enquanto somos jovens”). Já para o islamista C.H. Becker, a origem do motivo *ubi sunt?* prende-se a poetas árabes, em especial Abu Bekr, hipótese que enfrenta resistência.

O que se sabe, porém, é que tanto a religião islâmica como a cristã não comungam a ideia do epicurismo, uma vez que defendem que há uma vida após a morte. Assim sendo, essa crença seria contrária à ideia de o homem buscar o máximo de prazer terreno, uma vez que a vida após morte lhe asseguraria uma vida de bem-aventurança - ou de amargura e sofrimento, dependendo do tipo de vida terrena que tivesse levado. Pode-se afirmar que a crença numa vida após a morte também refuta o motivo do *carpe diem*, igualmente lembrado pelos muitos que tratam do motivo do *ubi sunt?* em suas obras; isso porque ambos trazem na base o mesmo raciocínio, que seria algo como “é preciso aproveitar o dia, extraindo dele o máximo de prazer,

pois quem sabe dizer onde estão aqueles que já partiram antes de nós?” Dessa forma, a crença de uma vida pós-morte em princípio nega tanto o *carpe diem* quanto o *ubi sunt?*.

Otto Maria Carpeux (1999) pondera, todavia, que Abu Bekr, um dos principais poetas árabes a quem é atribuída a origem do *ubi sunt?*, não adotava a crença islâmica, não seguia as ideias de Maomé, mas a doutrina filosófica de Averróis, para quem a ideia da imortalidade da alma era uma falácia. Daí nasce a resposta que Carpeux (1999) oferece à dita pergunta sem resposta, de Meyer (1986), para o *ubi sunt?*, forma sintética de sua original mais ampliada, conforme nos recorda também Arrigucci Jr. (1990): *Ubi sunt qui ante nos in (hoc) mundo fuere?* (“Onde estão os que viveram neste mundo antes de nós?”). A resposta dada por Carpeux (1999) é simples e frustrante: Não estão em lugar nenhum, foram mergulhados no nada que vigora no pós-morte.

O averroísmo não sobreviveu à Reforma, mas o motivo, hipoteticamente nascido entre seus defensores, permanece entre nós, ainda que sem o traço niilista apontado por Carpeux (1999). Um caso bastante conhecido na literatura brasileira é o poema abaixo, de Manuel Bandeira, cujo aproveitamento do tema do *ubi sunt?* é apontado por Augusto Meyer (1986):

PROFUNDAMENTE

Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor
Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.
Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?
- Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo
Profundamente

Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João

Porque adormeci

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
 Minha avó
 Meu avô
 Totônio Rodrigues
 Tomásia
 Rosa
 Onde estão todos eles?

- Estão todos dormindo
 Estão todos deitados
 Dormindo
 Profundamente.
 (*Antologia poética*, 2001, p. 81)

Augusto Meyer (1986) menciona esse poema de Manuel Bandeira como um caso em que o motivo do *ubi sunt?* é explorado. Arrigucci Jr.(1990) também aborda a questão e discute o trabalho metódico do poeta ao explorar o motivo em questão, em dois momentos de tempos distintos, bem como os efeitos de sentido decorrentes dessa abordagem.

O motivo da ausência, que se faz presente em Manuel Bandeira, pode ser apontado também no poema de Donizete Galvão. Ao debater o motivo da ausência no poema de Manuel Bandeira, Arrigucci Jr. (1990) afirma que ali ele toma forma por meio de um padrão rítmico recorrente, que se faz presente tanto na pergunta como na resposta, assumindo no poema um caráter de estribilho. Em Donizete Galvão, o motivo comparece apenas no final, após o eu lírico, ao longo de quatro estrofes, descrever personagens variadas que circulam nas ruas da cidade, desempenhando seu trabalho.

Em “Profundamente”, o estribilho, presente em dois momentos do poema, tem sua razão de ser, pois demarca espaços de tempo distintos: aquele referente ao presente do sujeito lírico, em que ele adormece numa noite de São João em meio ao barulho da festa e, ao acordar no meio da noite silenciosa, indaga o paradeiro dos que há pouco festejavam; e o segundo momento, que surge em decorrência do primeiro: o fato remete esse sujeito lírico a um passado longínquo, a um tempo em que ele, com seis anos de idade, adormece e não vê o fim da festa de São João. Então ele agora, situado no presente, lança os olhos para o passado, e o *ubi sunt?* que ele emite, destina-se aos seres de sua infância remota. Em Bandeira, o *topos* sinaliza para uma ausência: na sua primeira ocorrência, ele questiona a ausência de pessoas do presente, que possivelmente estariam apenas dormindo, em sentido denotativo, naquele momento da noite. Já na segunda ocorrência, a ausência sentida pelo eu lírico se fez motivada pela morte. Trata-se

de pessoas que povoaram sua infância e que, nesse momento, estão mortos, o que o poeta deixa evidente no emprego do tempo verbal.

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
 Minha avó
 Meu avô
 Totônio Rodrigues
 Tomásia
 Rosa
Onde estão todos eles?

*- Estão todos dormindo
 Estão todos deitados
 Dormindo
 Profundamente.*

O presente, empregado tanto na pergunta como na resposta nessa segunda ocorrência, sinaliza algo que está ocorrendo no momento, embora se refira a pessoas do passado. Já no poema de Donizete Galvão o *topos* comparece na última estrofe, formada por dois versos:

Onde estão?
 Que poemas habitam?

Nessa estrofe final, ao apontar a ausência percebida, o sujeito lírico faz um desdobramento da pergunta que contém o *topos* do *ubi sunt?* e esse desdobramento aponta um recorte singular. Como já afirmamos anteriormente, esse *topos* é usado em literatura quando se pretende tematizar aqueles que, por um motivo qualquer, não se fazem mais presentes, ausentaram-se da vida, ou de forma temporária ou definitivamente. Em Manuel Bandeira, ele comparece nas duas acepções. Quando pergunta pelas pessoas do presente que estavam na festa de São João e silenciaram, evidentemente fala o poeta de uma ausência temporária, que não é um afastamento da vida, mas uma ausência ocasional. Já na segunda ocorrência, tem-se uma ausência definitiva da vida. Por outro lado, no poema de Donizete Galvão não se trata de uma ausência da vida, em seu sentido literal. Talvez se pudesse falar de uma negação de presença. Pode-se afirmar que a ressalva em que o sujeito lírico repete a indagação com um leve desdobramento – Onde estão/Que poemas habitam? – traz uma marca de denúncia. A ausência a que ele se refere é uma ausência atravessada pela negação, na qual o ser ausente figura como vítima. Essa é uma diferença significativa entre os dois poetas com relação ao uso do *topos*.

Um ponto que aproxima os dois poemas é a forma como a ausência é, neles, demarcada. Observa-se que os dois poetas assinalaram a ausência pela enumeração das pessoas. Para Arrigucci Jr. (1990, p.217), essa configuração do motivo em forma de uma pergunta enumerativa reiterada, “sugerindo o desaparecimento de uma série de indivíduos”, constitui um padrão que se repete ao longo da história literária ocidental. Em Manuel Bandeira, na segunda

ocorrência do *topos*, em que seu emprego é mais contundente, o sujeito lírico enumera pessoas queridas – parentes ou amigos - que se ausentaram, depois de fazer uma sinalização para a ausência, antecedendo a enumeração de um verso que assume caráter introdutório: “Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo”.

Em Galvão, a indicação da ausência se dá de forma abrupta, na última estrofe. Aponte-se que até então, o eu lírico não faz nenhuma referência a uma ausência que iria anunciar ao final. Pelo contrário, da segunda à quinta estrofe, ele se detém em apresentar rapidamente, em versos bem curtos, cada um dos grupos de personagens que comparecem em seu poema. Nessa descrição, ele as coloca em movimento, caracterizando-as pelas vestimentas e/ou pelas ações típicas do seu grupo profissional. A sua voz, denunciando a ausência, só comparece na sexta e última estrofe, composta de dois versos, significativamente recuados do alinhamento das demais estrofes.

O motivo *ubis sunt?* é uma fórmula sintética que se consagrou ao longo do tempo, numa referência à morte. Trata-se, na verdade, do início de uma pergunta mais longa e, segundo Arrigucci (1990), mais difícil, a que já fizemos referência anteriormente, a qual, recuperamos aqui: “*Ubi sunt qui ante nos in (hoc) mundo fuere?*” (Onde estão os que vieram neste mundo antes de nós?). Essa pergunta remonta à Bíblia, segundo o medievalista Etienne Gilson, citado por Arrigucci Jr.(1990). Como se vê, trata-se de uma pergunta de cunho moralizante, que chama a atenção para a transitoriedade da vida e a certeza da morte.

Se em Manuel Bandeira a pergunta se mantém fiel ao seu sentido original, sobretudo na segunda ocorrência, em Donizete Galvão ela assume outra conotação, levemente alterada, mantendo, porém, uma relação dialogal com o sentido de base. Em “Invisíveis”, a pergunta aponta para a ausência de reconhecimento das pessoas e de seu papel no mundo. Ao questionar, na última estrofe e no seu último verso (não por acaso o maior de todo o poema) “Que poemas habitam?”, o poeta, metalinguisticamente, refere-se ao silenciamento da lírica diante de seres humanos socialmente invisíveis.

O poema “Invisíveis” foi construído a partir da leitura de um livro, conforme se lê no título integral do poema, o que propositalmente omitimos até aqui.⁷ O livro apontado por Donizete Galvão tem o título de *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. A obra em questão relata uma experiência vivida pelo seu autor, à época estudante de Psicologia na Usp. Inicialmente como discente de graduação, e posteriormente como mestrando, o autor

⁷ O poema foi publicado em *O antipássaro* (2018) com o título “INVISÍVEIS – Sobre um livro de Fernando Braga da Costa”.

atuou, por quase dez anos, como gari na Cidade Universitária, na Universidade de São Paulo. Durante esses anos, vestindo-se como os garis e desempenhando as mesmas funções que eles, o estudante pôde sentir muito de perto como é o dia a dia desses profissionais.

Conforme pontua na dedicatória feita aos garis, seus companheiros por longos anos, a eles o autor deve o terem desembacado a sua visão. José Moura Gonçalves Filho (2004, p.30), em seu prefácio à obra, afirma que “Quem se viu cercada de gente humilhada nunca terá impressões gerais: terá uma impressão concreta. E uma impressão concreta da humilhação nunca é simplesmente a impressão do golpe [...]. É o golpe já mais ou menos interpretado e enfrentado”. Pode-se afirmar que, de todos os golpes vividos e presenciados pelo autor durante todo o tempo em que atuou como gari, o que mais o impactou foi a percepção de que o uniforme usado o tornava invisível. Vestindo-o, o autor transitava pelo *campus*, pelo Instituto de Psicologia, entre professores e colegas de curso, sem que nenhum deles o reconhecesse, embora algumas vezes o olhassem distraídos. Fica a constatação, pelo autor, de que as pessoas não percebem, na sociedade, os profissionais que desempenham funções consideradas de pouca relevância e até mesmo humilhantes, segundo valores vigentes em sociedades capitalistas.

É nesse contexto que se pode afirmar que o *ubi sunt?* que comparece no poema de Galvão tem um caráter diferenciado do que ocorre em *Profundamente*, embora em ambas as ocorrências se possa reconhecer o traço meditativo que caracteriza a fórmula, segundo Arrigucci Jr. (1990). Em “Invisíveis” o motivo assume um tom de denúncia frente à ausência constatada e, sobretudo, pelo que essa ausência nos poemas de modo geral significa. A pergunta expressa no último verso não deixa dúvidas sobre a impressão da voz lírica. Embora Galvão tenha deixado claro, em várias ocasiões, ser contra a poesia altissonante, “de palanque”, debatendo causas sociais, o fato de ficar claro no poema que ele se ressentia de esses seres humanos não se fazerem presentes nos poemas não deixa de ser um engajamento social, que traduz a sensibilidade e a solidariedade do poeta com a dor do outro.

Gonçalves Filho (2004. p. 38) lembra que pesa sobre os ombros das camadas mais baixas da sociedade os trabalhos simples, como varrer, lavar, embalar lixo. “Admitimos uma organização do trabalho complexo que isolou, num extremo, o comando puro, noutro, a mais pura subordinação”. Esse raciocínio talvez explique a invisibilidade em que se encontram os que exercem essas profissões, já que elas deixam claro o lugar social desses profissionais. É como forma de enfrentamento a essa situação que o *ubi sunt?* se ergue no poema em discussão.

Como uma última reflexão, queremos chamar a atenção para o aspecto formal do poema, que, na sua constituição por meio de versos curtos, cria uma impressão visual bastante sugestiva, como se as personagens nele tratadas se esgueirassem entre as demais pessoas, de

forma rápida, corroborando a invisibilidade denunciada. Nessa perspectiva de reflexão, a última estrofe, composta em dois versos posicionados, não por acaso, com um significativo afastamento da margem, apresenta o olhar do sujeito lírico, indicando a sua presença. Para ele, os homens se tornaram visíveis, como sugere o hexassílabo que fecha o poema.

Neste subcapítulo, o propósito foi trazer aos olhos do leitor a poética de cidade de Donizete Galvão, num recorte em que o sujeito lírico traz à cena seu olhar de solidariedade para com o habitante da metrópole.

O tema em torno do qual se organizou o primeiro capítulo deste trabalho é a relação do homem com o mundo contemporâneo e, em especial, com a metrópole e o sentimento de melancolia que invade o eu lírico nesse espaço. Assim, no desenvolvimento do primeiro subcapítulo, procuramos inicialmente trazer para o centro das reflexões poemas em que esse sentimento se faz presente, mas não tão diretamente relacionados à metrópole. Discutiram-se esses poemas à luz de estudos sobre melancolia.

No subcapítulo seguinte, procuramos estreitar as reflexões sobre a temática homem e cidade contemporânea, trazendo, para o centro da discussão, poemas que tematizam a interação do homem com esse espaço e esse tempo. O objetivo, nesse contexto, foi evidenciar de que forma Donizete Galvão retrata, em seus poemas, os efeitos desse tempo e desse espaço sobre o homem que o habita.

Finalmente o terceiro subcapítulo promove uma reflexão sobre poemas em que o eu lírico se irmana aos sujeitos anônimos que transitam por esse espaço árido, procurando compreender os efeitos de sentido obtidos nesses poemas, bem como os recursos empregados na sua construção.

A hipótese que deu origem a essa pesquisa é que o sujeito lírico de Galvão se sente inadequado no mundo contemporâneo, representado, sobretudo, pelo espaço da metrópole, que assume em sua poesia o papel de elemento catalisador, desencadeador dos sentimentos de desencanto e melancolia. Nesse contexto, a memória comparece como um instrumento de crítica a esse tempo e a esse espaço.

No segundo capítulo se abordará a presença dessa memória como um espaço simbólico de resistência.

2. UMA MINAS REVISITADA

A poesia de Donizete Galvão inscreve-se no meio literário por alguns aspectos singulares. Afora a qualidade de sua poética, reconhecida desde a estreia, quando recebeu o prêmio APCA de autor revelação e teve também indicação ao Prêmio Jabuti, essa poesia revela um eu lírico angustiado no mundo contemporâneo, sentimento agravado pelo peso da metrópole, onde não se sente acolhido, confortável. Isso o leva a eleger a memória como um instrumento de crítica a esse mundo e a esse tempo. Esse procedimento de retorno ao passado, em busca de um tempo e de um espaço que se contraponham a um presente a que se fazem ressalvas, aproxima-se do que Octavio Paz denomina de analogia. Para esse crítico, uma das bases sobre a qual se erige a poesia moderna é esta, a analogia, que é justamente a busca por um mundo em que ainda não se tivesse efetivado a ruptura entre o ser e o mundo moderno (YOKOZAWA, 2006).

Numa reflexão a respeito da produção memorialística de Pedro Nava, Joaquim Alves de Aguiar (1998) pondera que Nava, como grande memorialista que se revelou, tinha claro que o ato de recordar implica uma sobreposição do passado ao presente; esse passado, contudo, jamais vem, para aquele que rememora, em seu estado de pureza, tal como ocorreu no momento inaugural. Ele vem rasurado, atravessado por lembranças sobrepostas e também por coisas imaginadas. No caso da poética de Donizete Galvão, observaremos que a memória que comparece em sua poesia tem uma feição muito especial, que se revela, sobretudo, pelo material linguístico selecionado.

Em outro momento deste texto já mencionamos uma entrevista concedida por Galvão a Izacil Guimarães Ferreira (2003, p. 19). Ali o poeta expõe o seu compromisso com uma poesia mais concreta, que tenha ligações com o chão, com o “resto”, com aquilo que não é considerado poético e afirma ainda: “Quando acho que minha poesia pode perder esse lastro concreto, me volto para o lugar da infância, em Minas Gerais”. Essa sua fala é bastante pertinente, porque elucida o seu propósito de criar uma poesia por meio de um trabalho consciente. Pelas suas palavras, vê-se que a infância se define como o lugar de aprendizagem de uma poesia fundada no concreto, e, dessa forma, essa busca se liga diretamente a um projeto poético. A presença marcante de Minas é reiterada no poema abaixo:

RUMINAÇÕES

Nunca saí dessa roceira Minas
 que nos dá aflição e dor como herança.
 Lamaçal de bosta de vaca
 no curral bem em frente da casa.
 Cheiro de leite azedo nos latões
 e de óleo queimado para expulsar bernes.
 Jardins de dalias e corações magoados.
 [...]
 Vidas acanhadas atrás das janelas
 na cidade que não definha nem prospera.
 Rancores cultivados durante anos,
 as mesquinhas dos parentes.
 Amor ressabiado, apenas sugerido,
 abraços sem calor, corpos com arestas.
 Podem dar-me asas, cheques de viagem,
 mandar-me para velejar em Bizâncio.
 Recolho, rumino, regurgito
 a aspereza daqueles dias.
 Rejeito sua rica hospedagem.
 Sou um estranho em suas festas.
 Nunca saí desse círculo de ferro.
 Nunca saí dessa Minas que não termina.
 (*Ruminações*, 1999, p. 68).

A leitura do poema revela uma Minas resgatada pela memória e aparece na voz do eu lírico assinalada de uma certa dose de melancolia. Isso nos sugere que a memória em Galvão não é dada como uma fórmula mágica de suplantação de um tempo presente. Caso isso fosse verdade, o espaço recuperado não traria imagens negativas; pelo contrário, assumiria um caráter de um permanente éden, em oposição aos demais espaços, em especial o da metrópole.

Contudo, a leitura da obra do poeta revela que o espaço recuperado pela memória não tem esse tom idealizado, e o poema em discussão é uma amostra disso, como se vê no verso “Jardins de dalias e corações magoados”. O sujeito lírico recorta do espaço da memória cenas perpassadas por um ressentimento contido. A quebra do paralelismo semântico decorrente da aproximação inusitada do substantivo concreto “dalias” com o substantivo “coração” carrega em si uma nota de indisfarçável tristeza e ressentimento. Essa ideia fica ainda mais acentuada quando se considera a palavra “jardins” englobando “dalias” e “corações magoados”, o que se poderia expressar num esquema como {[jardins (de dalias) e (de corações magoados)]}. O traço semântico de amplitude contido na palavra “jardins” se estende a “corações”, palavra que aparece determinada pelo adjetivo “magoados” e equipara os dois termos na extensão quando eles retornam a esse por meio de reminiscências. A imagem é bastante eloquente e não traz nenhum indício de enlevo romantizado. A amargura e o ressentimento permeiam esse espaço recuperado pela memória e ao longo do poema aparece uma série de outras imagens negativas;

apesar disso, o sujeito lírico não se desapega dele. A consciência da sua indissolúvel ligação com um espaço pretérito, que o leva à negação de outros espaços, evidencia-se nos versos “Sou um estranho em suas festas./*Nunca saí desse círculo de ferro*” (grifo nosso).

O fato de o espaço da memória não ser apresentado como um espaço idílico, edênico, não nos autoriza, todavia, a ver aí uma contradição. Minas continuará sendo a sua referência, conforme suas próprias palavras, em entrevista, concedida a Ésio Macedo Ribeiro (2004): “Não penso em Minas como um paraíso perdido. Não tenho ilusões sobre a vida no campo. O que faço é recriar na poesia o mundo de minha infância para contrapô-lo ao mundo inaceitável atual”.

Imprescindíveis para uma reflexão sobre memória são as ideias de Gaston Bachelard (1988, p. 94), para quem “A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária”. Assim sendo, se o eu lírico recupera fatos, personagens, cenas de sua memória, esses dados lhe vêm não como são ou eram no plano real, mas como ficaram impregnados na pessoa que os viveu ou presenciou, alterados pelo sentimento que provocaram. Dessa forma, a infância, ou tudo que se recupera pela memória é, em certo ponto, reimaginado ou reinventado, já que retorna atravessado pela subjetividade. A infância é uma criação do passado a partir da perspectiva do presente. É uma espécie de lembrança-sonho. Nela frequentemente não só projetamos a infância que gostaríamos de ter tido, mas também preenchemos as lacunas da memória com a imaginação.

Por esse ângulo, fica-se tentado a projetar nessa recuperação da memória algo sempre positivo. De fato, as palavras de Bachelard (1988) permitem essa interpretação. Porém nem sempre as lembranças que acodem à mente do que rememora terão essa característica. Contudo, seja uma memória feliz ou infeliz, ela é uma criação do adulto. No poema “Ruminações”, em mais de um momento percebem-se resquícios de mágoas, críticas ao espaço e/ou à gente que o habita:

Vidas acanhadas atrás das janelas
na cidade que não definha nem prospera.

Se o primeiro dos dois versos acima pode ser lido sob a ótica de uma representação do povo de Minas Gerais em suas características já bastante disseminadas – descrição, reserva -, o mesmo não se pode dizer do verso seguinte, em que se evidencia a estagnação do espaço. Esse mesmo traço pode ser visto em outros poemas, como se apontará nos subcapítulos que seguem. O espaço ao qual o sujeito retorna, o espaço de sua infância é, como todos os lugares, marcado

por lembranças boas e más; isso, porém, não constitui um obstáculo a ponto de impedir o retorno a ele. E esse espaço, mesmo que se lhe apresente em alguns momentos com traços negativos, como se vê em

Rancores cultivados durante anos,
as mesquinhas dos parentes.
Amor ressabiado, apenas sugerido,
abraços sem calor, corpos com arestas.

retornará em sua lírica convertido em espaço simbólico da memória para atuar como um contraponto à aridez da metrópole.

Ao fazer um estudo fenomenológico da memória, Paul Ricouer (2007, p.44) retoma Bergson (1999) para estabelecer uma distinção entre hábito e memória. Ou memória-hábito e memória-lembrança. A primeira é do mesmo grupo do andar, do escrever, entre outros tantos. Ela é vivida, agida, mais do que representada. Para esse autor, “À memória que repete opõe-se a memória que imagina”, a qual exige um propósito do sujeito, conforme esclarece Henri Bergson (1999, p.228): “Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar”.

Henri Bergson defende ainda que

Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples ‘signos’ destinados a nos trazerem à memória antigas imagens” (BERGSON, 1999, p. 30).

A memória espontânea, inconsciente, é aquela que, tendo registrado todos os acontecimentos ao longo da vida, evoca-os por meio de imagens. Essa memória involuntária não apresenta um valor pragmático como ocorre com a memória voluntária, buscada conscientemente. Para se chegar à memória involuntária é preciso abstrair-se da ação presente. Sendo um evento involuntário, esse tipo de memória emerge das profundezas de nosso inconsciente, quando algo fortuito nos assalta repentinamente - como uma música, uma palavra, um canto de pássaro, um cheiro, uma palavra ouvida – e domina momentaneamente nosso ser e nos impele a trazer aquele passado que, por um curto espaço de tempo se insinua em nossa mente e invade sorrateiramente o nosso ser.

Fruto do acaso, essa memória nos invade sem que tenha sido convocada, e coloca diante de nós, por alguns minutos, um passado já vivido e registrado em nosso ser. Esquemáticamente, pode-se considerar que, se a memória voluntária é convocada por nós, a memória involuntária nos convoca.

O poeta Donizete Galvão encontra na memória a matéria nuclear de sua poesia, que se ergue como uma forma de ele estabelecer uma crítica ao mundo atual. Essa abordagem, por um lado, pode ser vista como histórica, pois apresenta um questionamento sobre as transformações que a vida moderna impôs à sociedade, sobretudo aquela urbana, e também sobre o lugar do homem nesse mundo contemporâneo.

Independentemente da divisão entre memória voluntária e involuntária, em poesia a memória jamais comparecerá de forma inconsciente. O poeta pode, sim, ter tido uma experiência involuntária, mas a transformação dessa experiência em um objeto estético se dará sempre de forma consciente, por envolve um trabalho criterioso com a linguagem. Além disso, a poesia de memória, tal como a desenvolve Donizete Galvão, constitui-se uma forma de resistência à modernidade e àquilo que ela carrega em seu interior.

Alfredo Bosi (2000), em sua obra *O ser e o tempo da poesia*, coloca em discussão a perda de espaço da poesia através dos tempos. Lembra o crítico que, de acordo com o Livro do Gênesis, ao primeiro homem foi concedido a dom e o poder de nomear; esse poder, entre os hebreus, significava “dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la”. Esse poder sustenta a linguagem, e, por extensão, é também o fundamento da poesia (BOSI, 2000, p. 163). Para esse crítico, o poeta é o “doador de sentidos”.

Na Grécia antiga, culta e urbana, a visão que as crianças tinham de Homero era de um deus, o que foi alterado pelas transformações sociais, através dos tempos. À mitologia que abria o mundo ao homem, vieram sobrepor-se outras forças. Decisiva nesse processo foi a grande divisão que se foi recrudescendo entre o trabalho manual e a Ciência, acrescida dos discursos ideológicos e do senso comum, que hoje se sobrepõem à mitologia (BOSI, 2000).

No mundo moderno, a cisão fica mais intensa a partir do século XIX, quando o avanço do capitalismo impõe ao mundo o modo de viver e até de pensar (BOSI, 2000, p.164). Resguardadas as devidas proporções, demarcadas pela distância temporal, é em parte sobre isso que Donizete Galvão fala no posfácio “O poeta em pânico”, publicado na obra *Do silêncio da pedra*, em 1996, quando afirma, entre outras coisas:

Em uma época em que todo mundo precisa ser bonito, rico, saudável e feliz, que interesse pode despertar o espelho perverso do poeta? [...] Com a linguagem contaminada pela publicidade, pelo entretenimento barato e pela psicologia de autoajuda, a tentativa de devolver vigor, intensidade e frescor à língua soa hermética e gera mal-estar. A poesia, além de inútil, é também indesejada (GALVÃO, 1996, pp. 58-59).

Galvão reitera, nesse texto, as palavras de Bosi (2000, p. 165), para quem “a poesia há muito não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. O poeta, nesse

contexto, está à margem e a ele restam “as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo” (BOSI, 2000 p. 165).

Por seu turno, Octavio Paz (2015, p. 75) considera que esse “sem lugar” em que o poeta se encontra começou na modernidade e não no romantismo, como se pode vir a pensar. É com a modernidade que o poeta passa a ser aquele que não encontra lugar no mundo: não consegue viver do seu trabalho e é obrigado a buscar outra ocupação que lhe garanta a sobrevivência.

A poesia de Donizete Galvão evidencia que ele não fica alheio a esse contexto. Assim, seu canto vai ecoar contrário ao contexto massacrante da metrópole, e soará desencantado e melancólico. Mas o poeta busca uma saída, que não o símbolo fechado. Assim, elabora um projeto poético em que a memória é seu espaço simbólico de crítica e de resistência.

É em torno desse assunto que se organiza este segundo capítulo, que se desdobra em três subcapítulos.

2.1 “Borda da Mata, ata-me!”

O verso escolhido como título desse primeiro subcapítulo está no poema “Suspiro”, presente em *A carne e o tempo*, a quarta obra de Donizete Galvão.

Borda da Mata,
Ata-me.
Borda da Mata,
Mata-me.
(*A carne e o tempo*, 1997, p. 80).

Contido nos seus pequenos quatro versos, o poema sugere um suspiro de dor que escapasse do eu lírico. Sintaticamente, o poema se organiza em dois períodos, que aparecem numa estrutura paralelística, cada um com uma oração. Ambos os versos se apresentam com um vocativo, seguido de uma oração com sujeito oculto. Essa economia garante ao poema um tom contido, baixo, quase de desespero, o que reitera o trabalho consciente e criterioso de Galvão com a linguagem (VILLA, 2005).

Retomando as concepções de Jakobson, Arriguicci Jr. (1990, p. 176) enfatiza a relevância do uso do paralelismo como um poderoso recurso de expressão. Para esse crítico, “o paralelismo é muito mais do que um meio primitivo de organizar o fluxo espontâneo da poesia; ele é uma espécie de polifonia verbal’, de grande potência significativa”. De fato, a tensão e a angústia contidas nos versos acima decorrem, em grande parte, da forma escolhida pelo poeta para dar-lhes corpo. Assim, o objeto estético que se apresenta nessa forma soa como um profundo suspiro, em que concentra uma forte carga semântica, enfatizada pelo signo “mata”, que se desdobra em dois significados sob um único significante.

O livro *A carne e o tempo*, como o título sugere, revela, como uma das preocupações centrais do poeta, o transcorrer do tempo e seu efeito sobre a carne. Perpassa os poemas uma preocupação dupla do poeta: de um lado, o desejo de fazer pedra durável o discurso lírico, e, de outro lado, a luta contra o perecimento da carne. O poeta busca alcançar o cerne e se defronta com o envelhecimento, entrave que apenas a voz da memória tenta derrubar (RABELLO, 2003).

Dessa forma, Borda da Mata estará presente nessa obra como um oásis que pode proporcionar um lenimento ao seu exilado que habita a metrópole. É preciso que fique claro, porém, que o emprego dessa palavra para caracterizar o espaço de origem do sujeito lírico não significa que esse espaço compareça em sua poesia recoberto de idealização. Uma das razões que levam o poeta a convocar a memória é a realização de um contraponto com o espaço árido e muitas vezes desumanizado da metrópole. Assim, a representação da vida em um espaço simples, rudimentar, sereno, converte-se numa crítica ao aceleração reificador vigente na metrópole. Por outro lado, uma das marcas da poesia de Donizete Galvão é a objetivação da linguagem, a presença do concreto. O próprio poeta afirma que não é muito dado a abstrações: “Procuro uma poesia que tenha ligações com o chão, com o que é concreto, os restos, os restolhos, o que pode não ser considerado poético. Quando acho que minha poesia pode perder esse lastro concreto me volto para o lugar da infância em Minas Gerais” (GALVÃO, 2003).

Além disso, ao espaço da infância o poeta retorna como que para recuperar a limpidez do olhar e a capacidade de ver o autêntico. Mas ao mesmo tempo, lançará seu olhar para a metrópole moderna e seu cotidiano, e desse contraponto emerge o valor crítico que a memória assume em sua poesia. Longe de representar saudosismo, a memória está na obra de Donizete Galvão como um instrumento de crítica ao mundo contemporâneo, configurado, sobretudo, na metrópole.

Contudo, esse viés crítico que a memória pode agregar à sua lírica não impedirá o poeta de trazer à luz poemas carregados de lirismo, nos quais o espaço da memória emergirá quase paradisíaco, dada a força exuberante que a natureza lhe imprime. Noutras vezes, esse espaço surgirá rasurado por um travo de mágoa ou pela sensação de perda irreversível. O pequeno poema “Suspiro” faz parte de um bloco de poemas, cujo título é “Borda da Mata”. Nesse conjunto de poemas, que se subdivide em cinco, o poeta traça o itinerário do destino de Borda da Mata, através dos tempos. O primeiro poema desse conjunto aborda

AS ORIGENS

Que pássaro secreto se oculta
nos ninhos de suas árvores?
Que urdidura de cipós, ramas,

cascas, musgos e parasitas
 vela suas intimidades?
 Que alquimia entre os brotos
 e as folhas apodrecidas
 resulta nesse perfume
 que impregna o vento?
 Na borda da mata,
 o viajante estende o corpo
 e repousa em sua cama de sombras.
 Cavalos e mulas pastam,
 o tropeiro sonha
 mascarando galho de capim
 no canto da boca.
 (*A carne e o tempo*, 1997, p. 76).

Os dezesseis versos que compõem essa estrofe única apresentam uma visão bucólica e idílica do espaço, onde todos os elementos se relacionam em harmonia. Os pássaros têm ninhos secretos; cipós, ramas, cascas e outros elementos da mata se unem protegendo a intimidade das árvores; e há alquimia entre brotos e folhas apodrecidas promovendo um perfume no ar. O poeta organiza os elementos do poema de forma a compor uma visão paradisíaca, de *locus amoenus*, onde o viajante encontra aconchego e repouso. Os últimos versos englobam o homem e os animais nesse espaço que a memória evoca, formando um quadro carregado de plasticidade, onde a imagem do tropeiro mascarando um galho de capim completa, de maneira irreverente, o tom de harmonia entre homem e ambiente.

No primeiro poema do bloco apresentado sob o título de “Borda da Mata”, o poeta traz ao leitor a imagem da Borda da Mata do passado, que ele busca por meio de uma memória discursiva. Essa questão exige um olhar por dois ângulos. O primeiro deles envolve o problema do eu lírico e da maneira como ele se posiciona. No artigo *O eu lírico fora de si*, Michel Collot (2013) opõe-se ao pensamento de Hegel, que considera que o eu lírico é essencialmente subjetivo, fechado, circunscrito em si mesmo. Há momentos em que ele se volta para o exterior, o que nos leva a pensar, em um primeiro momento, que essa ideia está próxima da de Collot (2013), o que seria, porém, um equívoco, pois, para Hegel, o exterior é só um pretexto para falar de si mesmo. Michel Collot, por sua vez, considera que a Teoria da Enunciação é que ajuda a esclarecer essa questão, ao mostrar que o eu lírico não se confunde com o eu do autor. Ele é um sujeito da enunciação, que se distingue da entidade psicológica do sujeito enunciante.

O autor traz para o interior de sua reflexão o ponto de vista de Käte Hamburger (2013) de que toda e qualquer enunciação envolve a dicotomia sujeito-objeto. Porém, enquanto a comunicação comum é centrada no objeto, a poesia lírica se deterá no sujeito.

Retomando o poema “As origens”, constata-se que a imagem de Borda da Mata é altamente positiva; do quadro que o poeta compõe do local, emerge um espaço pleno em harmonia e acolhimento, resultado da tonalidade afetiva que o sujeito lírico lhe impregna, quando o retoma pela memória.

Paul Ricoeur (2007, p. 32) faz um relevante questionamento com relação a esse aspecto, quando indaga se a relação com o passado poderia ser uma variedade de mimesis. O próprio autor responde, afirmando ser possível a existência de uma mimética verdadeira ou mentirosa, uma vez que existe entre a imagem verdadeira (*eikon*) e a impressão (*tupos*) uma dialética de acomodação e de harmonização, que tanto pode ser bem sucedida como pode fracassar.

No caso do poema em questão, o sujeito lírico está situado num presente, ao qual ele faz restrições, e volta o olhar para o passado, focando um espaço visto por ele como um espaço simbólico de resistência ao espaço opressor. Dessa forma, a imagem recuperada pela memória não lhe retornará como uma *eikon*, mas rasurada pela sua subjetividade, bem como pela imaginação. Essa hipótese se mostra mais sustentável quando se observa, pelo segundo poema do grupo, o confronto estabelecido entre a Borda da Mata de antes, a que ele recupera pela memória, e a atual:

A GEOGRAFIA ESQUECIDA

Nomear suas grotas e vales
é reconstruir uma paisagem
semeada de frutos, gente e bichos.
Bogari. Brumado, Serrinha, Descalvado.
Cafua, Jacu. Cervo. Córrego da Onça.
Barro Amarelo. Pedra do Urubu. Espraiado.
Mogi. Ponte de Pedra. Limoeiro. Pontilhão.
Paredes. Segredo. Contendas. Palmas.
Sertão da Bernardina. Os Galdinos. Os Miras.
Os dias devoraram a polpa dos nomes
e restaram essas palavras sem lastro.
(*A carne e o tempo*, 1997, p. 76).

Situado no presente, o eu lírico lança seu olhar melancólico sobre o seu local de origem, cuja geografia lhe parece ter sido esquecida: dos signos nomeadores de seus espaços, restaram apenas significantes esvaziados. Conforme pondera Rabello (2003, p. 91), “Mas a região encravada no coração faz o esquecimento doer, pois a despeito de a polpa dos nomes restar na língua, o discurso compõe, em enumeração, o triste mosaico sem lastro”. O sujeito lírico se ressentido das transformações impostas ao local, e que o fizeram perder a identidade, o que pode ser percebido quando ele afirma que as palavras que denominavam a paisagem estão sem sua polpa, consumida pela aridez atual do local; está sem os frutos, sem os bichos, que deram nome

aos espaços. Noutras palavras, desses signos, em sua ótica não arbitrários, restaram apenas o significante.

O terceiro poema do grupo, intitulado “Borda da Mata”, traz um quadro ainda mais duro:

A VIDA REAL

Cidade sem aura. Sem sombras.
 Dizem que um padre rogou-lhe uma praga.
 As árvores de copas altas foram arrancadas
 e, do cimento, brotou uma fonte luminosa.
 As árvores não prosperam,
 mutiladas por podas até o toco.
 Folhas e flores enervam donas-de-casa
 maníacas por calçadas limpas.
 Chique é ter o quintal cimentado
 e os cômodos revestidos por carpete.
 O padre conta suas reses.
 O prefeito conta suas reses.
 Pardais cagam nos bancos da praça.
 Reconhecem aqui o reino da politicagem.
 No Carnaval, pretos, bichas e pobres
 descem do Buracão ou sobem da Santa Cruz
 e podem dançar nas ruas,
 acompanhando os filhos de boas famílias.
 mas não passam da porta do clube.
 (*A carne e o tempo*, 1997, p. 78).

Esse é um dos poemas de Donizete Galvão que apresenta uma visão mais ácida da cidade interiorana. Embora tenhamos visto no poema “Ruminações” amostras de um olhar restritivo sobre o espaço pretérito de sua infância, ali a aridez que permeia “A vida real” não se faz presente. A melancolia, que perpassa grande parte de seus poemas, aqui cede espaço a um tom amargo, de franca crítica e depreciação diante do quadro em que a cidade se configura, a seus olhos, como um autêntico *locus adversus*. Depreende-se, ao longo do poema, um olhar de censura do poeta às tentativas de modernização da cidade, que impõem sacrifício do que ela tem de humanizador. Dessa forma, suas árvores cedem lugar à fonte luminosa e na busca por uma limpa urbanização, flores e folhas são malvistas na cidade atual.

Mas não é só o lado ‘progressista’ da cidade atual que desagrade ao sujeito lírico: do seu olhar mordaz sobre os moradores, consumidos pela ganância, não escapa nem o padre, que, avidamente “conta suas reses”; tampouco deixa escapar o lado preconceituoso da população, que permite que

No Carnaval, pretos, bichas e pobres
 podem dançar nas ruas,
 acompanhando os filhos de boas famílias.
 Mas não passam da porta do clube.

A hipocrisia de uma cidade pequena com aspirações ao progresso é posta à vista do leitor no poema, em que só os pardais escapam da crítica, pois essas aves “cagam nos bancos da praça./Reconhecem aqui o reino da politicagem”.

A acidez desaparece no quarto poema do bloco; o tom amargo, irônico, presente em “A vida real” cede lugar a uma melancolia, de quem se vê diante do inexorável. É possível considerar que toda a carga negativa identificada na cidade atual seja decorrente do olhar do sujeito lírico. Confrontando o que lhe ficou na memória com o espaço atual, ele não reconhece, ali, o que permaneceu em sua memória; assim, projeta para fora de si, no espaço, o seu descontentamento. Para o futuro, as perspectivas também não são alvissareiras, conquanto estejam mais serenas:

O FUTURO

O veio nobre
perdeu-se,
 ocultou-se
sob suas montanhas.

Sem ascensão,
 sem queda,
vive a cidade,
 inerte,
em lento
 bocejo.

Esquecidas
 as sutilezas
dos doces
 trabalhosos,
a poesia
 do nome,
suas parabólicas
 captam
dejetos de imagens.
(*A carne e o tempo*, 1997, p. 79).

O quadro é de um local morto, e a voz lírica, um lamento triste, sobre uma cidade já sem perspectiva, agonizante. O poema se estrutura em três estrofes, que vão num crescendo, de quatro versos da estrofe inicial a nove versos na última estrofe. Os versos são curtos, podendo sugerir o laconismo decorrente da ausência do que dizer sobre perspectivas futuras, para uma cidade que boceja, inerte, enquanto *capta dejetos de imagens* pelas parabólicas. A palavra “parabólica”, no contexto do poema, remete à modernidade, que chegou à cidade tirando dela

o que ali havia de autêntico e positivo; a cidade, imersa no marasmo, perdeu “as sutilezas/ dos doces /trabalhosos,/a poesia/do nome”.

Digno de destaque é a presença do nome “dejetos” no contexto da obra de Donizete Galvão. A palavra, que remete ao escatológico, em Galvão, tem esse valor semântico mais acentuado ainda, sobretudo quando usado em sentido conotativo. Uma retomada do seu comparecimento em poemas já discutidos neste trabalho deixará essa ideia mais clara. Em “Deformação”, o termo aparece logo na abertura do poema e mantém uma relação bem estreita com seu valor denotativo, isso pela própria condição a que a pombinha está exposta na metrópole.

eh pomba suja
urubuzinha de metrópole
ratazana
ávida por *dejetos*

Fora de seu ambiente natural, e necessitando assegurar a sua sobrevivência, a ave se vê obrigada a se alimentar de qualquer coisa, mesmo as mais deterioradas. No poema “Volta pra casa”, o termo aparece levemente alterado em relação ao seu sentido original, mas mantendo os semas negativos:

seis da tarde. ulisses junta seus badulaques.
suas retinas colecionam despojos. sorvem *dejetos*.

Já em “O futuro”, a palavra também comparece em sentido conotativo, porém, como ocorre no caso anterior, há um prolongamento do valor denotativo no emprego conotativo. Nos três casos, a palavra foi empregada em poemas que tematizam a vida urbana, e sua deterioração por influências modernizantes.

suas parabólicas
captam
dejetos de imagens.

Gaston Bachelard (2003, p.196), faz uma curiosa reflexão sobre a escolha de palavras por um poeta para expressar determinadas imagens, e ilustra citando Baudelaire, que tem, segundo ele, uma predileção pela palavra “vastos”. Para ele, “vasto é uma das palavras mais baudelafricanas, a palavra que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinidade do espaço íntimo”. Ressalta ainda o filósofo que, uma descrição estatística dos empregos dessa palavra por Baudelaire revelará que seu uso em sentido denotativo é raro quando se compara com seu emprego com referência a situações íntimas.

Embora em Donizete Galvão não se encontre um emprego tão abundante da palavra “dejetos”, como em Baudelaire ocorre com o caso de “vastos”, o fato é que há, entre as pessoas, simpatia e antipatia por palavras. Se para Baudelaire a palavra “vasto” é que mais se adequa à expressão da infinidade do espaço íntimo, para o mineiro de Borda da Mata, “dejetos” parece ser a mais apropriada para expressar excremento, podridão, tanto no sentido denotativo como no conotativo.

“O futuro”, penúltimo do grupo de cinco poemas encabeçados pelo título de “Borda da Mata”, com o seu tom contido e melancólico, prepara o leitor para o último poema do grupo, já apresentado no início deste subcapítulo, onde num suspiro, o eu lírico encerra a sua exposição:

Borda da Mata,
Ata-me.
Borda da Mata,
Mata-me.

Nesse conjunto de poemas apresentados até aqui, vê-se um sujeito lírico em busca de sua terra natal, tal qual ele a reteve em sua memória. Essa imagem da Borda da Mata só lhe vem, contudo, no primeiro poema do grupo, “As origens”. Nos demais, o espaço que se lhe apresenta diante da memória não lhe restitui o que ele busca. Diante disso, só resta ao eu lírico resignar-se e buscar outra solução. Assim, ele se volta para um espaço particular, restrito, como se pode perceber no poema abaixo:

TAPERA
Deixe que os morcegos
ocupem o forro
e as caixas de marimondo
tomem conta de seus cantos.
Deixe que a macega
suba pela escada até o alpendre
e prolifere nas rachaduras do reboco.
Deixe que o musgo
cubra o tampo da cisterna
e que os escorpiões
armazenem veneno sob os tijolos.
Nada dói mais que as lembranças da casa,
encravada como um prego
que lateja na memória.
(*A carne e o tempo*, 1997, p. 52).

Yokozawa (2006, p.253) chama a atenção para o papel de destaque que Bachelard atribui à casa como espaço de memória, para quem “Todo espaço realmente habitado, traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 1993, p.25). E é graças a ela que “um grande número de nossas lembranças estão ali guardadas” (BACHELARD, 1993, p.27). Essas reflexões nos ajudam a compreender melhor a voz do sujeito lírico que emana do poema em

foco. A ele não importa que a decadência tome conta da casa em todos os aspectos, tampouco que os insetos peçonhentos façam dela sua morada. Qualquer que seja o seu destino, a casa, – e tudo que ela comporta de lembranças – permanecerá viva, “encravada como um prego/que lateja na memória.”

Nesse poema de Donizete Galvão, suas palavras encontram eco em Mario Quintana, poeta que, como aponta Yokozawa (2006), desde sua mudança para Porto Alegre, viveu em hotéis, mas costumava afirmar que morava nele mesmo, onde sua casa, após ser demolida, permanecia como um reduto privilegiado de lembranças armazenadas, ao qual ele recorria em explorações frequentes. Tal como o poeta gaúcho, o eu lírico de Donizete Galvão não se incomoda com a deterioração física de sua casa, transformada em tapera, pois as suas lembranças estão nele incrustadas.

Relativamente às palavras de Mario Quintana, Yokozawa (2006) avalia que, se o poeta pode continuar visitando os esconderijos da casa mesmo depois de ela ter sido demolida, é porque ela habita o ser que ali viveu. O homem que esteve morando um dia naquela casa, agora a carrega dentro de si. E é justamente essa casa que preserva a infância. Nas palavras de Yokozawa (2006, p.254), “a casa natal, que guarda a infância, é mais que uma casa-lembrança, é mais que a reconstrução mnemônica de um espaço verdadeiro. Ela é, como adverte Bachelard, uma ‘casa onírica [...]’”. Pode-se dizer que essas reflexões se aplicam ao poema Tapera, que nos apresenta também uma “casa-lembrança”; todavia, diferentemente do que ocorre com Quintana, que visita sua casa-lembrança para perscrutar seus esconderijos, em “Tapera” a lembrança provoca dor no sujeito lírico, pois ela é apontada como um prego que “lateja na memória”.

Construído numa única estrofe de quatorze versos, “Tapera” é perpassado por um tom agônico, de quem já não quer lutar diante da situação posta. O nome escolhido para servir de título ao poema adianta ao leitor o tom que vai dominá-lo. Tapera é um termo usado para designar uma habitação em ruínas, normalmente em situação de abandono. No caso do poema, a situação em que se encontra a antiga casa parece não mais incomodar o eu lírico, que se dirige a um interlocutor não identificado no texto. A função conativa da linguagem empregada deixa entrever sua decisão: diante da decadência inexorável da casa, ele pede ao interlocutor que não intervenha no processo:

Deixe que os morcegos
ocupem o forro
e as caixas de marimondo
tomem conta de seus cantos.

Embora o poema seja composto de uma estrofe única, podem-se apontar nele quatro blocos que, apresentando uma estrutura paralelística tanto no plano sintático como no semântico, vão construindo um crescendo até o décimo primeiro verso:

Deixe que a macega
suba pela escada até o alpendre
e prolifere nas rachaduras do reboco.

A indicação da macega – uma erva daninha – como um dos invasores da casa intensifica a ideia de abandono, o que vem reiterado no bloco seguinte, em que a cisterna é incluída no cenário:

Deixe que o musgo
cubra o tampo da cisterna
e que os escorpiões.
armazenem veneno sob os tijolos.

O conjunto formado pelos três blocos revelam uma estrutura sintática criteriosa. Em todos eles temos um verso contendo uma oração principal à qual se seguem duas orações objetivas diretas coordenadas entre si. Nos dois primeiros períodos, a conjunção subordinativa ‘que’ fica subentendida no encabeçamento da segunda oração, o que não ocorre no terceiro bloco, em que ela se faz presente explicitamente. O paralelismo acentua e enfatiza as ideias, preparando o leitor para o desfecho do poema, em que são expostas as razões de não haver necessidade de preocupação com os sinais dolorosos de decadência do espaço:

Nada dói mais do que a lembrança da casa,
encravada como um prego
que lateja na memória.

Ao eu lírico não importa mais como esteja a casa no seu plano físico, porque, por mais dolorosa que seja a sua imagem decadente, a lembrança dela, impregnada em sua mente, lhe provoca uma dor maior. Essas palavras finais do poema nos remetem para a questão do real e do lembrado, crucial nas reflexões sobre memória. O eu que fala no poema é um exilado desse espaço; a ele não interessa se a casa, no plano real, está sendo destruída, pois a dor maior está na lembrança.

A situação posta nos leva a tecer algumas considerações sobre uma questão de que se ocupam os estudiosos desde a era clássica: a forma como se dá a presença do ausente, ou seja, como a memória traz para o presente, o que está situado em um passado. A esse respeito, a herança grega deixou-nos dois legados, quais sejam: a visão platônica e a aristotélica. Visitando essas questões, Paul Ricoeur (2007) apresenta os pontos mais significativos de cada uma delas, os quais estarão na base de reflexões futuras.

Desde os estudos dos sofistas, a memória aparece relacionada à imaginação e essa ligação se perpetuará, uma vez que há uma ideia interseccional unindo-as: ambas têm em comum a presença do ausente. Um dos primeiros estudos na tentativa de explicar a questão da memória foi com a metáfora da cera. Platão considera que todos os seres humanos têm uma placa de cera na alma, onde as experiências vividas ficariam gravadas. Ana Luiza B. Smolka (2000, p. 171) também retorna à metáfora da cera ao discutir memória, cuja arte é, para ela, como uma escrita interna, em que os locais se assemelham a tábuas de cera ou papiros, as imagens às letras, o arranjo e a organização da imagem ao script. Para essa autora, “os lugares permanecem na memória, e podem ser usados novamente, muitas vezes”.

As palavras da autora nos levam de volta ao poema “Tapera”, onde se lê que a lembrança da casa “está encravada como um prego/que lateja na memória”. Por essa razão o sujeito lírico não se incomoda com a devastação da casa em seu plano físico. Esta não lhe importa mais, pois há outra equivalente a ela, impregnada em sua alma. O sujeito lírico de “Tapera” mostra-se indiferente diante da decadência de sua casa do passado; qualquer que seja o mal que lhe venha a ocorrer - ele cita muitos desses males, culminando com a instauração do mal no espaço em forma de escorpiões -, isso não lhe importa, pois a imagem da casa está incrustada, cravejada como prego na sua alma. O que o poema nos sugere é que a imagem presente na memória do eu lírico está distante do que se vem abordando como imagem “eicástica”, que seria a imagem verdadeira.

Embora Ricouer (2007) aponte inconsistências nos estudos de Platão, reconhece que, em *O sofista*, é feita uma distinção relevante entre a arte “eicástica” e a arte “fantástica”. E essa distinção, segundo ele, pode ser considerada como o início de um reconhecimento pleno da problemática de qual seja a dimensão verdadeira da memória e a da história.

Já os estudos aristotélicos indicam a persistência da lembrança em relação à sua recordação. E, nesse caso particular, a memória é caracterizada como uma afecção, e isso a distingue da recordação. Ricouer (2007, p.35) define a memória como sendo uma coisa do passado, e pondera que é “o contraste com o futuro da conjectura e da espera e com o presente da sensação (ou percepção) que impõe esta caracterização primordial [...]; mais fortemente ainda: é ‘na alma’ que se diz ter anteriormente ouvido, sentido, pensado alguma coisa”. Dessa forma, a lembrança, ou memória propriamente dita, distingue-se da reminiscência, ou recordação. Também Smolka (2000, p. 177) lembra que Aristóteles “distingue a memória propriamente dita, a *mneme*, faculdade de preservar o passado, da reminiscência, a *mamnesi*, faculdade de invocar voluntariamente o passado”.

Ricouer (2007) se detém na relação entre memória e imaginação. O que assegura o vínculo entre as duas é o fato de ambas pertencerem à alma sensível. Porém esse estudo apresenta um elemento dificultador, que é o fato de, em ambas, – memória e imaginação – retornar a dúvida entre o modo de presença do ausente. A proposta de Aristóteles para resolver a questão, é, segundo Ricouer (2007, p.36), considerar que a afecção produzida em decorrência de uma sensação tanto “na alma quanto na parte que a conduz” deve ser vista como uma espécie “da qual dizemos que é a memória”. Diante disso, esse autor questiona:

De que nos lembramos então? Da afecção ou da coisa de que ela procede? Se é da afecção, não é de uma coisa ausente que nos lembramos; se é da coisa, como, mesmo percebendo a impressão, poderíamos lembrar-nos da coisa ausente que não estamos percebendo? Em outras palavras: como podemos, ao perceber uma imagem, lembrar-nos de uma coisa distinta dela? (RICOUER, 2007, p. 36).

A solução à questão, na visão de Ricouer (2007), estaria na recuperação da categoria de alteridade, retomada da dialética platônica, em que ele ilustra o seu ponto de vista com o desenho de um animal, que pode ser visto de duas maneiras: em si mesmo, como um simples desenho, ou como uma *eikon* (uma cópia perfeita), o que seria perfeitamente possível, já que essa inscrição pode ser vista igualmente de duas formas, pois ao mesmo tempo em que é ela mesma, é também a representação de uma outra coisa (RICOUER, 2007, p. 36). Essa questão persiste através do tempo e está presente nas diferentes formas de arte, como pode ilustrar o caso do pintor belga René Magritte (1898-1967) que, num de seus quadros, apresenta, sob a imagem de um cachimbo na tela, as palavras: “Isso não é um cachimbo”.

As reflexões sobre a memória vão ocupar a mente dos estudiosos através dos tempos, e não podia ser diferente, dada a relevância do tema para o homem, quer por lhe proporcionar meios de guardar dados, como por permitir-lhe ressignificar experiências vividas, situação bastante recorrente na arte, como ocorre com o poeta Donizete Galvão, que se volta para o espaço de sua infância, fazendo dele a matéria nutriente de sua lírica. Vivendo na cidade grande, e recebendo os impactos do mundo moderno, que impõe ao homem situações que o lesam na sua subjetividade, o eu lírico se sente inadequado ali, o que lhe desencadeia um sentimento de melancolia. Assim sendo, elege a memória como um espaço simbólico de resistência crítica, que ora é mostrado como um lugar marcado por aspectos negativos, como tivemos exemplos nesse subcapítulo, ora é evidenciado em seus aspectos positivos, assimilando-se a um oásis para o eu lírico.

2.2. A mata de Borda da Mata: uma metáfora do coração⁸

Alfredo Bosi (1996, p. 8), discutindo as maneiras de se ler uma poesia, inicia suas reflexões apresentando uma fala de Benedetto Croce, em que este afirma que, se se quer avaliar a qualidade de um poema e o que nos autoriza a classificá-lo como tal, há dois elementos a serem considerados: as imagens que ele traz em sua constituição e o sentimento que o perpassa e lhe dá vida. O poema que segue parece ser um dos casos em que ambos os requisitos foram perseguidos pelo poeta, dado o acabamento que ele apresenta:

NOTÍCIAS DO DIA

Alarido de periquitos
que se camuflam
por entre o verde
das touceiras de taquara.

Surpresas de amoras,
maduras no ponto exato,
em meio ao emaranhado
da moita de espinhos.

Roçar de andorinha
entre voo e pouso.
Parábola desenhada
por vento e asa.
(*Ruminações*, 1999, p. 21).

A leitura do poema evidencia a qualidade das imagens, bem como a presença de um forte sentimento lhe dando vida e o animando. Formalmente, o poema organiza-se em três estrofes, todas com quatro versos brancos, construídos numa estrutura harmoniosa e equilibrada quanto à sua extensão. Na primeira estrofe os versos se apresentam com oito, quatro, quatro e sete sílabas poéticas, respectivamente; na segunda, cinco, sete, sete e cinco. Já na última estrofe, os versos têm cinco, cinco, sete e quatro sílabas respectivamente. Essa distribuição sugere uma relação entre a extensão dos versos, as imagens e o tom que ele vai apresentar, como se verá a seguir. Retomando a primeira estrofe,

Alarido de periquitos
que se camuflam
por entre o verde
das touceiras de taquara.

observa-se que, logo ao primeiro contato, o leitor se depara com uma aura bucólica que emana do poema, e que é assegurada por uma sequência de imagens. Na primeira estrofe, as duas imagens que se impõem são a touceira de taquara e o bando de periquitos, ambas essencialmente

⁸ Título criado numa relação dialogal com a obra *A metáfora do coração e outros escritos*, de Maria Zambrano.

rurais. A primeira informação do poema é sobre os periquitos, e isso não é casual, pois serão eles os responsáveis pelas “Notícias do dia”, com seu canto. Não aleatoriamente esse verso é o mais longo da estrofe, o que reitera o conteúdo semântico do elemento lexical “alarido”, dando a ideia de prolongamento do barulho. Os dois versos seguintes, mais curtos, trazem a imagem dos pássaros escondidos entre as touceiras. Finaliza a estrofe um verso de sete sílabas, no qual se encontra a palavra “touceira”, cujo emprego produz no poema um efeito de sentido bastante singular. O verso fala de uma “touceira de taquara”. A taquara, ou bambu, caracteriza-se por seu formato emaranhado, de difícil penetração. Se, por si só, a palavra “taquara” tem um sentido que favorece a possibilidade de se esconder, o emprego da palavra “touceira” intensifica esse efeito, uma vez que essa palavra designa uma moita grande. Nesse contexto, pode-se pensar num efeito mimético no poema oportunizado pela extensão do verso, no qual o alongamento em sete sílabas poéticas reforçaria a imagem de obstáculo, de dificuldade de penetração naquele espaço, razão pela qual ali os periquitos se abrigam seguros.

A segunda estrofe mostra-se igualmente harmoniosa:

Surpresas de amoras,
maduras no ponto exato,
em meio ao emaranhado
da moita de espinhos.

Na segunda estrofe, à imagem da touceira, vem somar-se a das amoras maduras, formando, como ocorreu na estrofe acima, um par aparentemente antitético, mas que na verdade é complementar. Embora as touceiras, a princípio, possam ter um aspecto ameaçador, pela sua impenetrabilidade, no fundo é o fato de elas serem quase impenetráveis que favorece a “surpresa das amoras”, possibilitando-lhes cumprir tempo necessário para amadurecerem plenamente.

Na terceira e última estrofe, verifica-se o mesmo cuidado por parte do poeta na construção:

Roçar de andorinha
entre voo e pouso.
Parábola desenhada
por vento e asa.

Ao conjunto de imagens anteriores, acrescenta-se a da andorinha que, com seu movimento suave e curto, alternando voo e pouso, completa o cenário, dando-lhe o aspecto final de harmonia.

O espaço onde se desenvolve o poema reverbera um tom de alegria que se relaciona diretamente com as imagens. Há uma combinação entre elas. A aspereza da touceira de taquara

é posta numa relação de cumplicidade com os periquitos, ao lhes oferecer um espaço acolhedor, da mesma forma que a moita de espinhos perde seu aspecto ameaçador ao acolher, de forma protetora, as amoras, dando-lhes guarida para que amadureçam com tranquilidade. A terceira imagem presente no poema é um coroamento das duas anteriores, quando o adejar da andorinha completa a cena com suavidade. Esse conjunto de imagens compõe um todo semântico perpassado por um sentimento de harmonia entre seres e coisas, que toca suavemente a sensibilidade do leitor.

Os elementos utilizados para compor as imagens são recuperados de um espaço campesino, e o cenário que emerge da combinação desses elementos opõe-se radicalmente ao espaço árido da metrópole, discutido no capítulo anterior. Contudo, é necessário ponderar que o sentimento de melancolia que perpassa a obra de Donizete Galvão não se ameniza quando o tema tratado se volta para o espaço da memória. Isso se pôde constatar no subcapítulo anterior, quando se tratou de poemas que têm Borda da Mata como núcleo, e que são perpassados por um sentimento de mágoa. O que traz alento ao sujeito lírico é a natureza recortada de Minas, pois nos poemas contextualizados nesse cenário ele se mostra sereno, em harmonia com o espaço, como evidencia o poema em foco.

Pode-se afirmar que “Notícias do dia” se apresenta aos olhos do leitor como um objeto estético bem acabado, o que revela um trabalho meticuloso do poeta na mobilização de procedimentos formais específicos para alcançar o efeito estético almejado. Um desses recursos é a estrutura paralelística empregada nas duas estrofes iniciais bem a seleção do léxico para descrever o ambiente. Repare-se na eficácia da combinação dos termos *alarido* e *periquitos*, na primeira estrofe, para sugerir um tom de alegria. Não bastasse o valor semântico do primeiro termo, o poeta reforça o seu sentido por meio da assonância com o fonema vocálico alto /i/.

O tom desse poema é muito diferente do que perpassa “Tapera”, visto no subcapítulo anterior, assim como outros poemas que tratam igualmente de memória. Em “Tapera”, a sensação que a leitura do poema provoca é que o sujeito lírico está dominado por uma espécie de desistência, como se não quisesse mais lutar. Ainda naquele subcapítulo, vimos a ironia presente em “A vida real” e a melancolia marcando o poema “O futuro”.

O poema “Notícias do dia” faz parte de *Ruminações*, obra em que se percebe um sujeito mais apaziguado com suas origens (RABELLO, 2003). Toda essa questão passa pelas reflexões de Bergson (1999) a respeito de como se dá o fenômeno da memória no ser humano. Como já pontuamos anteriormente, esse filósofo defende que as pessoas têm dois tipos de memória: a memória-hábito e a memória-lembrança. A primeira memória desse par refere-se às ações automatizadas impostas pela vida cotidiana, as quais se tornam mais intensas na vida em uma

cidade grande. Para Paul Ricouer (2007), essa memória, que é do grupo do andar e do escrever, por exemplo, é mais agida do que representada. A repetição de hábitos resulta em seu forte recrudescimento no ser humano, gerando uma automatização que elimina a predisposição para o devaneio.

Porém, a alma sensível rejeita essa “bitola”, que lhe provoca mal-estar e inadequação, como se constata na poesia de Donizete Galvão. Sua poética evidencia um sujeito lírico que se sente oprimido no mundo contemporâneo, configurado na metrópole, onde se ressentido com a aridez do espaço, que impõe às pessoas uma vida desumanizada, reificada. Isso o levará a buscar a memória-lembrança como forma de resistência crítica.

A relação entre essas duas memórias, para Ecléa Bosi (1987, p. 11) é, quase sempre, conflitiva; um sujeito sensível, sonhador, sempre manifestará resistência a um enquadramento nos hábitos, comportamento que é comum nos homens de ação. Há que se considerar, porém, que a memória-hábito é uma exigência da socialização. Dependemos dela para viver bem em sociedade; ela “faz parte do nosso adestramento cultural”.

Por outro lado, e numa relação extrema com a memória-hábito, situa-se a imagem-lembrança, que traz à tona da consciência uma imagem única, situada em um passado. Essa imagem-lembrança emerge como consequência da atualização da lembrança-pura (BOSI, 1987). Noutras palavras, essa imagem-lembrança surge na memória por meio de uma evocação. Nesse mesmo viés, Ricouer (2007, p.44) pondera: “À memória que repete, opõe-se a memória que imagina”.

Interessante pontuar que é do presente que sai o chamado ao qual a memória atende; esse atendimento vai apresentar nuances diferenciadas, a depender do distanciamento em que estiver o objeto evocado do ponto em que se encontra a percepção imediata. A memória apresenta vários círculos desiguais, que vão num crescente distanciamento da percepção imediata. Dessa maneira, se o objeto retomado pela evocação estiver bem próximo de onde se situa a percepção imediata, ele emergirá na mente daquele que evoca menos impregnado de percepções secundárias que se refletem sobre o objeto. Por outro lado, quanto mais distante o objeto evocado estiver do ponto onde se situa a percepção imediata, mais impregnado de percepções ele se revelará (BERGSON, 1999, p. 121). Na avaliação de Ecléa Bosi (1987, p.14), o ponto crucial na abordagem bergsoniana é que, para ele, “o passado se conserva inteiro e independente no espírito; e que seu modo próprio de existência é um modo inconsciente”

Retomando a leitura conduzida em “Tapera”, pode-se deduzir porque, para a voz lírica, não faz diferença que a casa, evocada de sua lembrança pura, converta-se em tapera. Ela a tem gravada em sua mente e, conforme Bergson (1999) assegura, ali ela permanecerá.

Em “Notícias do dia”, diferentemente do que se viu em “Tapera” e também em outros poemas, o tom não é propriamente memorialístico, embora ele traga em seu interior elementos presentes e recuperados de um tempo e de um espaço pretéritos. Acima de tudo, trata-se de um poema de contemplação, de louvação à vida. O recorte que o poema traz é de um espaço acolhedor, paradisíaco; embora no seu interior o poema traga elementos ásperos – touceiras de taquara, moita de espinhos – esses elementos ali estão para compor um elogio à vida, haja vista exercerem uma função de proteção. De marcada poeticidade é o poema seguinte, onde ser e espaço se fundem em uma perfeita harmonia:

NINHO

Para além da barreira cerrada
de rencas de cana-da-índia,
oculto atrás das bromélias,
sob o véu das avencas,
no miolo frio da mata,
sugando as águas das chuvas,
em ninho de ventos e musgos,
arfa um pássaro intocado:

- feto com asas -,

sob a transparência da pele,
exibe a trama de veias azuis.
E o rosa da carne imatura.
(*O antipássaro*, 2018, p. 34).

O antipássaro é posfaciado por Antonio Carlos Secchin (2018, p.59), que chama a atenção para esse pássaro que, antes de tudo, se mostra “anti”, situando-se “num universo de perdas & danos que a poesia de Donizete sempre se abeira”, o que já abordamos no subcapítulo 1.3, quando tratamos do poema “Pássaros urbanos”. Para esse crítico, o livro de Galvão cumpre aquilo que indicia, pois ao mesmo tempo em que a imagem do pássaro aponta para o alto, o prefixo “anti-” sinaliza para uma ideia contrária. Dessa forma, assim como esse pássaro se constitui uma metáfora do ar (BACHELARD, 2001), com a positividade que a metáfora carrega, a ideia de um antipássaro denota a ausência de um voo e impõe uma contradição à imagem.

Em “Ninho”, conquanto a ideia de ausência esteja nele incorporada, o tom que predomina é de doce e contundente suavidade; se em alguns poemas da obra há a negatividade desencadeada por uma ausência ou por uma ideia de inconclusão, nesse poema, uma aura de ternura o perpassa do princípio ao fim, o que o poeta alcança por meio de um trabalho formal cuidadoso, como é usual em sua lírica. O poema apresenta-se em uma única estrofe, e organiza-se em doze versos, livres. Mas pelo seu conteúdo, podem-se identificar nele três blocos distintos:

Para além da barreira cerrada
de rencas de cana-da-índia,
oculto atrás das bromélias,
sob o véu das avencas,
no miolo frio da mata,
sugando as águas das chuvas,
em ninho de ventos e musgos,

Esses primeiros sete versos se organizam em torno de um tópico: o espaço onde se encontra a personagem. Eles são apresentados de forma a produzir um efeito ondular⁹, mas em sentido inverso, indo do maior para o menor. O poeta inicia a descrição focalizando o espaço do exterior e o vai penetrando, abrindo esse espaço, como se fosse tirando cascas ou erguendo véus que obstruem a chegada ao ponto almejado. Dessa maneira, a leitura do poema provoca no leitor a sensação de que o sujeito lírico está penetrando na mata e o levando consigo para dentro desse vasto espaço, cheio de emaranhados e, por isso, assustador.

Bachelard (2003) faz considerações relevantes sobre a imagem da floresta presente na poesia. Sustenta o autor que essa imagem está relacionada à imensidão íntima do poeta. Esse é um tema pertinente na discussão da poesia de Donizete Galvão. Como vimos apontando, a hipótese que deu origem à investigação que aqui se desenvolve é que o sentimento de desencanto e de melancolia na poesia de Donizete Galvão emerge em decorrência de sua inadequação ao mundo contemporâneo, representado, sobretudo pela metrópole, que assume o papel de elemento catalisador desses sentimentos. Nesse contexto, a memória comparece como um instrumento de crítica a esse mundo e a esse tempo. Assim, ele se volta para Borda da Mata, sua terra de origem, e elege esse espaço de memória como um espaço simbólico de resistência crítica.

A imensidão interior que nos domina é de tal maneira forte que nos permite ressignificar aspectos do mundo que vemos e é essa ressignificação que faz com que sejamos dominados por uma impressão de imensidão quando adentramos em um bosque, uma floresta, ou uma mata, como ocorre em “Ninho”. A impressão de que adentramos em um mundo imensurável nos assalta em pouco tempo, sugerindo-nos estar imersos em um espaço de onde talvez não consigamos mais sair (BACHELARD, 2003, p. 191). O filósofo ilustra suas reflexões com as palavras de Marcault e Thérèse Brosse: “A floresta sobretudo, com o mistério de seu espaço indefinidamente prolongado *para além do véu de seus troncos e folhas, espaço velado para os olhos* mas transparente à ação, é um verdadeiro transcendente psicológico” (MARCAULT;

⁹ Usa-se aqui a expressão “ondular” procurando definir o processo empregado pelo poeta. Como quem vai saltando ondas no mar, ele vai avançando e “saltando” os elementos que o separam do “ninho”, seu objetivo final.

BROSSE *apud* BACHELARD, 2003, p. 191, grifo nosso). Chama a atenção nas palavras citadas a proximidade que elas apresentam com os versos iniciais de “Ninho”, pela coincidência de imagens, confluentes inclusive no material linguístico. Observe-se a identidade entre as palavras iniciais dos autores franceses “Para além do véu de seus troncos e folhas...” com os dois versos iniciais de Galvão: “Para além da barreira cerrada/de rencas de cana-da-índia...”. Conquanto a essência da imagem seja a mesma, cujo significado pretendido é representar o fechamento, a impenetrabilidade do espaço, Galvão imprime aos seus versos a originalidade de sua linguagem, por meio da expressão “renca de cana-da-índia”. A imagem do véu é igualmente recorrente nos autores, mas, enquanto na citação retomada por Bachelard ele é formado por troncos e folhas, em Galvão o léxico selecionado se adequa à fragilidade da personagem que será apresentada nos versos seguintes como habitante desse espaço; essa personagem está “oculto atrás das bromélias/sob o véu das avencas”.

Percebe-se, nesses versos, um cuidado para encontrar a melhor forma de criar uma imagem que expresse proteção à fragilidade do pássaro. Assim, aspectos como emaranhado de troncos e folhas, obstruindo a visão, seriam traços caracterizadores desse espaço que, ao mesmo tempo em que se insinuam como ameaçadores, na verdade são elementos que vão compor uma rede de proteção ao ser que será apresentado no segundo bloco.

A caracterização da mata tem assim um papel de destaque no poema, o que levará o eu poético a adotar procedimentos sintáticos especiais para compor o sentido almejado, o que se revela nesse primeiro bloco de versos, formado por orações e expressões adverbiais:

Para além da barreira cerrada
de rencas de cana-da-índia,
oculto atrás das bromélias,
sob o véu das avencas,
no miolo frio da mata,
sugando as águas das chuvas,
em ninho de ventos e musgos,

Dos sete versos acima, apenas dois representam circunstâncias de modo, uma expressa pela adverbial modal reduzida de particípio – “oculto atrás das bromélias” – e outra expressa por uma adverbial modal reduzida de gerúndio – “sugando as águas da chuva”. Nos demais casos, as circunstâncias expressas são de lugar, tanto as expressas em forma de orações, quanto as que se apresentam por meio de expressões adverbiais.

Cada um dos versos que compõem esse primeiro bloco, quer expressem no seu todo uma circunstância de lugar ou de modo, no seu interior são cuidadosamente construídos de

forma a enfatizar, de maneira contundente, a situação de desamparo a que a personagem está exposta. O quinto verso é exemplo do que se afirma:

no miolo frio da mata,

Nele o poeta põe em relevo vulnerabilidade a que a personagem está exposta, pois além de estar no ponto mais profundo da mata – miolo – esse espaço é caracterizado como frio. O sétimo verso amplia no leitor a sensação de aflição e acentua sua solidariedade com a personagem, que é extremamente frágil:

em ninho de ventos e musgos,

A aliteração dos fonemas nasais, já iniciada no quinto verso e acentuada nesse sétimo, provoca nele um efeito de lamento, o que é reiterado pelo fonema fricativo /v/ e pela aliteração do também fricativo fonema /s/, que mimetizam o soar do vento. A situação de aflição que invade o leitor só se ameniza um pouco quando ele retorna ao quarto verso, o qual, em forma de adjunto adverbial de lugar, lembra-lhe que a personagem está protegida,

sob o véu das avencas

Caracterizado o espaço, a voz lírica, finalmente, apresenta-nos a personagem, em dois versos que vão constituir o segundo bloco:

arfa um pássaro intocado:
- feto com asas -,

O tom do verso é determinado, já de início, pela seleção e emprego do verbo “arfar”, que denuncia de imediato a fragilidade do pássaro, ao evidenciar sua dificuldade em respirar. O terceiro bloco é constituído pelos três versos finais, em que o poeta completa a descrição da personagem que,

Sob a transparência da pele,
Exibe a trama de veias azuis.
E o rosa da carne imatura.

Arrigucci Jr. (1990), retomando uma citação feita por Manuel Bandeira, chama a atenção para a relevância que tem o desfecho em um poema, que deve surpreender o leitor de alguma maneira. Em Donizete Galvão, esse é um aspecto de destaque. Depois de envolver o leitor e contaminá-lo em sua solidariedade ao pássaro, que ainda nem chega a ser um pássaro completo, ele deixa esse leitor desamparado em sua agonia, diante do quadro exposto, sem lhe apresentar uma resposta à angústia provocada. Resta ao leitor irmanar-se, como faz Donizete

Galvão, ao ser que tem diante de si e torcer ardorosamente para que a carne ainda imatura se fortaleça e sobreviva às intempéries a que está exposta.

Assim como ocorreu em “Deformação”, em que o poeta nos coloca diante de um antipássaro, em “Ninho” também vivemos essa situação. Porém há uma grande diferença entre as duas aves irrealizadas. A primeira se perdeu nos caminhos da modernidade, e se transformou numa “urubuzinha de metrópole”, à qual o sujeito lírico parece devotar um profundo desprezo, o que, porém, é negado no final por meio de um brilhante e surpreendente desfecho, em que ele se irmana à ave. Já em “Ninho”, o tom que o poema apresenta é de solidariedade diante da exposição do pássaro às intempéries. Embora correndo o risco de não se efetivar como um pássaro, a ave está em harmonia com a natureza, que a protege. Essa é a grande diferença entre as duas aves, que se mostram aqui como antipássaros: a sua relação com o espaço em que estão inseridas. Se a pombinha se transformou, por imposição desse espaço, em um ser distante de sua natureza, o feto com asas recebe todo o aconchego da mata onde ele se encontra.

De certa maneira, pode-se afirmar que os dois poemas sintetizam a visão que o sujeito lírico apresenta desses dois espaços: o lado opressor da metrópole, símbolo do mundo contemporâneo, e o lado aconchegante e solidário de um espaço onde a natureza explode em vida e convida à celebração. Conquanto não se possa afirmar que em “Ninho” se tenha a presença do espaço de origem do poeta de forma definida e explícita, de forma a autorizar sua classificação como um poema de memória, ele traz um espaço bucólico, em que ser vivo e natureza estão em comunhão, numa expressão de resistência crítica à vida na metrópole.

Maria Zambrano (2000, p.19) afirma que uma das maiores carências dos tempos atuais é a de metáforas vivas e atuantes, “essas que se imprimem no ânimo das gentes e moldam a sua vida”. A leitura de “Ninho” parece colocar-nos frente a frente com uma dessas metáforas, tal a intensidade do sentimento que o poema nos provoca. Fernanda Henriques (2001), debruçando-se sobre essa obra da autora, e voltando o olhar para as palavras de Empédocles usadas por Zambrano como epígrafe¹⁰, desenvolve sua leitura do ensaio concebendo o coração como um dos polos logoicos de apreensão do mundo.

Para Henriques (2001), a própria Zambrano autoriza essa abordagem quando afirma que tais metáforas “não são os felizes achados da poesia ou da literatura, mas uma dessas revelações que estão na base de uma cultura [...] Presença do que não pode exprimir-se diretamente, nem

¹⁰ As palavras de Empédocles usadas por Zambrano foram: “Dividindo bem o *Logos* – distribuindo-o bem pelas tuas entranhas.”

alcançar o inefável, única forma em que certas realidades podem tornar-se visíveis aos torpes olhos humanos” (ZAMBRANO, 2000, p.19).

Dessa maneira, Henriques (2001) propõe que o coração componha, juntamente com o cérebro, os polos logoicos que darão ao homem a possibilidade de apreensão da realidade, ao trazer para o plano da racionalidade um leque de conhecimentos acessíveis via coração. Assim, enquanto o cérebro prioriza o pensamento, a impassibilidade e a explicação, o coração, no polo oposto, focaliza a vida, o envolvimento e a perplexidade, para destacar apenas alguns elementos da dicotomia. Se no nível discursivo o cérebro se destaca pela neutralidade, exterioridade e disjunção, no polo oposto o coração vai priorizar o comprometimento, a interioridade e a comunhão (HENRIQUES, 2001).

As palavras das duas filósofas lançam luzes na compreensão do poema “Ninho”, e nos levam a ver, na situação que ele coloca aos olhos do leitor, uma metáfora do coração, tal como a concebe Zambrano (2000) e como sobre ela reflete Henriques (2001). A imagem da mata convidando todos os seus componentes para se unirem em defesa da vida do pequeno pássaro em formação é uma metáfora viva e inegavelmente atuante, aproximando-se da condição de arquétipo, por se mostrar como um episódio de louvação à vida, envolto numa aura de sacralidade.

Mircea Eliade (1992) ajuda-nos na compreensão do conceito de sacralidade e nos permite apontar no poema marcas dessa sacralidade. De maneira clara e simples, Eliade nos ensina a reconhecer como sagrado aquilo que não é profano. Isso poderia se configurar como um raciocínio circular e falacioso, que dá como demonstrado o que ainda está por demonstrar, mas o espaço do poema vai compondo o cenário e o impregnando de notas de pequenas revelações, que se revestem de um caráter inefável aos olhos do leitor, como a metáfora viva e atuante da avenca, que forma um véu tal como aquele que cobre os recém-nascidos nos berços, protegendo-os. O mesmo já havia sido feito pelas bromélias, que se colocaram à frente do ninho, protegendo o feto de intempéries. Como negar que esses elementos, unidos, compõem uma hierofania? Eliade alerta para o paradoxo embutido na ideia de hierofania, que permite que um ser qualquer – no caso em questão o ninho e a mata que o envolve – torne-se algo sagrado, ao mesmo tempo em que continuará sendo ele mesmo. É nesse viés que se pode falar da presença do sagrado na poesia de Donizete Galvão. Aqui ele está explícito em todo o conjunto de imagens protetoras que emergem em torno do ninho do pássaro. Adiante o veremos, novamente manifestando-se na mata:

MIOLO

Lembro-te mata

tenda de folhas,
 ninhal de minas,
 casulo de sombras,
 alcova de brotos,
 renda de luzes,
 vertigem de avencas,
 friagem de sapos,
 labirinto de cipós,
 manto de limos,
 frescor de cambraias,
 grafia de cascas,
 acridez de sumos,
 açúcar de flores.
 Recorro a todos os nomes
 sem nunca recuperar
 o frêmito de espanto,
 o susto da criança
 inaugurando a mata.
 (*Ruminações*, 1999, p. 23).

Ao longo deste capítulo vimos discutindo a estratégia de Donizete Galvão de apresentar uma voz lírica que busca recuperar, no espaço mítico de uma infância pretérita, uma forma de resistência crítica a um tempo e a espaço árido, como se apresenta o da metrópole moderna, que fere o homem em sua subjetividade. A poesia de Galvão construída em torno desse tema vai colocar em evidência um homem inconcluso, reificado, que recebe o olhar desencantado – e por vezes até irônico - do eu lírico.

Apresentar uma poesia marcada, ora por um tom de desencanto, ora por uma ácida ironia é, segundo Octavio Paz (2014, p. 140), uma constante nos poetas do século XX, que “opuseram ao tempo linear do progresso e da história, o tempo instantâneo do erotismo, o tempo cíclico da analogia ou o tempo oco da consciência irônica. A imagem e o humor: duas negações do tempo sucessivo da razão crítica e sua deificação do futuro”.

Essa situação está presente na poética de Galvão, como pudemos verificar no primeiro capítulo deste trabalho, onde poemas como “Objetos”, “Volta pra casa” e outros são permeados por um tom ácido, diante da situação em que o homem se encontra no mundo contemporâneo, vivendo na metrópole. Mais que a presença do humor, porém, encontra-se com mais abundância na lírica desse mineiro, como forma de enfrentamento à opressão sofrida, a recuperação, pela memória, do espaço de sua infância. Essa poesia vai se construir, muitas vezes, no entremeio da ruminação desse tempo e desse espaço pretérito, mas que no sujeito lírico permanecem (MATTOS, 2016).

O poema “Miolo”, escolhido para encerrar este subcapítulo, coloca em evidência a força que o espaço pretérito exerce sobre o sujeito lírico. Construído em uma única estrofe de

dezenove versos, o poema traz à tona um tema recorrente na poesia de Donizete Galvão voltada para o seu espaço de origem, que é a mata, presente em sua infância. Já convocamos, no subcapítulo anterior, as ideias de Bachelard (1988) para auxiliar na leitura dessa imagem. Em *A poética do devaneio*, o filósofo pondera que permanece em todos nós um núcleo de infância, que é imóvel, mas sempre vivo. Pode-se dizer que é nesse núcleo de infância que se ergue seu espaço edênico, em especial aquele em que a interação é com a natureza.

Rogério Eduardo Alves (2003) reitera as ideias de Bachelard (1988), quando afirma que a poesia que emerge do passado de Donizete Galvão trazendo em seu interior o espaço pretérito, em verdade não retoma o espaço real, mas mitifica-o. A realidade da infância do poeta reaparece transfigurada, ou de propósito, ou por decorrência do próprio funcionamento da memória. Lembra Bachelard (1988) que os fatos, eventos ou seres recuperados pela memória não fazem esse retorno mantendo suas características tais como eram, mas modificadas pelo efeito da reminiscência, pensamento também defendido por Henri Bergson (1999), embora numa outra abordagem, como já mencionamos em páginas anteriores, quando apresentamos sua teoria dos círculos.

Dessa maneira, Borda da Mata é uma construção de palavras, ou seja, um mito pessoal, que não representa a realidade, mas remete a ela, interpretando-a. Ela surge num processo imaginário, para se contrapor à metrópole (ALVES, 2003). Daí se evidencia que a presença desse tempo pretérito na poesia de Donizete Galvão não cumpre uma função de supervalorização do passado, tampouco é retomado com um olhar saudosista; acima de tudo, a memória do tempo pretérito lhe oportuniza estabelecer um olhar crítico sobre um espaço e um tempo determinado e atual. Para Floriano Martins (1988), a ligação da poesia de Galvão com São Paulo ou com Minas é só aparente; a relação que se evidencia na poesia desse mineiro de Borda da Mata é do homem consigo mesmo (MARTINS, 1988). No entanto, ainda que a relação do homem consigo mesmo seja evidente na poesia de Galvão, não há como negar a centralidade da metrópole e de Minas na constituição dessa poesia.

Em *A poética do espaço*, Bachelard (2003) estabelece uma relação entre a imagem poética da floresta e a imensidão íntima do poeta. Nessa visada, podemos compreender por outro ângulo a frequência com que a imagem da mata comparece na poesia de Donizete Galvão. Afora o fato de ela representar seu espaço de origem, ela também se presta a representar a imensidão íntima do poeta (BACHELARD, 2003). É com base na tentativa de apreender essa imensidão que a mata pode representar que o sujeito lírico desenvolve seu poema. Dos dezenove versos que o sustentam, treze deles são descrições da mata tal como ela aflora à mente do ser que rememora. A partir do primeiro verso,

Lembro-te mata,

todos os treze seguintes vão apresentar imagens da mata que acorrem ao sujeito lírico. Chama a atenção do leitor o trabalho criterioso do poeta com o nível da expressão no poema. Em todos os treze versos usados para caracterizar a mata, ele se serve de locuções adjetivas, todas formadas com elementos da própria mata, que se mostra como

tenda de folhas
 ninhal de minas,
 casulo de sombras,
 alcova de brotos,
 renda de luzes,
 vertigem de avencas,
 friagem de sapos,
 labirinto de cipós,
 manto de limos,
 frescor de cambraias,
 grafias de cascas,
 acridez de sumos,
 açúcar de flores.

Os versos arrolados acima (no poema do segundo ao décimo quarto) funcionam como o elemento B da metáfora, o que nela faz as vezes de elemento ausente (já que aqui, como se trata de uma evocação, todos estão ausentes), aquele que aflora à mente do sujeito lírico na busca de uma melhor definição para o elemento que busca definir. Pode-se afirmar que a longa série de metáforas constitui exemplos de metáforas do coração, por meio das quais se tenta traduzir o inefável contido na outra metáfora mais ampla, que é a mata. O efeito sugestivo que esses versos alcançam decorrem da seleção e do arranjo vocabular que o poeta realiza; ao colocar, como núcleo do sintagma, substantivos referentes à mata, e modificá-los com sintagmas cujo núcleo também é um elemento da mata, o poeta realiza um deslocamento semântico, levando o primeiro elemento a assumir valor conotativo, como ocorre na grande maioria dos versos. Em versos como

ninhal de minas,

além da poeticidade da imagem, ela traz também um valor hiperbólico, que realça a generosidade da mata em fornecer água com tamanha profusão. Igualmente, em

renda de luzes,
 vertigem de avencas,

o cuidado com a seleção e disposição vocabular resulta em eloquentes e sugestivas imagens, sobretudo pela diafaneidade expressa na primeira e a profusão estonteante contida na segunda.

Chama a atenção também, no poema, a pertinência da extensão dos versos. Embora trabalhe com versos livres, nota-se uma cuidadosa regularidade na sua construção e disposição. Assim, todos os versos em que estão descritos aspectos da mata apresentam-se com quatro ou

cinco sílabas poéticas, com uma única exceção para o caso de um verso com sete sílabas. O efeito obtido com essa escolha relaciona-se com a rapidez com que a abundância de imagens acode à mente do sujeito lírico, dando a impressão de que ele anda pela mata e assim vai-se deparando, ora com “um casulo de sombras”, ora com “grafias de cascas”. Nesse conjunto, o verso que se apresenta com sete sílabas não é fruto de um acaso; pelo contrário, a sua extensão reforça a relação existente entre expressão e conteúdo. Ao definir a mata que retorna à memória (“Lembro-te mata”), como

labirinto de cipós,

o poeta enfatiza a profusão dos cipós na mata e a densidade que eles opõem ao eu lírico, tornando a caminhada ali difícil, lenta e perigosa, como se estivesse em um labirinto. Bastante pertinente é o recurso da assonância com o fonema vocálico alto /i/ reforçando o sentido de espaço apertado, tortuoso, presente no signo ‘labirinto’.

O sujeito lírico traz, para o leitor, imagens de um espaço situado em um passado. Mas o passado que se rememora não é apenas um passado da percepção. Vindo à tona por meio de devaneio, esse espaço recuperado do passado é designado como “valor de imagem”. Quando se busca algo que está arquivado na memória, busca-se reencontrar valores também. Nesse caso, ocorre uma rivalização entre memória e imaginação, na busca pela devolução de imagens que são relevantes na nossa vida (BACHELARD, 1988, p. 99).

A voz lírica deixa claro, no poema, sua tentativa de resgatar a mata de sua vida pretérita e trazê-la à superfície; isso, porém, resulta-lhe inútil, pois ela recorre a várias tentativas sem, contudo, conseguir atingir o que de fato busca:

Recorro a todos os nomes
sem nunca recuperar
o frêmito de espanto,
o susto da criança
inaugurando a mata.

A tentativa de recuperar a sensação sentida quando da primeira entrada na mata resulta inútil. Este seria “*o grande outrora*”, que revivemos quando sonhamos as lembranças da infância (BACHELARD, 1988, p. 122. *Grifo do autor*). O sujeito lírico não consegue, porém, o que pretende, porque, mais que reviver as imagens da mata, com suas cores e cheiros, ele busca recuperar o seu sentimento vivenciado quando, em criança, viu-a pela primeira vez.

Bachelard (1988, p.118) considera que, nos devaneios ligados à infância, quando se volta o olhar para ela no intuito de construir um poema, essa infância aparece como um arquétipo verdadeiro, um arquétipo de felicidade simples. Essa ideia aproxima-se bastante do que Zambrano (2000) coloca como metáforas do coração, aquelas metáforas “vivas e atuantes”,

que funcionam também como arquétipos. Refletindo sobre essas palavras do filósofo em relação ao poema “Miolo”, não se pode dizer que o sujeito lírico, ao fazê-lo, esteja buscando retomar esse tempo-espço, mas a emoção que ele traduz refere-se à tentativa de transcrever a emoção sentida quando viu a mata pela primeira vez. Ele reconhece aí a plenitude do olhar da criança e não consegue atingir esse sentimento com palavra.

Essa dificuldade em transcrever ou definir sentimentos talvez esteja ligada ao fato de a infância permanecer em cada ser como um princípio de vida profunda (BACHELARD, 1988); sua incapacidade de, como adulto que olha para o passado e tenta descrever o que sentiu em criança quando viu a mata pela primeira, é grande; o sujeito sente dificuldade e não encontra palavras capazes de captar esse sentimento. É possível que tal incapacidade decorra de sua limitação para apreender toda a energia psíquica que emana da lembrança desse momento inaugural, e que está presente em todo arquétipo, como o é a infância.

Reconhecendo a frequência desse sentimento na vida do ser humano, Bachelard (1988, p.119) propõe um acordo poético dos arquétipos. Para ele, os arquétipos são “reservas de entusiasmo que nos ajudam a acreditar no mundo, a amar o mundo, a criar o nosso mundo”.

Ao longo deste trabalho chamamos a atenção para o fato de a poesia de Donizete Galvão carregar em seu bojo uma profunda marca humana. Trata-se de uma poesia que, mesmo quando perpassada pelo desencanto e pela melancolia, não se manifesta como uma poesia negativista. Antes de tudo, ela se volta para o homem, com o qual estabelece um vínculo solidário, quer viva ele sob a opressão de uma metrópole moderna, quer transite no espaço rural situado em um passado.

No subcapítulo seguinte, nós nos deteremos em alguns poemas que trazem sentimentos e ações que nos remetem a reservas de entusiasmo, tal como as concebe Bachelard (1988).

2.3 Entre coices, peixes e guizos, a resistência

Os poemas escolhidos para este subcapítulo são todos do livro *Ruminações*. A obra se divide em duas partes: “Corografia Mínima” e “Reses e Restolho”. A primeira parte traz um conjunto de poemas em que o sujeito lírico põe à mostra um recorte sucinto daquilo que, emergindo à sua memória, foi transformado tanto pelo processo de rememoração como por uma linguagem cuidadosa. Nesse contexto, vão emergir alguns elementos que poderão ser vistos sob a ótica de verdadeiros mitos pessoais.

O que se revela ao leitor nessa primeira parte não é apenas um espaço geográfico ou um quadro da memória do campo. Essa região em que a subjetividade se reconhece e assume com

a sua identidade é um lugar social (RABELLO, 2003, p. 92) e o poema escolhido para abrir a obra deixará claro ao leitor o tom em que ela será conduzida e de que lugar a voz lírica falará.

ESCOICEADOS

Meu pai e eu
 nunca subimos
 num alazão
 que galopasse
 ao vento.
 Tínhamos
 um burro
 cinza malhado:
 o Ligeiro.
 Foi apanhado
 de um conhecido
 por ninharia.
 Chegou com fama
 de sistemático,
 cheio de refugos.
 De trote tão curto
 que dava dor
 nas costelas.
 De certa vez,
 caímos do burro.
 Meu pai e eu.
 Eu e meu pai.
 Embolados.
 Joelhos esfolados
 no pedregulho.
 Levamos
 bons coices.
 Meu pai e eu.
 Os dois
 nunca subimos
 na vida.
 (*Ruminações*, 1999, p. 15).

O poema traz o significativo título de “Escoiceados”, que poderá ser lido em duas direções. O que se insinua ao leitor em um primeiro momento é o sentido denotativo, carregado de uma certa comichade imposta pelo quadro de pai e filho caindo de um burrico lento, e sendo escoiceados por ele. Porém, passado esse primeiro impacto, e motivado sobretudo pelos versos finais, uma outra leitura se insinua.

O leitor se depara com um quadro de divisão social e, nesse quadro, o lugar do sujeito lírico aparece definido, de forma metafórica, e é por esse viés que pode ser lido também o adjetivo “escoiceados”, numa referência a uma situação de frequentes perdas. A negativa da posse de um metafórico “alazão/que galopasse/ ao vento” revela ao leitor que, nesse contexto, o lugar do eu lírico será o de carência, o de não ter acesso aos bens de valor, estando, assim,

exposto aos coices simbólicos da vida. Numa comparação entre os cavalos, poderíamos dizer, recorrendo à linguagem matemática, que alazão : amplos galopes :: burrico : pequenos trotes. Nesse contexto, ao sujeito lírico coube o trote seco do segundo; assim, se aos galopes ao vento podem-se associar conquistas sem limites, ao trote seco do burrico associa-se a impossibilidade de ascensão, o que já vem anunciado nos primeiros versos:

Meu pai e eu
nunca subimos
num alazão

Um aspecto que sobressai nesse poema é o fato de o animal se impor à família. Embora tivesse sido adquirido por um valor insignificante, o que a princípio já o desqualifica parcialmente, ele não revela humildade diante da família; pelo contrário, se mostra altivo - “cheio de refugos” - e, como se não fosse suficiente, ainda tripudia de pai e filho, derrubando-os ao chão e lhes dando coices.

O evento de ir ao chão do lombo do burrico e de receber dele coices hostis, define sumariamente o lugar desses dois homens no mundo, e, assim como os dois aparecem irmanados no primeiro verso, permanecerão com destino igual, como se vê nos últimos versos:

Levamos
bons coices.
Meu pai e eu.
Os dois
nunca subimos
na vida.

Os versos acima provocam um ruído na fluidez com que o poema vinha sendo assimilado pelo leitor. Por influência de versos anteriores, em que o sujeito lírico faz uma repetição circular,

De certa vez,
caímos do burro.
Meu pai e eu.
Eu e meu pai.

fica-se esperando o mesmo procedimento. No entanto, o sintagma “os dois” não é seguido de ponto, como seria esperado para repetir o movimento dos versos anteriores. Ao invés disso, o leitor é surpreendido pela mudança de direção na exposição e “os dois”, embora tenham semanticamente como referente a expressão “Meu pai e eu”, que era predicada por “levamos bons coices”, continua retomando esses dois núcleos, mas, por meio de uma silepse, é predicada de outra forma, que longe de ter a carga irônica que o contexto parecia sugerir, assume um tom desolado:

Os dois
nunca subimos
na vida.

Em “Escoiceados”, fica explícito o cuidado de Donizete Galvão em harmonizar forma e conteúdo. Priscila Figueiredo (2000), pondera que, no poema, esses dois aspectos aparecem de tal forma harmonizados que se aproximam da reciprocidade. Um dado que salta aos olhos do leitor é a relação estabelecida entre os versos curtos e o trote seco do burrico que, de forma irônica, é chamado de Ligeiro, o que o poeta realça por meio do uso abundante no texto do recurso do *enjambement*.

Além disso, há um cuidado especial na seleção lexical para compor o poema. Um exemplo disso é o uso do verbo “apanhar”, empregado na passiva, nos versos:

Foi apanhado
de um conhecido
por ninharia

O verbo “apanhar”, com o sentido de “adquirir”, é de uso recorrente no meio rural; seu emprego no poema reitera o procedimento bastante usual em Donizete Galvão, de construir seus poemas com um léxico oriundo do universo de seu espaço mineiro de origem. Esse burrico, porém, mesmo tendo sido “apanhado” por ninharia, não apresenta um comportamento humilde; pelo contrário: tido como “sistemático”, impõe-se à família, e sua superioridade a seus integrantes aparece representada no poema pelo tombo dado a pai e filho.

Considerando a simbologia que o burrico assume no poema, ele pode ser visto como um pequeno mito, sobre cuja recordação forma-se uma história exemplar: a subjetividade do poeta, ansiosa por atingir grandes galopes ao vento, precisou, antes disso, sofrer quedas humilhantes (RABELLO, 2003, p. 93). Isso, porém, não significa que o sujeito lírico tenha superado a humilhação sofrida, o que se pode deduzir pelo título do livro em que esse poema se encontra: *Ruminações*. Para Moacyr Scliar (2003), o ato de ruminar está diretamente ligado à melancolia; segundo ele, esse termo foi incorporado ao vocabulário psicológico para nomear um processo que é característico da depressão. Da mesma forma que os animais ruminantes recuperam o alimento à boca para mastigá-lo várias vezes, igualmente o ser deprimido rememora e “mastiga” pensamentos tristes, que o incomodam (SCLIAR, 2003, p. 160).

Embora “Escoiceados” não possa ser lido como um poema em que aflora uma voz melancólica, não se pode negar que ocorre nele um olhar reflexivo, ruminante, mas aqui numa visada humorística. O poeta recupera uma situação do passado, em que viveu, juntamente com o pai, a “humilhação” de serem ambos escoiceados e levados ao chão pelo burrico, e tenta, a

partir dela, compreender a situação presente. O tombo que ele e o pai levaram do burrico assume no poema um caráter simbólico do destino imposto a eles. Escoiceados, ambos nunca “subiram na vida”. E assim como ocorreu a retomada simbólica do escoiceamento, igualmente emergirão na obra de Galvão figuras que foram convertidas em mitos pessoais, para os quais se volta o olhar neste subcapítulo.

Pode-se afirmar que há uma relação estreita entre memória, mito e arquétipo. Enfatizamos que não se pretende, neste trabalho, aprofundar o conceito de arquétipo; tal conceito só é convocado no sentido de melhor entendermos a forma como mitos pessoais comparecem na obra de Donizete Galvão. Busca-se compreender até que ponto a estratégia de recuperar a memória de um espaço e um tempo pretéritos colocará em cena elementos que, por terem uma representação significativa para o poeta, serão elevados à condição de mitos e, por extensão, trarão à cena algum arquétipo.

O poema seguinte oferece uma perspectiva de reflexão sobre esse assunto.

SEXTA-FEIRA DA PAIXÃO

A mulher que ganhou os peixes
 não traz os olhos cabisbaixos
 nem os ombros arqueados.
 Treze peixes finos e prateados
 deslizaram para dentro da sacola.
 A mulher que ganhou os peixes
 dá uma gostosa gargalhada.
 Para que bairro de Belo Horizonte
 irá com sua sacola de peixes?
 Vai comentar o presente
 com o cobrador de ônibus?
 Usará a frigideira preta
 que fica no armário da pia?
 Vai passar os peixes na farinha,
 fritá-los e servi-los bem sequinhos.
 Quem dividirá os peixes com ela?
 O marido aposentado? Os filhos?
 Haverá um gato eriçado
 defendendo o inesperado das tripas?
 A mulher que ganhou os peixes
 não os salgou com sua mágoa.
 Recebeu-os como um milagre
 embora lhe fossem dados de esmola.
 (*Ruminações*, 1999, p. 17).

Embora não seja um poema propriamente longo, “Sexta-feira da Paixão” representa um corte na prática de Donizete Galvão de produzir poemas bem pequenos. Já no livro *A carne e o tempo*, anterior a *Ruminações*, o poeta iniciara esse exercício. Aqui, o leitor se depara com um

poema composto em uma única estrofe de vinte e três versos brancos. Embora os versos sejam livres, há um equilíbrio entre eles, que oscilam entre sete e dez sílabas poéticas.

Trata-se de um poema que se constrói a partir de uma cena, de um recorte que o poeta faz de um evento banal da vida: o recebimento de uma doação em alimentos. A partir desse fato, o poema se constitui, com o poeta alternando narração e descrição, o que resultará num poema imagético. Esse tipo de poema descreve uma pintura ou uma escultura e nele o que realmente interessa são as figuras humanas. Observando-se a atitude que o sujeito lírico de um poema dessa natureza pode assumir, o que se observa é que a sua estrutura lógica é condicionada pela figura humana (HAMBURGER, 2013, p. 212).

Corroborando as palavras acima “Sexta-Feira da Paixão” se apresenta estruturado em torno de uma figura humana, mais propriamente uma mulher, que é flagrada na banalidade do momento em que recebe uma doação, em uma cidade grande. A partir desse recorte, a figura da mulher vai-se constituindo como sujeito, como costuma ocorrer nesse tipo de poema (HAMBURGER, 2013).

A figura feminina que passa a ocupar a cena em “Sexta-Feira da Paixão” foi captada numa metrópole brasileira, a capital de Minas Gerais, estado do poeta Donizete Galvão. Diferentemente do que se vê em outros poemas do autor contextualizados na metrópole, essa personagem aqui não aparece contaminada pela aridez desse espaço, como vimos ocorrer, por exemplo, em “Objetos” (2003), em que os homens são apresentados como “coisas” ou em “Roedor” (1997), em que esse homem é “pouco mais que um rato”.

Rangel Gomes Andrade e Adalberto Luís Vicente (2017) chamam a atenção para a proximidade entre a poética de Donizete Galvão e a estética expressionista, exatamente pelo fato de ser constante na lírica desse mineiro a exposição de personagens que, massacradas pela opressão da metrópole, aparecem rasuradas em sua subjetividade, perdendo suas características essencialmente humanas. Tomando como ponto de partida para a reflexão a centralidade temática do corpo, esses autores lembram que o tema é recorrente na lírica brasileira, mas que em Galvão ele aparece envolvendo, muitas vezes, deficiência e velhice. Porém, se em “Objetos” os homens aparecem completamente reificados,

badulaques pendurados
como galinhas na peia
pelas feiras,
de cabeça para baixo
à espera de compradores.

tal não ocorre com a mulher que ganhou os peixes, que

não traz os olhos cabisbaixos

nem os ombros arqueados.

Digno de nota o trabalho cuidadoso que o poeta faz na exploração da linguagem do corpo. Enquanto o homem que aparece em “Objetos” está completamente desumanizado na metrópole, reduzido à condição de coisa, num sistema capitalista, em que “as mercadorias têm vida própria”, “a mulher que ganhou os peixes” mantém-se ativa, como se lê nos versos:

A mulher que ganhou os peixes
Não traz os olhos cabisbaixos
Nem os ombros arqueados.

Refutando a intenção de esmola, revelada no último verso, a mulher recebe a doação com a alegria de quem recebe um milagre, mantendo, porém, o olhar direto e o corpo erguido, postura simbólica de quem não se deixa humilhar, mesmo estando numa classe social inferior à de quem doa.

Nesse ponto retoma-se um traço singular da poética de Galvão, que é trazer no seu centro a presença do “mítico apanhado ao rés-do-chão” (RABELLO, 2003, p. 94), como é o caso da personagem de “Sexta-feira da Paixão”. Recortada de uma cena do seu cotidiano, a mulher que ganhou os peixes se ergue grandiosa, imponente na singeleza do seu existir desafiador; nesse existir simples, embora viva de restos, não permite que esses restos se transformem em esmolos. É sob esse viés que se considera essa personagem arquetípica, por ela se configurar como símbolo de amor próprio e generosidade. Se, como pondera Fábio Gerônimo Mota Diniz (2016), aos mitos cabe o papel de atualizar e ressignificar arquétipos, que trazem em seu interior uma representação simbólica, pode-se considerar que, tendo a mulher que ganhou os peixes sido alçada à condição de mito no poema, estaria ressignificando um arquétipo, que, no contexto do poema, simbolizaria os sentimentos de orgulho, gratidão, resistência e generosidade. Não se trata de um mito comum, mas daquele que assume essa feição na poesia de Galvão. Tal ocorre tanto em “Sexta-feira da Paixão”, em discussão, como em “O senhor dos guizos”, abordado adiante. Na cena poética em que essas personagens transitam, “... os simples não são os humilhados, e os ofendidos, seres abstratos; surgem (...) em figuras humanas, flagradas no ato de viver de restos e também de orgulho, riso e graça. Estão aqui e ali, [...] em Belo Horizonte e no campo do menino”.

Na sua grandiosidade e generosidade, a mulher que ganhou os peixes ignorou a intenção de esmola e, assim, recolhida pela subjetividade do poeta, ela exemplifica os pequenos milagres do dia a dia, efetivados na sua positividade, no seu amor próprio e na sua louvação à vida. Ao

compor o retrato da personagem, o poeta recupera elementos de sua memória pessoal, mas também da memória coletiva.

Se em Bergson (1999) o foco da reflexão é a memória em si mesma, sem levar em conta as influências sociais e culturais, em Maurice Halbwachs (2003) a preocupação vai ser com os quadros sociais da memória. Para esse sociólogo, não se consegue refletir sobre a lembrança, a evocação, sem se considerarem as estruturas sociais em que elas estão inseridas. O poema “Sexta-Feira da Paixão” traz em seu interior elementos retirados do quadro social, em especial, do quadro social religioso. Ao colocar como elemento gerador do poema os peixes que foram dados à mulher numa Sexta-Feira Santa, o poeta coloca em circulação elementos da memória coletiva religiosa, em especial da igreja católica, que proíbe a ingestão de carne vermelha nesse dia, e determina a escolha do peixe. Pode-se incluir também, como situações de aproveitamento de memória coletiva, a forma de preparo do peixe, que é indicada no poema.

A partir das singularidades de que se compõe o perfil da personagem do poema e que a fazem uma personagem mítica, pode-se afirmar que ela representa um arquétipo.

Segundo Bachelard (1988, p.119), nos devaneios que o sujeito desenvolve, sobretudo aqueles voltados para a infância, todos aqueles arquétipos que ligam o homem ao mundo que ele habita são, de uma maneira ou de outra, vivificados. Embora não se possa afirmar que a personagem do poema “Sexta-feira da Paixão” esteja relacionada ao espaço estrito do poeta, como ocorre com a personagem do próximo poema a ser abordado, essa personagem, ao ascender à categoria de mito, ressignifica arquétipos. Entendendo, com Bachelard (1988, p.119), que os arquétipos são “reservas de entusiasmo que nos ajudam a acreditar no mundo, a amar o mundo”, reitera a visão da personagem como arquetípica o fato de ela colocar em circulação as suas reservas de entusiasmo e, dessa maneira, acender nos sujeitos a chama da positividade, da autoconfiança, do amor próprio e do amor à vida.

Sob esse prisma pode, também, ser vista a personagem Lázaro Marques:

O SENHOR DOS GUIZOS

Lázaro Marques
nasceu abençoado
pelo gosto do riso,
pela chispa da luz
no olho raso,
pela riqueza,
- não de terras –
mas de memória .

Lázaro Marques
tem a mão benta.
Do solo em que joga
sementes e mudas

brotam jabuticabeiras,
 limas de bico, ingazeiros,
 jaracatiás, jambeiros, jatobás.

Lázaro Marques
 é feito de cerne,
 paçoca de amendoim
 socada em pilão
 e talagadas de cachaça
 mantêm-lhe aceso o facho.

Lázaro Marques
 tem anjo da guarda
 de muito siso.
 as cascavéis cruzam
 em seu caminho.
 Erram o bote.
 Ele guarda os guizos
 dentro de um pote.
 (*Ruminações*, 1999, pp.18-19).

Circunscrito no chão do menino, Lázaro Marques ergue-se e se inscreve no poema como um mito pessoal do poeta, convertido em um mito poético, trazendo ao poema sua alegria miraculosa e fantástica. A reflexão sobre personagens recuperadas pela memória traz para o debate a velha questão de como é tratada a presença do ausente. Quando se busca evocar um passado em forma de imagens, é importante que se abstraia do tempo presente, é preciso que se valorize cada detalhe que acode à memória, mesmo que ele pareça inútil. Noutras palavras, é preciso querer sonhar (BERGSON, 1999, p. 228). E mesmo que não seja o caso de se querer sonhar, mesmo que haja um empenho em se recuperar o passado, que se queira trazer para o presente, de forma perfeita, o ausente, isso não ocorrerá, pois esse ausente retornará matizado, impregnado pelo olhar que evoca.

Dessa maneira, é compreensível que uma personagem, resgatada de um tempo e um espaço pretérito, jamais retornará como uma lembrança pura; pelo contrário, poderá trazer, como ocorre com Lázaro Marques, capacidades fabulosas. Isso fará com que ele ascenda à qualidade de mito pessoal e, nessa condição, terá autonomia para ressignificar arquétipos, os quais, como lembra Bachelard (1988), são inúmeros.

Entendendo, com Rabello (2003), que Lázaro Marques exemplifica um elemento mítico que se eleva “do rés-do-chão”, assim como se ergueu a “mulher que ganhou os peixes”, ele representa não uma abstração, mas uma figura que se destaca no cotidiano da vida simples e se sacraliza pela harmonia que tem com o universo.

Em um trabalho publicado em 2019, em que discutíamos a presença da memória em João Cabral de Melo Netto e Donizete Galvão, trouxemos a figura de Lázaro Marques, para

estabelecemos um contraponto com a personagem Cento-e-Sete, de João Cabral, poema extraído do livro *A escola das facas*. Tal trabalho foi norteado pelo objetivo de se verificar como esses dois poetas lidam com a memória pessoal, matéria que é lírica por natureza.

De acordo com a concepção hegeliana (1997), as bases da lírica são a particularidade e a individualidade, o que implica uma íntima ligação entre o eu lírico e o eu empírico. Embora se recusem a promover uma espetacularização do eu, ambos os poetas produzem poemas em que se identificam marcas de sua memória pessoal.

Nos dois poemas em questão apresentam-se sujeitos que foram retomados pela memória dos poetas, e, tal como ocorre com Lázaro Marques, o sujeito presente no texto de João Cabral também pode ser visto como um mito pessoal. O poema selecionado da obra de Cabral foi “Cento-e-Sete”, do livro *A escola das facas*. Aproxima-os o fato de os poetas coincidirem no resgate e incorporação, em seus textos, de personagens recuperadas de suas vivências pessoais e fazerem deles tema de suas poesias.

Relevantes para a condução das reflexões são as considerações de Antonio Carlos Secchin (2014), que afirma poder-se identificar a presença de duas faces na obra de Cabral, de onde se extraiu o poema em discussão: uma inovadora e uma em que se notam traços reconhecíveis em obras anteriores, dentre eles a manutenção ou a recorrência de certos elementos e temas. Também permanece o tratamento formal dado aos poemas, que se apresentam fiéis ao projeto cabralino: rigor formal, cuidadosa seleção vocabular, presença de quadras e rimas. A inovação está, sobretudo, no fato de, nesta obra, a voz lírica evidenciar-se abertamente por meio da 1ª pessoa do discurso. Além do mais, esse sujeito lírico é histórico, pois está integrado em uma sociedade onde aparece como participante e conhecedor da mesma (FALCO, 2019). Igualmente de caráter histórico é o poema “Cento-e-sete”, onde se lê:

Cento-e-Sete era um agregado
do casão-avô da Jaqueira,
agregado que mesmo ignora
seu quefazer, seu quefizera.

Antes, estivador no porto,
sua matrícula, “cento-e-sete”,
dispensava-o, e nos dispensava,
de dar seu nome, ou de o saber-se.

Na derradeira vez que o vi,
talvez já além dos cento e sete,
se queixava a meu primo Jarbas
de formigas que andavam nele,

Se esbofeteava todo o tempo
para esmagar as tais formigas

que lhe corriam sobre a pele
(com uma fúria para mim bíblica).

Porém Jarbas Pernambuco,
recém-doutor em medicina,
ouve-o, em Gonsalves de Melo,
cofia a barba e me confia:

As formigas são a esclerose;
não lhe andam na pele, é por dentro,
mas não lhe diga: que ele creia
morrer no Velho Testamento.
(*A escola das facas*, 1994, pp. 428-429).

Neste poema, a primeira pessoa discursiva faz-se evidente. Inicialmente, diluída em um plural - “sua matrícula, ‘cento-e-sete,/dispensava-o e *nos* dispensava...” –, mais à frente aparece em singular: “Na derradeira vez que o *vi*...”. Trata-se de um poema narrativo, que gira em torno da personagem que lhe dá título. Cento-e-Sete se caracteriza por dois pontos bastante significativos: i) não se sabe o seu nome, ele é conhecido apenas pelo número de matrícula do seu tempo de estivador e ii) é um agregado do casão-avô da Jaqueira, local onde o poeta nasceu. O poema não se alonga em detalhes. Depois de apresentar a personagem sucintamente, o poeta mostra-a em seu estado atual, já avançada nos anos e levemente alienada pela esclerose. Ao leitor fica essa lacuna delimitada pelo intervalo entre sua chegada à fazenda e o estado atual. Cento-e-Sete viera como trabalhador e depois se convertera em agregado? Os dois últimos versos da primeira quadra são sugestivos: “agregado que mesmo ignora/seu quefazer, seu quefizera”. O poema, no entanto, não nos fornece essas informações sobre a linha de tempo da personagem. Depois da breve apresentação, Cento-e-Sete já é tomado em seu estado de esclerose, atormentado por formigas invisíveis.

Para Antonio Carlos Secchin (2014, p. 72), em *A escola das facas* estão presentes História e história: no livro “há fortemente a presença da História da região, que é descrita nos poemas, bem como o retrato das histórias vividas naquele local”. No poema em foco, não só a história regional comparece, por meio da personagem e de recortes de sua trajetória de vida na região, como também a História numa acepção mais ampla, já que a figura do agregado é recorrente no contexto da sociedade brasileira, e através dos tempos foi marcada pela ambiguidade, pois, ao mesmo tempo em que o agregado vivia como se fizesse parte da família, o fato de viver ali como um apêndice tirava-lhe a dignidade, colocando-o numa posição inferior, de desigualdade, nas relações sociais. Esse é um ponto que obscurece a trajetória de Cento-e-Sete, quando o olhamos numa comparação com Lázaro Marques. Mesmo tendo a liberdade de

ignorar seu quefazer, ele é um ser sem nome: “sua matrícula, ‘cento-e-sete,/dispensava-o, e nos dispensava/de dar seu nome, ou de o saber-se.”(grifo nosso). As palavras finais dessa quadra dão a visão da relação senhor/agregado: não há preocupação em conhecer a identidade de Cento-e-Sete (FALCO, 2019). Da mesma forma que ocorre neste poema de João Cabral, também Donizete Galvão recupera a personagem Lázaro Marques por meio de reminiscências. No processo de remoer as reminiscências, o poeta faz surgir em sua poesia fragmentos, episódios, cenas que estavam enevoadas, diluídas em sua memória. Desse processo emergem paisagens perdidas no longínquo do tempo; emergem personagens miúdas, quase inexistentes, “que repetem cotidianamente a lição do milagre e da beleza de sobreviver em chãos brutos, entre a trempe e a labuta no chão” (RABELLO, 2003, p. 82).

Atravessadas por cenas e personagens da mítica Minas Gerais, as reminiscências não afloram na poesia de Donizete Galvão por meio de um subjetivismo regularmente explícito. Ao poeta muitas vezes é facultado calar a sua voz pessoal, numa atitude que nega a concepção hegeliana de poesia lírica como expressão de sentimentos pessoais. Conforme propõe Michel Collot (2013), o eu lírico pode figurar “fora de si”, e se manifestar por meio da forma como o eu lírico vê o objeto. Esse é um procedimento bastante frequente em João Cabral, à exceção de algumas obras, como *A escola das facas*, onde o poeta libera a exposição frequente da 1ª pessoa discursiva.

Curiosamente, em *Ruminações*, Galvão não faz da 1ª pessoa discursiva uma prática recorrente, como seria de se supor numa poesia memorialística, em especial a que apresenta nesse livro. Mesmo falando de situações vividas, presenciadas, de pessoas que, por uma razão ou outra, inscreveram-se em sua história, nessa obra o eu lírico nem sempre se expõe abertamente.

Nesse contexto emerge Lázaro Marques, atravessando espaço/tempo do sujeito lírico para instaurar-se no aqui/agora do poema que, escrito em terceira pessoa, principia com a apresentação da personagem, de quem se vai constituindo um retrato, por meio da apresentação de seus traços singulares.

Composto por quatro estrofes, “O Senhor dos guizos” não segue uma distribuição regular de versos nessas estrofes, embora haja uma harmonia entre elas, que se apresentam num decrescendo: a primeira estrofe é formada por oito versos, a segunda por sete, a terceira por seis, voltando a quarta a apresentar oito versos. Esses versos, embora não se apresentem com a mesma medida, estão distribuídos de forma harmoniosa.

Na primeira estrofe, o leitor já se depara com alguns elementos que sinalizam para o perfil psicológico da personagem: Lázaro Marques tem “o gosto do riso” e uma “chispa de luz”

nos olhos; além disso, é abençoado por uma memória grandiosa. Esses elementos já são suficientes para compor uma imagem positiva; mas a segunda estrofe traz outros dados que reforçam essa positividade, resvalando para o sagrado: a personagem tem uma relação de harmonia com a natureza que, a um pequeno sinal seu, responde rápida e generosamente, como se pode perceber nos versos:

Do solo em que joga
sementes e mudas
brotam jabuticabeiras
límas de bico...

A oposição entre os verbos “joga/brotam” mimetiza a prontidão das respostas ao gesto despojado de Lázaro Marques.

Galvão pondera que, em sua poesia, a ligação com o sagrado se faz por meio da natureza, dos animais, dos objetos. E é de Minas, de onde ele afirma nunca ter saído, que é recolhido o material que nutre sua poesia. Também de lá é que se ergue a personagem desse poema, mitificada, com poderes quase sobrenaturais, como se percebe pelas duas estrofes finais.

Lázaro Marques foi recuperado do passado e do lugar de origem do poeta pelo olhar e pela voz de Donizete Galvão, assim como foi Cento-e-Sete, por João Cabral de Melo Neto. Ao apresentá-las, e fazerem delas o conteúdo de seus poemas, esses poetas ora se aproximam, ora se afastam. Suas personagens, embora tenham o mesmo ponto de origem na escala social e aparentemente tenham percorrido caminhos semelhantes, diferenciam-se pela forma como comparecem nos textos.

Os autores que optam por trazer para o interior de sua arte personagens extraídas de camadas mais populares da sociedade correm o risco de, ao fazê-lo, adotarem um tom complacente, ou mesmo piegas, transformando o texto numa apologia ao viver de modo simples. Não é, porém, o que se vê em Donizete Galvão. A sua personagem, conquanto transite por caminhos ásperos, não comparece no texto conduzida pelas mãos solidárias do poeta. Pelo contrário, em sua explosão de alegria, pois que “tem o gosto do riso”, Lázaro Marques é um homem forte e se apresenta no poema como um elemento mítico. Afinal, ele tem domínio sobre seu entorno, sobre a natureza – de suas mãos brota a abundância de frutas - e sobre os animais, no que podem conotar de mal, de perigo, o que no texto vem metaforizado na imagem da cascavel. E há algo muito especial respaldando tudo isso: Lázaro Marques é protegido por um anjo da guarda de “muito siso”. Essa expressão concede um caráter especial ao anjo protetor: sendo ele tão sério e compenetrado na sua tarefa, a personagem não tem o que temer e caminha

autoconfiante, pois, não bastasse a proteção que recebe – ou até mesmo em decorrência dela – seu ser “é feito de cerne”, o que reforça o caráter mítico dessa personagem.

Formalmente, a grandiosidade de Lázaro Marques aparece expressa no poema por meio de uso de seu nome completo, a cada retomada que o poeta faz. E ele o faz em todas as estrofes, iniciando-as com a imponente do nome completo da personagem formando o verso inicial. Repare-se na força da proparoxítona no seu prenome. Diferentemente de Lázaro Marques, de Cento-e-Sete ignora-se o nome: serve para identificá-lo o número de sua matrícula de seus tempos de estivador.

Antonio Carlos Secchin (1985) chama a atenção para uma tensão existente em *A escola das facas* e que se relaciona com o lugar social do poeta. O binômio senzala/Casa-Grande, que aparece em outros poemas da obra, assume uma outra configuração – porém dialogante com essa – nos poemas ligados ao período da infância do poeta, nos quais a relação que se estabelece é de trabalhador-patrão. Mesmo em face do esforço do poeta para diluir as marcas que desnudam essa relação, ela transparece no texto. Para dissolver a relação vertical e hierárquica entre senhor e empregado, o poeta se utiliza de algumas estratégias. Uma delas é o silenciamento de um caráter eventualmente opressivo. Não é por acaso que em todos os poemas que trazem personagens extraídas do universo do trabalho no engenho, apenas uma é mostrada no exercício desse trabalho. Além disso, o poeta tenta velar a posição que ocupa nas relações sociais, o que linguisticamente se manifesta na diluição do eu e sua substituição por um ‘nós’ (SECCHIN, 1985, p. 279). No poema em foco, isso pode ser observado no terceiro verso da primeira estrofe: “Antes estivador no porto,/sua matrícula, ‘cento-e-sete’,/dispensava-o, e nos dispensava,/de dar seu nome, ou de o saber-se” (MELO NETO, 1994, p. 428). Colocada no poema com naturalidade, como se fora uma quebra de formalidade desejável, a situação denuncia uma banalização da perda da individualidade, da despersonalização, e de tudo que isso pode acarretar. Confrontando-se os dois poemas, percebe-se o efeito negativo dessa situação para a personagem Cento-e-Sete, em comparação com a personagem de “O senhor dos guizos”.

Essas reflexões evidenciam o distanciamento que há entre as duas personagens recuperadas pela memória. Para Rabello (2003), em *Ruminações*, Donizete Galvão encontra o seu equilíbrio e se harmoniza com seu espaço que é, segundo essa autora, um espaço social.

Nessa linha, entendemos que a grandiosidade com que Lázaro Marques é tecido seja decorrente do espaço onde ele está inserido, que representa, para o eu lírico, uma resistência crítica ao mundo e ao espaço da cidade contemporânea. O fato de ser elevado à condição de mito pessoal justifica a atemporalidade de Lázaro Marques em oposição à natural demência de

Cento-e-Sete que, já passando dos cento e sete anos, trava uma luta furiosa (quase “bíblica”!) com formigas imaginárias. O sujeito lírico não faz menção à idade de Lázaro Marques, mas assegura que ele é “feito de cerne”, expressão que mantém uma relação de contiguidade com outra que lhe amplia o sentido, que é “dar no cerne”, usada para caracterizar alguém que já atingiu uma idade muito avançada e, apesar disso, conta com grande resistência física. Outros dados do poema reforçam essa ideia:

paçoca de amendoim
socada em pilão
e talagadas de cachaça
mantêm-lhe aceso o facho

Como se vê, a personagem ainda apresenta vitalidade sexual, sugerida pelas palavras “aceso o facho”, o que lhe é garantido pela ingestão de amendoim, que comparece como afrodisíaco no imaginário brasileiro.

Ainda um outro ponto distancia os dois homens, personagens dos poemas: enquanto Lázaro Marques tem ascensão e domínio sobre os animais, pois

As cascavéis cruzam
em seu caminho.
Erram o bote

Cento-e-Sete trava uma luta permanente com formigas imaginárias, luta na qual já está escrita a sua derrota, restando-lhe, como conforto, acreditar

morrer no Velho Testamento,
sobrepujado por forças sobrenaturais.

A reflexão sobre os dois poemas evidencia a posição mítica e arquetípica de Lázaro Marques, que no poema atualiza e revifica os conceitos de energia, fé na vida, autoconfiança, vitalidade, e tantas outras positivities. O mesmo não ocorre com a personagem Cento-e-Sete, que, embora seja individualizada pelo poeta, comparece no poema reduzida a um número, o que se deu em decorrência das forças de trabalho, bem como das relações sociais.

Procurou-se evidenciar, neste capítulo, a força reparadora que o espaço de origem propicia ao eu lírico. A hipótese que deu origem a esse trabalho é que o eu lírico se sente deslocado no mundo contemporâneo, representado, sobretudo, pela metrópole, que assume o papel de elemento catalisador dos sentimentos de desencanto e melancolia. Diante disso, ele elege a memória como um espaço simbólico de resistência crítica a esse mundo e a esse tempo. Assim sendo, no primeiro subcapítulo, trouxemos à discussão a situação agônica do eu lírico em busca do seu espaço. Procuramos, por meio da reflexão sobre os poemas, evidenciar o

sentimento do eu lírico diante de uma possível degradação do seu espaço. No segundo subcapítulo, procuramos sinalizar a ideia de um encontro simbólico e harmonioso do eu lírico com o espaço de origem, por meio do recurso da memória. Finalmente, no terceiro subcapítulo, procuramos discutir a eleição que o eu lírico estabelece de personagens míticas extraídas do universo de sua infância, as quais o fortalecem por lhe oportunizarem uma forma de opor resistência àquilo que o oprime, estando situado na metrópole moderna. A retomada do seu espaço de origem e a convivência simbólica com ele, por meio da memória, asseguram ao poeta uma oportunidade de amenizar o mal-estar e a melancolia que o tempo moderno e o espaço metropolitano lhe provocam.

No capítulo seguinte, o debate será ampliado, acrescentando aos pontos já apresentados outros com os quais os já vistos dialogam. Assim, traremos ao centro das discussões a recorrência de alguns mitos pessoais do eu lírico, dos quais não tratamos no subcapítulo que ora se encerra por ser esse um assunto que recebe um tratamento especial por parte do poeta. Antes disso, porém, retornaremos às reflexões sobre o homem e seu estar no mundo contemporâneo, em especial na metrópole, em meio aos desafios e aos riscos que esses elementos lhe impõem. Dessa forma, os mitos compareceriam nessa obra igualmente como símbolos de resistência. Serão tratados também no capítulo seguinte, alguns mitos tradicionais, que mantêm uma relação muito próxima com temas já abordados anteriormente. E, sobretudo, procurar-se-á dar uma ênfase nos recursos formais que o poeta usa para atingir seus objetivos.

3. CIDADE, MEMÓRIA E MITOS

A modernidade que vigorou nas sociedades até meados do século XX, malgrado todos os problemas que trazia em seu interior desde o início, os quais já foram abordados neste trabalho no primeiro capítulo, sobretudo nos subcapítulos 1.2 e 1.3, estruturava-se em torno de regras, relações e comportamentos firmes, definidos (BAUMAN, 1999). No entanto, o período que se iniciou após a segunda guerra mundial e se consolidou nos anos 60, trouxe mudanças significativas ao mundo. Denominada modernidade líquida, essa época caracteriza-se como um período em que as relações, tanto sociais como econômicas, fragilizaram-se ainda mais, tornando-se escorregadias, fluidas e fugazes (BAUMAN, 1999).

Em termos econômicos, observa-se uma notável diferença entre os antigos fundiários do início da era moderna e os capitalistas de agora. Esses últimos têm mobilidade sobre seus recursos, por serem estes líquidos. Dessa forma, não precisam ficar presos a um ou a outro espaço que possa lhes trazer problemas. Beneficiados pela globalização, que eliminou as barreiras territoriais, os capitalistas podem movimentar o seu capital, que fica flutuante geograficamente, podendo ser levado de um lugar a outro sem problema. “O capital pode sempre se mudar para locais mais pacíficos se o compromisso com a ‘alteridade’ exigir uma aplicação dispendiosa da força ou negociações cansativas. Não há necessidade de se comprometer se basta evitar” (BAUMAN, 1999, p. 18).

Essa situação vai gerar uma instabilidade emocional no homem contemporâneo. Como mencionamos em momento anterior desta tese, Bauman (2009), pondera, apoiando em Freud, que os sofrimentos humanos, na contemporaneidade, prendem-se a três causas, que são: o poder superior da natureza, a fragilidade dos nossos próprios corpos e a inadequação das normas que regem os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade. O sociólogo revela preocupação maior com relação à última, embora não desconsidere o perigo representado pelas outras. Para ele, o sofrimento que tem origem social é mais complexo.

Tais medos modernos teriam surgido com a diminuição do controle estatal. A solidariedade que antes existia cede lugar à competição, o que deixa os homens entregues à própria sorte, às voltas com recursos escassos e inadequados (BAUMAN, 2009, p.21).

Se, durante a vigência da modernidade sólida, o que o homem mais temia era a incapacidade de se conformar, depois da modernidade líquida o que mais o assusta é o fantasma da inadequação em um mundo que passa a exigir de cada um habilidades de que não se dispõe.

Um outro temor é gerado pelo surgimento ou retorno, nas palavras de Bauman (2009), das “classes perigosas”, assim chamadas aquelas classes que não acham lugar na modernidade, que não conseguem mais uma reintegração, como podia ocorrer com aquelas que, na modernidade sólida, ficavam às vezes temporariamente excluídas. Isso é parcialmente ilustrado no primeiro capítulo deste trabalho, quando tecemos considerações sobre a obra *L'Assomoir*, de Émile Zola. Escrita em 1877, a obra expõe o modo de vida de trabalhadores que vivem a eclosão da Revolução Industrial.

Essas personagens de Zola, vivendo na Paris paradigma de modernização, são as que dariam origem, tempos depois, às classes chamadas perigosas, situação antecipada, parcialmente, por Gervaise: fracassada no seu propósito de ser proprietária de seu próprio negócio de lavagem de roupas, ela termina por se prostituir para assegurar sua sobrevivência na sociedade industrial. No seu fracasso pessoal, Gervaise antecipa a materialização do conceito de Bauman (2009), para quem as classes perigosas são assim chamadas por serem definitivas, por não conseguirem mais o espaço almejado na sociedade.

A dissolução da pessoa em suas características constitutivas e subjetivas, levando-a a integrar o grupo de classes perigosas (BAUMAN,2009), processo principado com a Revolução Industrial e acentuado na pós-modernidade, convida-nos a uma reflexão sobre a ideia de pessoa e o que a define.

Marcel Mauss (2003) pondera que não há um único ser humano no mundo que não tenha experimentado a noção não só do seu corpo, mas sobretudo de sua individualidade espiritual e corporal ao mesmo tempo. A questão que se impõe a Mauss (2003) é saber de que maneira, em sociedades diversas e ao longo dos tempos, foi-se construindo no homem a ideia ou o conceito do Eu. Para esse sociólogo e antropólogo, é muito recente a palavra filosófica “Eu”, como também são recentes as categorias do “Eu”, o culto do “Eu” e, ainda, o respeito ao “Eu”, essa última categoria aplicável à personagem Gervaise, mas no sentido inverso: ao ver frustrado seu sonho de ser dona do próprio negócio e acabar tendo que vender seu corpo para sobreviver, a personagem vê esvaziar-se do seu Eu qualquer resquício de respeito.

Na perseguição da resposta à sua pergunta, Mauss (2003) faz um longo percurso, até chegar ao conceito de *persona* latina. Nesse estágio, a noção não se refere apenas a um elemento da organização social, mas a um fato fundamental de direito, que é o fim do direito do pai (*pater*) de matar os seus filhos, bem como o direito a ter um nome, um prenome, um sobrenome.

Tudo isso traduz a aquisição da *persona* pelos filhos, ainda com o pai em vida. Também decisiva para a constituição da *persona* foi a revolta da plebe e o direito à cidadania que o povo plebeu adquiriu. “Todos os homens livres de Roma foram cidadãos romanos, todos tiveram a *persona* civil” (MAUSS, 2003, p. 387). A partir dessa situação, a consciência de si tornou-se um constituinte da pessoa moral, contudo foram os cristãos que “fizeram da pessoa moral uma entidade metafísica, depois de terem sentido sua força religiosa” (MAUSS, 2003, p.392).

Ainda que a noção de pessoa que prevalece entre nós seja basicamente a noção cristã, ela passaria por outra mudança, para transformar-se em categoria de pessoa, o que ocorreu há cerca de um século e meio. Tal se deu em decorrência de movimentos sectários dos séculos XVII e XVIII, os quais influenciaram a formação do pensamento político e filosófico. Surgem, a partir daí, as questões de liberdade individual e da consciência individual.

No entanto, essa questão desdobra-se em uma outra, que é a possibilidade de se opor a pessoa, como ser social, ao indivíduo, como ser biológico. Paralelamente às questões biológicas e psicológicas, que definem o ser como indivíduo, ele pode ser visto como ser social, a partir de posições ocupadas nas redes de relações concretas.

É sob o aspecto social que percebemos a construção das classes perigosas, haja vista que, por esse termo, entende Bauman (2009) o grupo formado por classes que não acham lugar na modernidade líquida, que não conseguem mais uma reintegração. É possível perceber a presença sutil dessas classes na obra de Donizete Galvão, como ocorre em

DESEMPREGO

Um susto.
Próximo à catraca do metrô
um homem se vê, de súbito,
batendo as mãos
nos bolsos em busca
do crachá.
(*O homem inacabado*, 2014, p. 54)

A voz lírica é direta, incisiva. No estreito limite dos seis versos, ela expõe o drama íntimo da personagem, que parece não ter digerido ainda uma situação da qual o leitor já tem conhecimento. Pelo título do poema, o leitor é informado do estado atual da personagem, que é flagrada num momento de sua existência, de forma independente do olhar do leitor. O verso inicial – “Um susto.” - carrega, na economia de suas duas sílabas poéticas, a surpresa desse homem que ainda não introjetou sua situação. Os versos seguintes reforçam a ideia apresentada no primeiro. O homem procura pelo crachá, sua identidade profissional. Mas não o faz de maneira serena. O verso “batendo as mãos” diz ao leitor de sua aflição, própria de quem se esqueceu de algo que não devia. E esse sentimento é compreensível, com base no que nos

informa o segundo verso. Ele já está “Próximo à catraca do metrô”, o que sugere que está se dirigindo ao trabalho. Esse trabalho, todavia, não existe mais, e desse fato o leitor já tem conhecimento. O poema termina de forma abrupta, reiterando, na disposição do verso de três sílabas, aquilo de que a personagem não se deu conta ainda: a distância intransponível entre a personagem e seu (já inexistente) crachá, que, neste contexto, remete metonimicamente ao emprego e, por extensão, a tudo aquilo que o trabalho representa na vida de um ser humano.

Temas como desemprego, velhice, inadequação ao mundo moderno são frequentes na obra *O homem inacabado*, como de resto em toda a obra de Donizete Galvão. O sujeito lírico deixa entrever ao leitor um certo deslocamento no mundo contemporâneo, representado, sobretudo, pela metrópole, que assume em sua poesia o papel de elemento catalisador, desencadeador de um sentimento de desencanto e melancolia. Nesse contexto, a memória, que perpassa toda a sua obra, comparece como um instrumento de resistência, até mesmo de negação, a esse mundo e a esse tempo, como continuaremos a discutir neste terceiro capítulo, que se estrutura em três subcapítulos.

No primeiro subcapítulo, traremos à discussão novamente a relação homem-metrópole, procurando ampliar essa temática por meio da reflexão de outros poemas do autor, nos quais se instala ainda o olhar, por vezes desencantado, por vezes crítico, do poeta sobre o mundo contemporâneo e os problemas que ele acarreta ao homem. Essa retomada vai dirigir as reflexões para um outro aspecto bastante recorrente na poética desse mineiro, que é a presença de mitos em seus poemas. Tal abordagem demandará uma busca teórica para embasar as reflexões.

Trataremos da temática do mito em duas vertentes. Na primeira, retornaremos aos mitos particulares, elevados a essa condição pelo poeta, assunto que já foi abordado no segundo capítulo, quando discutimos os poemas “O senhor dos guizos” e “Sexta-feira da Paixão”, nos quais comparecem mitos pessoais. Porém, se nos poemas citados comparecem mitos constituídos a partir de pessoas, trataremos, neste capítulo, mais propriamente em 3.2.1, de mitos pessoais do poeta, constituídos por animais, ou, melhor dizendo, por um animal, o qual transitará por três poemas. Dessa forma, paralelamente à discussão dos mitos, procuraremos dar a ver um procedimento poético recorrente na lírica de Donizete Galvão, que é o diálogo entre poemas. Essa abordagem determinará a retomada da discussão sobre memória, tema indissociável desse aspecto da lírica de Donizete Galvão, de resto de sua obra no todo.

Finalmente, em 3.2.2 se dará continuidade ao tema desenvolvido no segundo subcapítulo, mas ampliando a reflexão, para tratar da presença em sua lírica de mitos universais, o que também comparecerá em poemas que dialogam entre si.

A discussão sobre memória será novamente discutida ao longo desse subcapítulo, o que determinará também a convocação de teóricos relacionados ao tema.

3.1 São Paulo, Kaváfis, uma mesa de bar

Georg Simmel (1973) defende a ideia de que os problemas mais sérios que afetam o homem moderno são oriundos de sua tentativa de manutenção de autonomia e individualidade frente às forças sociais opressoras, dentre outros fatores igualmente esmagadores, como a herança histórica que pesa sobre o homem, além da cultura externa e da técnica de vida. O contraste entre o estilo de vida que o homem primitivo tinha e aquele que os tempos modernos lhe impuseram é muito forte. O grande impasse principia quando, no século XVIII, o homem é convocado a se libertar de todas as dependências históricas que o aprisionavam, tanto no tocante ao Estado e à religião, quanto à moral e à economia. A ideia era a de que o homem, originalmente bom, devia crescer sem amarras, deixando sua natureza livre. Porém, ao lado dessa liberdade, o século XVIII passou a exigir especialização funcional do homem e também de seu trabalho, o que vai resultar em homens incomparáveis a outros; igualmente, cada homem passa a ser indispensável em sua área. Contraditoriamente, isso vai tornar o homem diretamente dependente das atividades suplementares dos outros (SIMMEL, 1973, p. 11), o que não deixa de condicionar o indivíduo a conviver com uma luta acirrada entre indivíduos, fato que passa a ser objeto de oposição pelo socialismo, que defende a ideia de que deve haver supressão de toda forma de competição.

Nesse contexto, Simmel (1973) aponta a metrópole como sendo uma das forças externas que agem sobre o indivíduo, tanto de forma individual como supraindividual. Uma das questões que o autor se propõe a investigar é como a personalidade do homem metropolitano se acomoda às forças externas, às quais muitos se rendem, impotentes, como se vê no poema que segue:

FORA DE LINHA

Os homens obsoletos foram dispensados
como candidatos a recrutas, por excesso de contingente.
Os homens obsoletos vagam qual zumbis
em praças, parques e estações de metrô.
Os homens obsoletos alimentam-se de jornais
e engordam nos sofás diante da televisão.
Os homens obsoletos cumpriram as exigências:
faculdade, inglês e cursos de pós-graduação.
Os homens obsoletos mantiveram-se jovens
com dietas, ginástica e oficinas de autoestima.
Os homens obsoletos tiveram bloqueados
seus crachás, suas senhas e cartões de crédito.
Os pais não querem os homens obsoletos.
- Ah, quanto dinheiro investido em sua educação!
Os amantes não querem amar os homens obsoletos

porque estes têm a pele com gosto de ferrugem.
 O mercado não absorve os homens obsoletos,
 pois não existe demanda para a exportação.
 Não há como reciclá-los para que se encaixem
 nos mutáveis programas de reengenharia.
 Terapeutas recomendam aos homens obsoletos
 que ocupem o tempo ocioso nos museus e galerias
 nas paróquias ou mesmo em clubes de filatelia.
 Os homens obsoletos caírem em desuso
 como os chapéus, as galochas e o jogo de bilboquê
 (*Ruminações*, 1999, p. 60-61)

Aponta-se em *Ruminações* um grau de amadurecimento significativo em relação à produção anterior do poeta. A obra é dividida em duas partes – “Corografia mínima” e “Reses e restolhos” - e o poema acima faz parte de “Reses e restolhos”. Na primeira parte o poeta traz aos olhos do leitor recortes de sua província, utilizando-se de uma elaboração consciente da linguagem e de um processo de rememoração. Ali transitam seres que compuseram a infância do eu lírico, “pequenos protagonistas que fixaram o olhar do menino”, muitos dos quais se erguerão “flagrados no ato de viver de restos e também de orgulho, riso e graça” (RABELLO, 2003, p. 94). De algumas dessas personagens, convertidas em pequenos mitos pessoais, já tratamos no capítulo anterior; outras serão objeto de discussão no subcapítulo seguinte.

Conquanto a segunda parte do livro tenha recebido restrições da crítica, que aponta nela uma queda significativa em relação à primeira, (RABELLO, 2003, p. 97), o poema acima, mesmo se distanciando do tom que emana da primeira parte, ocupa um lugar de destaque no conjunto da obra de Galvão, por trazer um tema que se tornará cada vez mais recorrente em sua produção: a reflexão sobre o homem no seu tempo, sobretudo aquele que habita a metrópole e que recebe diretamente, sobre sua existência, as contradições que a contemporaneidade lhe impõe. A inserção no mercado de trabalho e a luta pela permanência nele, o envelhecimento e os limites que ele impõe ao corpo, são temas que atravessam a obra desse mineiro, como nos dá mostra o poema acima, em que o significativo título antecipa ao leitor os riscos a que o trabalhador se expõe na contemporaneidade. Como um carro ou máquina qualquer, a obsolescência do homem contemporâneo é fato quase inevitável, frente à liquidez imposta por esse tempo (BAUMAN, 2009; 2004, 1999), o que o afeta diretamente em sua subjetividade e compromete os laços afetivos, igualmente fluidos e líquidos nesse tempo.

Ao mostrar o homem em constante luta para manter-se no mercado de trabalho, como se vê em “Fora de linha”, Donizete traz o interior de seu poema o drama “de um país desigual, que adotou criticamente um modelo de progresso e desenvolvimento em que os indivíduos oriundos de realidades diversas [...] são privados de um reconhecimento social e destinados a

serem descartados e substituídos por outros [...]” (OLIVEIRA, 2018, p.244-245). Há entre esse poema e “Desemprego”, mencionado linhas atrás, uma forte relação dialogal. Porém, se em “Desemprego” o leitor se depara com os efeitos de uma situação já posta e efetivada, em “Fora de linha”, o leitor vê exposta aos seus olhos a principal causa do problema: a dificuldade de satisfazer às exigências do mercado, fato que, conforme o pensamento de Simmel (1973), teve início no século XVIII, quando se passou a exigir do homem uma especialização cada vez mais aperfeiçoada.

Uma outra face dessa questão é largamente debatida também por Bauman (2009, p.80), para quem “A modernidade produziu ‘gente supérflua’”. O termo ‘supérfluo’ é empregado pelo sociólogo na acepção de ‘inúteis’, já que suas potencialidades não são mais exploradas de maneira proficiente. Muitas dessas gentes inúteis surgem do progresso econômico, que oportuniza às pessoas fazerem muitas coisas com pouco esforço. Isso vai gerar o surgimento dos supérfluos – justamente aqueles que faziam as coisas que o progresso abarcou e dispensou as pessoas de fazê-lo.

Na situação acima, apontada por Bauman (2009), o progresso econômico se encarrega de excluir as pessoas do mercado, concentrando na máquina a possibilidade de desempenhar ações antes delegada ao homem. Para preservar seu lugar no mercado, esse homem precisa ser, a cada dia, mais especializado em sua área, de forma a se tornar indispensável. Isso, contudo, não é algo fácil de se conseguir, exige uma vigilância e um aperfeiçoamento constantes, o que nem sempre é garantia de permanência no mercado, pois em muitos casos, como o poema aponta,

Os homens obsoletos cumpriram as exigências:
faculdade, inglês e cursos de pós-graduação.

e, mesmo assim, caíram na obsolescência: a formação técnica e acadêmica pode não ser suficiente; o mercado competitivo não exige apenas a atualização profissional. Há outras exigências secundárias, às quais ele é pressionado a atender:

Os homens obsoletos mantiveram-se jovens
com dietas, ginástica e oficinas de autoestima.

Ações igualmente inúteis, insuficientes para que esse homem se mantivesse no mercado. O mercado capitalista, competitivo avança como um dínamo. Em tempos de modernidade líquida (BAUMAN, 1999), o homem se atordoa diante da ameaça da inadequação. Diante de um mundo cada vez mais ávido por habilidades que nem sempre o homem contemporâneo consegue ter, a ameaça de exclusão é permanente, já que

O mercado não absorve os homens obsoletos,

pois não existe demanda para a exportação.
 Não há como reciclá-los para que se encaixem
 nos mutáveis programas de reengenharia.

Resta a esse homem obsoleto as saídas caritativas, de consolo: ocupar o tempo ocioso, em instituições de lazer ou religiosas. O homem obsoleto, tal qual os bilboquês ou as galochas, caiu em desuso. A vida dinâmica da metrópole é um dos elementos que exerce essa força opressora sobre o indivíduo. A forma como cada um reage e/ou se acomoda às pressões externas vai depender em parte da personalidade desse homem metropolitano (SIMMEL, 1973).

Ainda que ambos os poemas tratem do mesmo tema, há uma diferença significativa nessa abordagem. Enquanto “Desemprego”, rápido e duro como um soco na concisão de seus seis versos, traz aos olhos do leitor a perplexidade de um homem diante de uma situação já consumada, a qual ele ainda não incorporou, “Fora de linha” não tem um homem específico como elemento central do seu foco de luz. Pelo contrário, ele traz a situação vivenciada por um grupo de homens e constrói uma narrativa que tem como objetivo descrever o processo e as causas da obsolescência do homem contemporâneo. Assim, ao longo dos vinte e cinco versos, o sujeito lírico expõe essa narrativa aos olhos do leitor, obedecendo a uma engenharia criteriosa. Do primeiro ao décimo segundo verso, os homens obsoletos aparecem como o tema do qual se declara algo: informações sobre o que os levou a essa condição bem como ações que, em tese, teriam evitado a situação de obsolescência. A estrutura paralelística imposta ao conjunto de versos forma um bloco rigoroso, no qual os versos ímpares trazem a informação central e os pares fazem-lhes um acrescentamento, quer em forma de um termo sintaticamente acessório ou integrante, de forma simples ou oracional.

Um segundo bloco é formado, também em estrutura paralelística, com os seis versos seguintes, ou seja, do décimo terceiro ao décimo oitavo verso. Aqui, são focalizadas as reações das pessoas à situação posta, indicando por que os grupos compostos pelos pais, pelos amantes e, por fim, pelo mercado de trabalho, não aceitam em seu meio os homens obsoletos.

Finalmente, os versos seguintes, do décimo nono ao vigésimo quinto, constroem-se em torno da reação do mundo a esses homens, por meio de indicação de medidas paliativas para suavizar sua estada no mundo fora do mercado de trabalho, já que, como as galochas, esses homens caíram em desuso, não encontram mais seu lugar na modernidade líquida, não conseguem uma reintegração. Como classes perigosas, já que sua situação é irreversível, cabe à sociedade tentar amenizar a situação com medidas paliativas, como o poema aponta em seus últimos versos.

A relação do homem contemporâneo com o trabalho é um dos temas frequentes na lírica desse mineiro e um dos em que mais se concentra sua reflexão sobre os efeitos da cidade na vida do homem moderno, como se vê em

MÍSTICA DO TRABALHO

O homem põe seu corpo
no artefato que fabrica.
Veias, suor e respiração
a serviço da monotonia.
O homem gasta seu tempo
e o coloca dentro dos objetos.
Preso no círculo da repetição
morre um pouco
ao fim de cada dia.

(*O homem inacabado*, 2014, p. 50)

“Mística do trabalho” é um dos tantos poemas em que Donizete Galvão reflete sobre o homem do século XXI, angustiado sob o peso das inúmeras possibilidades que se lhe apresentam e das amarras históricas que o aprisionam (MATTOS E GOBBI, 2011). *O homem inacabado*, como última obra publicada em vida pelo poeta, apresenta um eu lírico com um olhar ainda mais maduro sobre temas recorrentes em sua trajetória. O homem citadino, sob o peso da contemporaneidade, revela-se impotente, sem nenhuma condição de enfrentamento. Pelo contrário, entrega-se sem resistência:

O homem põe seu corpo
No artefato que fabrica.

Nessa relação de simbiose involuntária, o homem contemporâneo deixa-se consumir, exaurido pelas forças externas, de que fala Simmel (1973). Mesmo ciente de que

Morre um pouco
Ao fim de cada dia.

o homem reitera a mística do trabalho vigente, imposta pela sociedade contemporânea, à qual estão atentos os olhos vigilantes do poeta, como se vê nesse outro poema

DEPRECIAÇÃO

De hoje em diante
Não irás ganhar o pão
Com o suor do teu rosto.
Não precisarás mais de rosto.
Nem de suor.
Nem de um corpo.
De hoje em diante
A máquina imperfeita
De teus músculos
Será mais um objeto
Em desuso.

(*O homem inacabado*, 2014, p. 55)

Marcado por acentuado desencanto, o poema acima integra o grupo dos que foram discutidos neste capítulo, construídos em torno do tema trabalho. Como “Desemprego” e “Mística do Trabalho”, “Depreciação” também faz parte da última obra lançada em vida por Donizete Galvão. Mas como vimos demonstramos, essa temática já vem se manifestando ao longo de sua trajetória, como o ilustra o poema “Fim de linha”, aqui abordado. Um olhar sobre esse bloco de poemas deixa entrever, já a partir do aspecto formal, um sensível amadurecimento do olhar do eu lírico sobre o tema, o que pode ser compreendido à luz do tempo que os distancia dentro da produção do poeta. “Enquanto Fim de linha” se espraia em seus extensos vinte e cinco versos, os três últimos, concisos, trazem a força de uma picada.

A temática que une os quatro poemas é a mesma: a relação do homem com o trabalho na sociedade contemporânea, o que revela a permanente inquietação do poeta com o tema. Em “Depreciação” essa temática atinge um tom mais contundente, porque coloca em cena um homem perdendo a sua identidade de homem, o que não ocorre apenas por ele se tornar obsoleto no mercado de trabalho, em permanente evolução. Aqui, é o próprio homem que vê sua máquina entrar em desuso pelos estragos do tempo. Na apresentação do livro *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*, de Ecleia Bosi (1987), Marilene Chauí, buscando responder à questão proposta por Bosi, sobre o que seria ser velho na sociedade capitalista, argumenta que ser velho, nesta sociedade, é “lutar para continuar sendo homem” (CHAUÍ, 1987, p. XVIII). É esta a questão posta no poema: a perda da “homendade”¹¹ no sujeito homem, na sociedade capitalista contemporânea, temática cara ao poeta Donizete Galvão.

A provisoriedade, um tema presente na obra de Galvão, é desenvolvida a partir de alguns eixos temáticos, como a velhice, a efemeridade da vida e o trabalho (MATTOS E GOBBI, 2011). Nos poemas em foco, o relevo é dado às relações de trabalho na contemporaneidade, mas não se pode ignorar também o comparecimento sutil do tema da velhice, recorrente em sua obra.

Nos quatro poemas abordados, vemos no centro um homem transitório, quer porque se tornou obsoleto dentro de um mercado em constante transformação, como ocorre em “Fim de linha”, ou, de um modo mais trágico, em “Depreciação”, quer porque se mostra descartável, como ocorre em “Desemprego”, ou reificado, o que se mostra em “Mística do trabalho”. Do conjunto desses quatro poemas – em especial dos três que figuram em “O homem inacabado” – emerge um homem tangenciado pela dor.

¹¹ Neologismo criado na busca de expressar a essência que faz do homem um ser pleno, que traz em si, a marca de humanidade.

Diante dos olhos do poeta, tais situações não transitam com naturalidade. O eu lírico não se coloca de maneira indiferente diante de tal situação que o incomoda frontalmente, o que se exterioriza nos seus poemas. Igualmente lhe geram desconforto as contradições impostas ao homem pela metrópole moderna, como se vê no poema que segue:

MESA DE BAR

Andar de táxi
pelo centro da cidade,
a cabeça a girar
depois de tanta cerveja.
Hotel Piratininga,
Ipiranga, Cardeal Arcoverde.
O taxista erra a entrada,
vai parar na João Dias.
A Marginal Pinheiros
está envolta em neblina
que vem da represa.
A vida seria boa
se esse táxi rodasse
rodasse horas
E só parasse para
o passageiro se reabastecer
de bebida em outra mesa.
Esta cidade não seria
áspera ameaça
se atravessássemos suas ruas
Como pássaros bêbados.
(*O antipássaro*, 2018, p.14)

O poema reitera uma estratégia bastante comum em Donizete Galvão: a criação do objeto poético a partir de um dado aparentemente prosaico, o que é dado ao leitor nos quatro versos iniciais. Neles o poeta oscila entre elementos narrativos – “Andar de táxi/pelo centro da cidade” – e elementos descritivos – “A cabeça a girar depois de tanta cerveja”. Elementos corriqueiros, mas que darão a sustentação para o desenvolvimento do poema. Os sete versos seguintes, do quinto ao décimo primeiro, eminentemente descritivos, vão descortinando a cidade de São Paulo à vista do leitor. Um corte realizado na descrição insere uma nota narrativa:

O taxista erra a entrada
Vai parar na João Dias.

Essa inserção, malgrado o seu tom casual, ocupa um papel relevante na sequência do poema: ela fala ao leitor da lucidez em que o eu lírico se encontra, apesar de estar com “a cabeça a girar/ depois de tanta cerveja”. Dessa forma, prepara-se o espírito do leitor para a recepção dos versos seguintes, colocados logo após a reflexão sobre a imagem da Marginal Pinheiros, envolta em bruma:

A vida seria boa

se este táxi rodasse
rodasse horas
e só parasse para
o passageiro se reabastecer
de bebida em outra mesa.

O primeiro verso desse bloco, ao se apresentar com o verbo no futuro do pretérito, reveste-se de um caráter hipotético, condicional, e dá a ver ao leitor o tom de desencanto que atravessa o sujeito lírico, rasurando seu olhar sobre a vida que ele leva. Não, ela não é boa, e isso é dado ao leitor por meio da condição imposta para que ela assim se torne: o carro rodar indefinidamente, só parando para um reabastecimento de bebida.

Nesse poema, em particular nos versos acima, pode-se entrever uma sensível aproximação com *Tabacaria* (CAMPOS, 1977, p. 362), onde se lê:

(Se eu me casasse com a filha da minha lavadeira
Talvez fosse feliz).

Condicionar a possibilidade de uma vida boa ou até feliz a eventos hipotéticos e prosaicos é um ponto de confluência entre esses sujeitos líricos distanciados entre si geograficamente e temporalmente. Mais que apresentarem condições para que se instaure um bem-estar em suas vidas, chama a atenção o inusitado daquilo que hipotetizam como algo capaz de redimi-los da dor vivenciada. Em ambos os casos, a saída mais se configura como fuga, dada a excentricidade das situações convocadas. Se no poema de Álvaro de Campos a felicidade aparece condicionada a um casamento com a filha da lavadeira, o que remete a uma vida prosaica, distante de grandes elucubrações existenciais, em Donizete Galvão, a ideia de andar indefinidamente de táxi, só parando para a ingestão de bebida, não é menos excêntrica.

Os dez versos finais de “Mesa de bar” assumem a função de arremate no poema, de forma reflexiva, estratégia bastante comum na lírica desse poeta. Os elementos narrativos e descritivos presentes nos versos iniciais do poema auxiliam na composição da atmosfera melancólica que vai tomando conta do texto, até culminar na reflexão desesperançada que encerra o poema:

Esta cidade não seria
áspera ameaça
se atravessássemos suas ruas
como pássaros bêbados.

A seleção do item lexical “áspera” para formar o sintagma que caracteriza a cidade traduz os seus efeitos sobre o sujeito que a atravessa de táxi. Mais do que uma ameaça simples, ela o toca bem de perto e o faz sentir a animosidade de sua aspereza, frente à qual ele se sente

impotente. Atravessá-la como “pássaros bêbados” seria uma possibilidade de fugir da agressividade que ela apresenta. Mais uma vez, o poeta nos coloca diante de um sintagma em que um elemento lexical negativo incide sobre um de caráter positivo, obtendo, desse trabalho, uma força expressiva significativa. O item “pássaro”, de caráter positivo, carregando semas que o tornam uma metáfora do ar (BACHELARD, 2001), comparece, no poema, cerceado por “bêbado”, que traz em si semas que remetem a ausência de lucidez, a descompromisso, a impossibilidade de voo; e o pior: a alienação, sugerida no poema pela ideia de embriaguez.

Simmel (1973) aponta a atitude *blasé* como uma forma de enfrentamento às múltiplas exigências da cidade contemporânea ao homem que a habita. Conquanto em “Mesa de bar” apareça um sujeito buscando uma forma de escapar do sentimento de desencanto que o domina, o que o afasta a princípio da atitude apática, indiferente, que caracteriza o estado *blasé*, o fato de ele apontar a embriaguez como uma forma de resistência à aspereza da cidade não deixa de caracterizar uma forma de apatia. Por esse viés, vislumbramos uma aproximação entre “Mesa de bar” e “À espera dos bárbaros”, de Kaváfis, que transcrevemos a seguir:

À ESPERA DOS BÁRBAROS

O que esperamos na ágora reunidos?

É que os bárbaros chegam hoje.

Por que tanta apatia no Senado?

Os senadores não legislam mais?

É que os bárbaros chegam hoje.

Que leis hão de fazer os senadores?

Os bárbaros que chegam as farão.

Por que o Imperador se ergueu tão cedo

E de coroa solene se assentou

Em seu trono, à porta magna da cidade?

É que os bárbaros chegam hoje.

O nosso Imperador conta saudar

O chefe deles. Tem pronto para dar-lhes

Um pergaminho no qual estão escritos

Muitos nomes e títulos.

Por que hoje os dois cônsules e os pretores

Usam togas de púrpura bordadas,

E pulseiras com grandes ametistas

E anéis com tais brilhantes e esmeraldas?

Por que hoje empunham bastões tão preciosos,

De ouro e prata finamente cravejados?

É que os bárbaros chegam hoje,

Tais coisas os deslumbram.

Por que não vêm os dignos oradores

Derramar o seu verbo como sempre?

É que os bárbaros chegam hoje
E aborrecem arengas, eloquências.

Por que subitamente esta inquietude?
(Que seriedade nas fisionomias!)
Por que tão rápido as ruas se esvaziam
E todos voltam para casa preocupados?

Porque já é noite, os bárbaros não vêm
E gente recém-chegada das fronteiras
Diz que não há mais bárbaros.

Sem bárbaros o que será de nós?
Ah! eles eram uma solução.
(Tradução José Paulo Paes, 1990, p. 106-107)

Neste poema, escrito no início do século XX, Kaváfis aborda a tragicidade contida de uma cidade à espera de algo que a tire do torpor em que se encontra. A decadência desse espaço é tão nítida e palpável que a destruição seria a melhor saída. O poema mostra um Estado rico, onde vigora uma hierarquia. A cultura que se deixa entrever nos versos do poema sugere ao leitor a influência de instituições romanas (CANDIDO, 1993, p.156)). Numa linguagem seca, concisa, o poema carrega em seu interior “uma contida aspiração à catástrofe”, ao exteriorizar uma espécie de laceramento que pode alcançar “consciências e civilizações”.

Donizete Galvão tem em Kaváfis um de seus poetas eleitos, conforme sua declaração em entrevista concedida a Izacil Guimarães Ferreira (2003). Tendo bebido em sua fonte, de lá auriu o aroma, se não da catástrofe que perpassa alguns poemas de Kaváfis, como o transcrito acima, mas o tom de desesperança, de tragédia anunciada; noutras palavras, de “beco-sem-saída” (CANDIDO, 1993, p. 157).

Em alguns poemas de Galvão a presença de Kaváfis se faz mais explícita, como se nota em

RUMINADOURO

Terminada a ceia
servas retiram cântaros
de vinho,
alguidares com tâmaras
e azeitonas.
Permanecem sobre a mesa
cestas repletas
de figos roxos
em meio às folhas
da figueira.
Dispõem vasilhas com
pétalas de flores
para que os comensais

*a dançarina de vestes azuis
movimenta-se
entre as colunas
serpentes enroscam-se
em seus braços
apontam entre
os cachos de cabelo
ela sente o frio
de mármore sob os pés
é homem é touro
é o embate
investe com seus chifres
desvia-se*

lavem as mãos.	<i>gélido suor</i>
O perfume dos lírios	<i>nas omoplatas</i>
espalha-se pelo pátio.	<i>maresia, arfar</i>
Apagam-se todas as tochas	<i>de narinas, latejos</i>
que ardiam em azeite.	<i>o pai que se queime</i>
Sob a luz da lua,	<i>em desejos</i>
surge a bailarina	<i>branda guizos,</i>
de braços brancos.	<i>silvos e línguas</i>
A criada lhe traz as	<i>a mãe nua</i>
serpentes sagradas.	<i>coberta pelo touro</i>
Toma com cuidado	<i>quem virá do alto mar?</i>
as serpentes	<i>a quem beijará?</i>
que silvam	<i>as linhas do destino</i>
sob seu comando.	<i>Onde se atam?</i>
Toca com os pés nus a laje.	<i>As safras de trigo</i>
Gira e faz soar	<i>saqueadas</i>
os guizos da saia.	os artefatos de guerra
Gira e transfigura-se	<i>enferrujados</i>
em touro e homem	<i>dança de hipnose</i>
que se enfrentam	<i>esmero na sedução</i>
e recuam.	<i>brancura de dentes</i>
O solitário do	<i>entre os lábios</i>
subterrâneo	<i>haverá sacrifícios</i>
lança seu mugido	<i>sete vítimas</i>
que reverbera	envoltas em saliva
entre as paredes.	<i>agora só há</i>
Logo, chegará ao porto	<i>o júbilo da dança</i>
a nau	<i>ser pentes são braços</i>
com suas velas negras.	<i>braços serpenteiam</i>
Desembarcarão	<i>frêmito no corpo esguio</i>
os bárbaros.	<i>Jogo de cabelos e coxas</i>
os afrescos serão	<i>ardor de mulher</i>
calcinados.	<i>rumina viagens</i>
Arderá o palácio.	<i>sonha com partidas</i>

tudo pende por um fio
(*Ruminações*, 1999, p. 50-51)

O poema acima aparece na segunda parte de *Ruminações*, denominada “Reses e restolhos”, da qual extraímos também o poema “Fora de linha”, discutido neste subcapítulo. Para Rabello (2003), o poeta não foi feliz com essa subdivisão da obra para a criação da segunda parte, onde figuram poemas que, sob seu ponto de vista, destoam em qualidade daqueles que aparecem em “Corografia mínima”, primeira parte. No entanto, evidencia-se a alta qualidade do poema em questão, onde o artifício gráfico utilizado pelo poeta dá forma de coral a duas vozes que se erguem dentro do poema, de maneira complementar. Há uma voz que olha a cena do lado de fora e, de forma simultânea, comparece a voz interior da bacante a anunciar a catástrofe. As duas vozes presentes se complementam e nelas se configura o desejo impossível, “na fantasia regressiva da chegada dos ‘bárbaros’ e se cifra em negativo o desejo do mito que aniquile a civilização” (RABELLO, 2003, p. 98).

Segundo José Paulo Paes, uma forte característica da poesia de Kaváfis é uma certa obsessão do passado, o que muitas vezes comparece em sua poesia por meio de uma superposição de épocas históricas diferentes, o que se manifesta também no plano formal, por meio da adoção de um tipo de verso específico denominado *politikós stíhos*, ou verso político, típico da poesia folclórica grega, tendo se firmado já no século XII, como veículo da literatura popular. Esse tipo de verso apresenta uma acentuada cesura, que divide o verso em dois hemistíquios, recurso frequente em Kaváfis, que o utiliza para destacar o ponto de cesura e uma relativa autonomia dos hemistíquios (PAES, 1990 p. 31). Embora a cesura no poema de Donizete Galvão se dê em razão das duas vozes ali presentes, é possível identificar, nesse diálogo, uma intertextualidade realizada pelo poeta ao nível formal, além daquela que é marcada explicitamente no texto, quando a voz lírica estabelece um diálogo com o poema “À espera dos bárbaros”, vislumbrando, em seu poema, a iminência da destruição negada em Kaváfis.

Em “À espera dos bárbaros”, Kaváfis não explica, comenta ou avalia alguma coisa. Ele apenas expõe o cenário numa linguagem seca, objetiva, sem floreios. A sociedade que ele expõe é tão vazia que a destruição seria a solução, uma espécie de “redenção trágica” (CANDIDO, 1993, p. 160). Há uma nota de desencantamento perpassando o texto, e isso constitui, a nosso ver, um traço interseccional entre esse poema e “Mesa de bar”, em que o sujeito lírico também não vislumbra saída, a não ser uma atitude de negação, configurada numa proposta de embriaguez prolongada. O mesmo já não ocorre no poema seguinte, em que se eleva uma voz com uma atitude de enfrentamento, conquanto seja inusitada:

O MIJÃO

Fui tomar cerveja
no boteco em frente
ao edifício do Mario.
O bar nos expulsou
depois da uma da manhã.
Os bares fecham cedo.
As padarias não podem
vender mais cerveja.
Temos que respeitar
a lei do silêncio.
São Paulo, dizem,
é uma cidade cosmopolita.
Mijei atrás da caçamba
de entulho.
Mijei quente, grosso
e demorado.
E me deu vontade
de mijar nos monumentos,
nos prédios neoclássicos,

nos shoppings e avenidas.
 Como a demarcar
 um território nesta
 cidade onde
 eu possa beber e mijar
 quanto queira
 Mas era hora
 de ir para casa
 e recolhi o pinto
 e tomei um táxi.
 (*O antipássaro*, 2018, pp. 20-21)

Diferentemente do que ocorre em “Mesa de bar”, em que se vê um recolhimento frente à aspereza e à hostilidade da cidade, em “O Mijão”, a atitude irreverente do sujeito lírico de sair urinando no espaço da cidade de São Paulo configura-se numa tentativa de demarcar o seu espaço no contexto institucionalizado da cidade. Assim, o ato de urinar atrás da caçamba, relativamente trivial, evolui para outros de natureza mais afrontosa, haja vista que o alvo passa a ser elementos que ocupam um lugar central, consagrado, na sociedade urbana: monumentos, prédios neoclássicos, shoppings. A eleição desses alvos nos possibilita reconhecer uma rebeldia frente às normas impostas no contexto social urbano. O fato de o sujeito não encontrar lugar onde possa beber àquela hora, tampouco urinar em moldes, digamos, mais civilizados, evidencia-lhe a ausência de liberdade imposta aos habitantes em prol do bem da coletividade. O tom que perpassa esse poema está longe daquele melancólico que vemos em “Mesa de bar”, mas em ambos, o elemento catalisador da reação, ainda que essa reação seja diferente uma da outra nos dois poemas, é o mesmo: a sensação de cerceamento imposto pelo espaço da cidade.

Como vimos ao longo deste subcapítulo, o eu lírico que comparece na poesia de Donizete Galvão emerge muitas vezes vergado sob o peso das tensões da vida contemporânea. A fluidez das relações econômicas, consequência da sociedade capitalista, coloca o homem em situação vulnerável em sua luta pela permanência no mercado de trabalho, tema frequente em Galvão. Velhice, aposentadoria, são temas que também comparecem atrelados na composição da instabilidade que paira sobre esse homem.

Como não podia deixar de ser, a metrópole, como um elemento sintetizador do mundo contemporâneo, está presente também nos poemas abordados, servindo como pano de fundo para o desenrolar dos relacionamentos do homem na sociedade, em sua luta por delimitar seu espaço pessoal e também social.

No subcapítulo seguinte, retornaremos à discussão de mitos na poesia de Donizete Galvão. Trataremos tanto de mitos pessoais, quanto de mitos universais que se fazem presentes em sua lírica.

3.2 Entre tudo e nada, o mito¹²

O poeta Donizete Galvão é dono de uma lírica com assinatura muito particularizada. Por um lado, ele coloca no centro dessa poética o homem do século XX, angustiado sob o peso das possibilidades e também das ameaças que esse tempo lhe apresenta. Cerceado, o homem contemporâneo se sente impotente, o que lhe desperta sentimentos de inadequação e de melancolia. Concebida como um centro gerador de problemas contemporâneos, da cidade emergem homens, ora reificados, exibindo-se em feiras como coisas, ora zoomorfizados, assemelhando-se a ratos; emergem homens que perdem pouco a pouco sua condição de homem, quer por ficarem velhos em uma sociedade capitalista, que oprime o velho por meio de mecanismos variados, que lhe tiram a dignidade, e até sua natureza de homem (CHAUÍ 1987), quer pelo dinamismo do mercado de trabalho, que exclui os que não acompanham sua velocidade.

Nesse contexto, a cidade aparece como um elemento catalisador do sentimento de desencanto e de melancolia na poesia de Galvão. Para dar conta de uma poesia que abarca em seu interior essa densidade, o poeta lança mão de procedimentos variados. Um deles é o estabelecimento de diálogo com outras linguagens, como a pintura, a música, e outras formas literárias. Todos esses recursos são convocados na busca de ampliação da abordagem da relação homem e mundo; a sensação de provisoriedade e a consciência de fragmentação com que o homem cidadão chega à modernidade fazem surgir nessa lírica poemas que mostram um homem fragmentado, em busca de unidade.

Um olhar atento sobre a poesia de Galvão permite-nos perceber nela a presença frequente da tríade corpo-alma-tempo (MATTOS E GOBBI, 2011), que perpassa sua obra, mesmo aquelas de orientação aparentemente mais concreta. O leitor dessa poesia sabe que a concretude que visita sua obra não é jamais sinônimo de ausência de profundidade. O poeta se vale de elementos concretos, aparentemente triviais para, a partir deles, possibilitar o desenvolvimento de reflexões profundas. Em muitos de seus poemas, o leitor encontra a ilustração dessas palavras. O autor retoma elementos concretos, extraídos do mundo rural; esses elementos, ao fim, constituem apenas um trampolim para o poeta atingir outros patamares mais densos; o que vemos, na maioria das vezes, são elementos triviais se constituindo em metáforas do relacionamento humano.

De muitas dessas situações emergem também mitos, pessoais ou não, assunto já abordado no capítulo anterior, e ao qual voltamos neste capítulo. Como se trata de abordagens

¹² Título criado numa relação dialogal com o verso de Fernando Pessoa: “O mito é o nada que é tudo”.

bastante singulares, haja vista que no plano de mitos pessoais trataremos de um animal que tem presença recorrente na sua poesia, subdividiremos esse subcapítulo em duas seções, apenas por motivo de clareza. Na primeira, que identificaremos como 3.2.1, trataremos desse mito pessoal criado a partir de um animal, mais especificamente um cavalo, o qual comparece em três poemas de Galvão, o que acaba por se constituir uma estratégia de composição do poeta. Trata-se do hipertexto, que se caracteriza pelo diálogo entre poemas do próprio livro e também entre poemas presentes em outras obras do autor. Na segunda seção deste subcapítulo, identificada como 3.2.2., discutiremos a presença de um mito universal, que, assim como o mito do cavalo, também comparece em mais de um poema.

Paralelamente à ocorrência de mitos em relação hipertextual, pode-se apontar também um outro recurso produtivo na poética de Donizete Galvão, que é a intertextualidade. Embora esse procedimento seja recorrente em sua obra, trataremos aqui daquela construída com a mitologia, o que se dá pela eleição de um mito específico, o que será tratado também em 3.2.2.

Antes do século XIX, o mito era tratado como fábula, ficção, invenção. Porém, há mais de meio século, eruditos ocidentais o tomaram tal como ele era visto nas sociedades arcaicas, quando era concebido como uma história verdadeira e, acima de tudo, preciosa, por ele constituir-se como algo sagrado, significativo, modelar. Nos dias atuais, porém, a palavra é empregada tanto no sentido de ficção, ilusão, como também de tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar (ELIADE, 1972).

Bastante conhecido é o poema de Fernando Pessoa, em que ele afirma que “o mito é o nada que é tudo”, pensamento que reitera a visão de Eliade (1972) sobre o mito na atualidade. De fato, a verdade do mito é uma verdade em si mesma, *sui generis*, não se relaciona diretamente com a verdade empírica, tampouco com a verdade científica. A verdade que o mito veicula é, acima de tudo, intuída; sendo assim, não necessita de nenhuma prova para ser reconhecida como verdade. Sendo verdadeiro para quem o vive, o mito dispensa comprovação. Além disso, é uma forma de o homem se posicionar no mundo (SOUZA; ROCHA, 2009).

A seguir, deteremos a atenção na discussão de alguns poemas nos quais apontamos a presença de mitos particulares. No decorrer da discussão, retomaremos as reflexões conceituais.

3.2.1 Os olhos de Nijinsky

Joaquim Alves de Aguiar (1998), ao discutir a produção memorialística de Pedro Nava, pondera que o escritor tinha plena convicção de que recordar é sobrepor o passado ao presente, porém com o acréscimo de outros tempos passados, outras vivências. Nesse contexto, não se pode deixar de apontar a relevância das experiências vividas na infância para a constituição da

memória. Lá, nesse tempo remoto, encontram-se temas privilegiados. Possivelmente é de lá que o poeta recupera o cavalo que comparecerá no grupo de poemas que trataremos neste subcapítulo.

Sabemos que a memória é um rico celeiro que fornece ao poeta matéria-prima para a composição de sua poética. Mas no processo de recuperar da memória essa matéria, o autobiográfico não fica necessariamente presente, a menos que seja essa a intenção do poeta. Ao usar dados da memória na composição dos poemas, o poeta recria, artisticamente, aquilo que viveu, e, nesse processo, a sua pessoa desaparece, e o que foi recriado supera sua experiência pessoal (YOKOZAWA, 2006, p. 200).

O poeta alcança esse feito sustentando-se em alguns procedimentos, dentre os quais destaca-se, evidentemente, o trabalho com a linguagem. Porém, mais relevante ainda é a marca humana que ele consegue atribuir a sua experiência pessoal, bem como a dimensão mítica com que o poeta consegue impregnar os seres mais familiares de sua existência (YOKOZAWA, 2006). No capítulo dois, ao tratarmos da memória em Donizete Galvão, trouxemos algumas personagens recuperadas de sua memória, as quais assumiram uma dimensão mítica em sua poesia. Seres humanos comuns, que, na banalidade do seu existir, impregnaram suas ações de grandiosidades tais que adquiriram uma aura de sacralidade, figurando como modelos para a conduta humana, o que é também um traço definidor do mito (ELIADE, 1972). Dentre esses seres destaca-se a figura de Lázaro Marques, presente em “O senhor dos guizos”, personagem marcada por uma alegria autêntica, cuja harmonia com a natureza lhe impõe uma nota de sacralidade.

Nesta seção trabalharemos com um grupo de três poemas que têm pontos em comum. São poemas construídos em torno de um mesmo tema, resgatado pela memória do eu lírico de um tempo remoto, que é onde se encontram temas privilegiados (AGUIAR, 1998). Esse resgate, é claro, não lhe vem em estado de pureza, mas impregnado de vivências e impressões subjetivas, que um olhar distanciado lhes imprime. Dois, dos três poemas que serão abordados, foram publicados na mesma obra. O primeiro de que trataremos é

OLHOS

Numa manhã, Nijinsky, recém-nascido,
bailarino baio que exercita músculos
numa coreografia sem rédeas.

Noutra tarde, potro com freio na boca.
Na hora da doma, um prego vaza-lhe a íris.
O olho cego é sua marca de rebeldia.

Noutra manhã, quase um burro, sem nome
sob o chicote de quem não o soube um deus.

A visão de sua desgraça turva como um coice
os olhos daquele que pela estrada passa.

Numa noite – dele já não resta nem a ossada -,
eis que ressurge galopando as sombras do quarto.
À flor da terra, onde seu casco toca,
brota uma mina, um olho d'água.
(*As faces do rio*, 1990, p. 57)

Construído por quatorze versos distribuídos em quatro estrofes, o poema se erige num tom eminentemente narrativo, permeado por aspectos descritivos. A ação narrada no poema é disposta em quatro blocos temporais, cada um deles iniciando uma estrofe. A primeira estrofe inicia-se com a expressão adverbial “Numa manhã” e nela é apresentada a personagem central do poema, que vive seus primeiros dias de vida. A presença do artigo indefinido na locução adverbial inicial situa o fato narrado num tempo indefinido, distante, e lhe imprime um tom de contos de fada. A apresentação de suas principais ações revela um estado de liberdade e de alegria, que pode ser sintetizado no poema pelo termo “bailarino”.

A estrofe seguinte inicia-se com a expressão “Numa tarde”, e apresenta a personagem em outra faixa etária e um elemento descritivo dá indícios ao leitor da situação repressora em que ele se encontra: tem um freio na boca. Não bastasse isso, a estrofe traz outra informação nefasta: a tentativa de doma resultou em um olho perfurado. A terceira estrofe, também iniciada por uma expressão que indica a manhã, mostra o cavalo em situação de derrota, subjugado. Finalmente, a quarta estrofe, iniciada pela expressão adverbial “Numa noite”, apresentará a personagem em um outro patamar de sua existência.

Essa distribuição vai além do limite temporal, assumindo um caráter metafórico, que vem reforçado no poema pela associação da expressão temporal com o transcorrer da vida do animal e a consolidação da tragédia em sua vida. Por outro lado, a composição das estrofes também se relaciona com o seu conteúdo semântico.

A primeira estrofe, única em que o cavalo aparece plenamente feliz, é escrita em três versos, todos com onze sílabas poéticas, o que metaforiza um equilíbrio na vida do animal. Na segunda estrofe, vemos o cavalo já numa situação de violência, à qual, contudo, ele oferece resistência. Os três versos, também em onze sílabas, em que a estrofe se consolida, sugerem a rapidez, a pouca duração desse momento, pois na terceira estrofe já nos defrontamos com o cavalo vencido, humilhado, e sem condição de resistência. O prolongamento dessa humilhação se mostra no alongamento dos versos – aqui oscilando entre dez e treze sílabas poéticas numa estrofe com quatro versos, número mantido na quarta estrofe, que mostra uma situação também estabilizada. Diferentemente, porém, do que ocorre na estrofe anterior, nesta o cavalo aparece

revestido de positividade, galopando pelo quarto do sujeito lírico. A bela metáfora do olho d'água surgindo ao contato dos seus cascos com o chão consagra o surgimento do mito.

Um poema, como já apontamos no primeiro capítulo, emerge do confronto entre algumas tensões (CANDIDO, 1993). Um olhar mais detido, em “Olhos”, nos permite identificar em seu interior algumas tensões. Uma das primeiras que o leitor pode identificar se dá entre o par opositivo liberdade e opressão. Essa dicotomia é geradora de todo o desenrolar do poema, à qual se seguem outras afins.

A personagem central do poema, simbolicamente chamada de Nijinsky, apresenta-se na primeira etapa de sua vida, na plenitude de seu ser. Como o grande bailarino ucraniano, o cavalo apresenta movimentos elaborados e firmes, constituindo uma verdadeira coreografia. Como o grande bailarino, cuja arte se manifestou muito cedo, também o cavalo Nijinsky revelava, desde a manhã de sua vida, toda a graça de seus movimentos.

A opressão, o outro lado do primeiro bloco de tensões, exercerá todo o seu poder sobre ele, fazendo surgir, a partir daí, um outro par de tensões, manifestado na batalha entre a identidade e a despersonalização. Embora tenha lutado bravamente para se impor e resguardar sua identidade, perdendo até um olho nesse confronto, o animal não dispõe de forças suficientes e acaba vencido, humilhado e sem nome.

Essa desgraça que se abate sobre Nijinsky vai convocar um outro elemento para formar novo par de tensões. Assim, o leitor vê ao final, a vitória se presentificar na vida de Nijinsky, que ressurgue, mitificado e pleno de poderes. Após a consagração do cavalo, toda a sua grandiosidade se revela, sobrepondo-se à pequenez - e aqui vemos se elevar um outro par de tensões que norteia o poema.

Ao nomear o cavalo com o nome do famoso bailarino, Donizete Galvão exercita uma prática muito comum em sua lírica, que é o estabelecimento de relação intertextual com outras formas de arte. Essa relação, no poema, vai além do diálogo estabelecido com a dança. O poeta carrega para a composição da história do cavalo Nijinsky não só a beleza, a grandiosidade e a leveza dos movimentos do famoso bailarino, mas também um pouco da aura trágica que marcou sua vida.

“Olhos” foi publicado em *As faces do rio*. Nesse mesmo livro o autor traz também

INDOMÁVEL

O cavalo azul pasta vento
nas fazendas de ar.
Chega sem aviso
e cruza o teto do insone
que busca em vão
a música feita por seus cascos.

Lambe o sal da sua mão,
mas deixa as marcas de um coice em sua cara.
(*As faces do rio*, 1990, p. 39)

“Indomável” comparece nessa obra numa relação hipertextual com o poema visto anteriormente. Menos explícito que “Olhos”, onde o leitor se depara com uma sequência detalhada de ações, “Indomável” carrega uma contenção que se manifesta já no aspecto formal. Composto em uma única estrofe, com oito versos irregulares em extensão, o poema traz o cavalo já em outra dimensão, e sem nenhuma referência à sua vida anterior, o que já vem claro nos versos iniciais, em que se lê:

O cavalo azul pasta vento
nas fazendas de ar.

A referência à cor do cavalo e a indicação do que ele pasta são marcas de diafaneidade que denotam a irreabilidade do plano em que o cavalo se encontra. Isso vem reforçado também no verso “Nas fazendas de ar”, o qual, estabelecendo um diálogo com Drummond, de *O fazendeiro do ar*, reitera o plano irreal em que o cavalo se encontra. A referência dada ao leitor de que se trata do mesmo cavalo aparece no título, formado pela característica marcante da personalidade do cavalo tratado no poema anterior; mas aparece também nos versos:

Que busca em vão
a música de seus cascos.

A afirmação de que o insone tenta recuperar a música feito por seus cascos (no seu bailar?), sugere uma busca por Nijinsky. O desfecho do poema é intrigante, pois o cavalo

Lambe o sal de sua mão,
mas deixa as marcas de um coice em sua cara.

O gesto de amizade do cavalo está explícito no ato de ele lambe as mãos do insone, mas o coice deixado em seu rosto é algo intrigante. Essa atitude agressiva talvez possa ser lida como uma resposta do cavalo à falta de ação do eu lírico, testemunha do sofrimento de que o animal foi vítima, mas contra o qual não se posicionou.

Tanto em “Olhos” como em “Indomável” o cavalo comparece mitificado, depois de superar as muitas demonstrações de violência, descritas no primeiro texto. Embora não tenha tido força suficiente para barrar a opressão de que foi vítima, a personagem manteve, contudo, sua força e integridade, que se manifestam na sua visita, em sonho, ao sujeito lírico, o que se dá nos dois poemas.

Uma das características da poesia de Donizete Galvão é um sentimento de irmandade com seres e coisas que emana dela. No caso dos poemas em questão, a profunda solidariedade com a personagem resgatada de sua memória levou-o a elegê-la um mito pessoal.

Mircea Eliade (1972) realça a dificuldade de se estabelecer uma conceituação precisa, mas propõe que o mito pode ser visto como uma história verdadeira, concebida como algo sagrado e modelar. Nos poemas em questão, a sacralização concedida ao cavalo provavelmente se deu em vista da sua força interior, sua posição de enfrentamento à opressão, algo que talvez o eu lírico não reconheça em si, o que, hipoteticamente, explica o coice dado pelo cavalo em seu rosto, no final de “Indomável”. Tal gesto simbolizaria uma reação contra a sua passividade, sentimento que o teria impedido de tomar uma atitude diante dos maus tratos impostos ao animal.

O poema a seguir reitera e amplia a relação de afeto entre homem e cavalo:

CRINAS

Amou um cavalo baio
Bicho em cujo frêmito
De aguda animalidade
O vigor do sangue corria.

Amou um cavalo cego,
Que teve o olho vazado
Pela ponta de um prego
Na triste hora da doma.

Amou um cavalo morto,
Que, em sonho, o visita.
Nos seus ombros,
Carrega a sina dele e do cavaleiro
Que já não existe mais.
(*A carne e o tempo*, 1997, p. 51)

O poema acima foi publicado sete anos depois dos dois anteriores e traz à cena a mesma personagem. Diferentemente do que ocorre em “Indomável”, onde a identificação da personagem com a que aparece em “Olhos” é mais velada, em “Crinas” a relação hipertextual é mais explícita, o que é determinado pela história do cavalo, recontada nas três estrofes que compõem o poema.

Na primeira estrofe de “Crinas” o leitor se depara com o mesmo cavalo baio cheio de vigor e energia. Se em “Olhos” o animal é mostrado como “um bailarino baio que exercita músculos”, em “Crinas” o mesmo cavalo é perpassado por um “frêmito /de aguda animalidade”. Na segunda estrofe de “Crinas” retoma-se o acidente que provocou a cegueira parcial do animal,

como também se mostra em “Olhos”. Na terceira e última estrofe, “Crinas” retoma a visita que o cavalo faz ao sujeito lírico, em sonho, aspecto recorrente nos três poemas.

Do conjunto desses três poemas, o último é o que se volta aos sentimentos dirigidos ao cavalo. “Olhos” e “Indomável”, publicados ambos em *As faces do rio*, constroem-se a partir da história de um cavalo, que vem mais desenvolvida em “Olhos”. Já “Crinas” se constrói a partir do sentimento de um “ele” pelo animal. Esse sujeito, diluído na terceira pessoa do singular, não pode ser localizado explicitamente no texto, mas é possível se deduzir que seja uma referência ao sujeito lírico, configurado no cavaleiro que aparece na última estrofe, metaforicamente carregado pelo cavalo. Por esse ângulo de visão, na história dessa relação de afeto e dor, o destino de ambos aparece selado, e o cavalo, mitificado, comparece amparando o sujeito lírico, outrora um cavaleiro.

A estrutura paralelística, consolidada com os primeiros versos de cada estrofe, reforça o sentimento do sujeito pelo animal, bem como a perenidade desse sentimento. O equilíbrio que se manifesta nas estrofes, compostas por versos predominantemente heptassílabos, acentua a concisão do poema e realça o tom contundente que o perpassa.

Para Mircea Eliade (1972), o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido em um tempo primordial, uma realidade que se efetivou, que criou vida. No caso dos três poemas acima, que contam a história do cavalo recuperado da infância do sujeito lírico, qual teria sido o acontecimento primordial, que transformou o cavalo em mito? Em princípio, pode-se apontar o sofrimento enfrentado pelo animal, na forma de violação de sua individualidade, de agressão ao seu corpo e às características constitutivas de seu ser como elementos catalisadores de sua constituição como mito. A partir desse sofrimento instaurado, as Forças Sobrenaturais ou Entes Sobrenaturais (ELIADE, 1972) intervieram, e o que era humilhação, foi recompensado pelo surgimento de uma nova realidade, efetivada na grandiosidade do animal, que passa, assim, a ser visto como modelar e sagrado.

O poeta Donizete Galvão declarou, em várias entrevistas, a sua preocupação com o sagrado, bem como sua tentativa compreender um pouco como ele se manifesta no mundo. Maria Zambrano e Mircea Eliade, dentre outros, são autores aos quais o poeta afirma recorrer com frequência na busca de tal compreensão. Dessa forma, é natural que essa sacralidade compareça em sua lírica, como se nota nos poemas em questão. Em “Indomável”, o cavalo reaparece à noite e lambe as mãos do insone que recebe sua visita. Nesse poema, como vimos, o cavalo, mitificado, deixa a marca de um coice em sua face.

Pode-se apontar uma interação entre o eu do poema e o cavalo mitificado, na qual o cavalo comparece como um ser referencial, em estágio superior – sendo, por isso, um mito, um

ente modelar. Em “Indomável”, a reação do cavalo é parcialmente agressiva, embora o ato de comer sal na mão do ser que o recebe no quarto revele confiança; essa agressividade pode ser compreendida como uma reação do mito frente à inação do insone, incitando-o a uma atitude.

Já em “Olhos”, conquanto Nijinsky se apresente engrandecido e sacralizado, pois que de seus cascos brota um olho d’água, sua atitude é amável. O mesmo se dá em “Crinas”, em que o cavalo visita a personagem masculina em sonho e a carrega, metonimicamente, pela sina.

A verdadeira função de um mito é revelar ou evidenciar os modelos exemplares de todos os ritos, bem como de todas as atividades significativas (ELIADE, 1972, p.10). Em Donizete Galvão, a presença de mitos pessoais ocorre com relativa frequência. No capítulo dois vimos a presença de um mito pessoal no poema “O Senhor dos guizos”, em que a personagem detém uma força especial, plena de positividade, que a autoriza a exercer um domínio positivo sobre os seres e a natureza.

Relativamente à personagem tratada nos três poemas dessa seção, é possível apontar algumas atividades humanas significativas que esse mito representa. Dentre essas, uma das mais significativas é a possibilidade de enfrentamento da dor com dignidade. O cavalo constitui-se mito a partir da elevação e sobreposição que faz de toda a situação dolorosa enfrentada. Tal atitude revela uma força interna, que também pode ser apontada como modelar, como referência de uma atitude humana desejável. Por fim, pode-se apontar como atitude humana revelada pelo mito a gratidão manifestada ao menino-homem, convertido em eu lírico, pelo amor e pela solidariedade, mesmo que silenciosos e impotentes, que este lhe demonstrou, gratidão que se revela em sua permanente volta.

Retomando o verso de Fernando Pessoa, como o qual iniciamos essa reflexão, podemos afirmar, após o contato com o cavalo-mito Nijinsky que, se esse mito que aqui comparece não chega a ser um tudo na vida do eu lírico, está muito longe de ser um nada, assim como está muito longe de ser um nada o mito de Filoctetes, do qual trataremos a seguir.

3.2.2 Filoctetes na lírica de Galvão: a impotência do filho de Aquiles

Desde os primórdios, o mito se faz presente na vida do homem, como forma de lhe garantir que tudo aquilo que ele se prepara para fazer já foi feito (ELIADE, 1972, p. 101). Dessa forma, o mito pode ser visto como uma indicação de caminho, capaz de ajudar o homem a dirimir possíveis dúvidas e eliminar medos quanto aos resultados de alguma decisão a ser tomada. Isso não significa, porém, que os mitos sejam, *a priori*, uma garantia de bondade, tampouco de moral. A função que eles desempenham no mundo é revelar modelos, e dessa forma, auxiliar o homem na sua decifração do mundo. O mito auxilia o homem a construir, em

si, as ideias de realidade, de valor, e também de transcendência. É graças a ele que o mundo se torna inteligível, significativo, aceitável (ELIADE, 1972).

Apontamos, na seção anterior, a ocorrência de um mito animal na lírica de Donizete Galvão. Anteriormente já havíamos tratado de mitos pessoais, especificamente quando abordamos os poemas “Sexta-feira da Paixão” e “O senhor dos guizos”. Nesta seção, continuaremos a abordar o assunto, tanto em termos de mitos quanto da estratégia de Galvão de promover diálogos entre poemas, quer sejam do mesmo livro, quer sejam de livros diferentes, procedimento que recebe o nome de hipertextualidade. Porém, diferentemente do que ocorreu na seção anterior, o objeto de discussão aqui serão mitos universais, o que nos leva também a uma outra estratégia comum na prática de Galvão, que é a intertextualidade. Para desenvolver essa discussão nos deteremos em dois poemas. O primeiro deles é

FILOCTETES

Num átimo,
a picada da serpente.
Abre-se a ferida
que nunca sara
que não supura.
Coleção de escaras
que saem à unha
e renascem
novas crostas.
Ri da chaga
aquele que nunca
foi atingido.
A dor:
empecilho.
A dor:
veneno.
Ninguém quer
sua companhia.
(*O homem inacabado*, 2014, p. 11)

O poema, composto por uma única estrofe, é constituído por dezoito versos curtos, que oscilam, majoritariamente, entre duas e cinco sílabas poéticas. Chamam a atenção os dois primeiros versos, que marcam posições extremas quanto à extensão, o primeiro por ser o menor, com duas sílabas apenas, e o segundo por ser o maior do poema, com sete sílabas poéticas. Nesses versos é apresentado o fato nuclear, em torno do qual vai-se construir o poema: a referência ao ataque de uma serpente a Filoctetes, origem de todo o seu drama. A constituição silábica mimetiza a ação; as duas sílabas poéticas, de que se compõe o primeiro verso, reiteram a rapidez do golpe sofrido pela personagem. Digno de nota é o item lexical constituinte da expressão adverbial que abre o poema. Como uma palavra proparoxítone, ela mesma reitera, pela entonação imposta, a rapidez do golpe desferido pela serpente. Reforçando esse efeito, o

poeta deixa apenas essa expressão no primeiro verso, e a nasalidade presente no primeiro elemento desse verso, resultante da contração da palavra “em” com a palavra “um”, estende-se ao “a” tônico da palavra seguinte; o efeito fônico que emerge do sintagma remete ao bote rápido da serpente durante a picada. Está consolidado o ataque. Isso posto, o verso seguinte se alonga para apresentar agente e ação. As sete sílabas poéticas que compõem esse verso reiteram, para o leitor, a extensão do drama que se abate sobre a personagem que o vivencia.

O poema obedece a um procedimento comum em Donizete Galvão: o poeta parte da narração de fato, um acontecimento, para, em seguida, evoluir para uma reflexão. Assim, os nove versos iniciais voltam-se para a indicação do evento que compõe a narrativa – a picada da serpente – seguida da descrição dos efeitos que o ato provocou no corpo que a recebeu. A partir do décimo verso inicia-se a reflexão sobre o fato e é a partir dessa reflexão que o leitor compreende a mudança do foco do poema. Até então o conteúdo dos versos sugere ao leitor um conteúdo denotativo; as reflexões iniciadas no décimo verso lhe esclarecem que se trata de um conteúdo conotativo.

Aquele leitor que conhece a história de Filoctetes faz a transição de imediato, ao perceber que o texto alude ao fato ocorrido com essa personagem mítica. Segundo nos conta a mitologia, Filoctetes recebeu uma picada de serpente e levou anos de sua vida padecendo de uma dor lancinante, sozinho e abandonado por seus amigos, fato que detalharemos mais adiante. Essa alusão, contudo, serve como trampolim para a voz que emerge no poema. O seu comparecimento no poema tem um caráter metafórico, recurso de que o sujeito do poema se vale para discorrer sobre a dor que o assalta. Assim, ao longo do poema, estabelece-se um diálogo entre o drama da personagem grega e o do sujeito presente no poema; na história original, os fatos são apresentados como tendo ocorrido de fato. Já no poema, acima o leitor perceberá que a picada da serpente se dá num plano metafórico, assim como são metafóricos os outros elementos cruamente mencionados, como ferida aberta, escaras, crostas. O leitor de Donizete Galvão conhece esse trabalho que o poeta faz com a linguagem, dando preferência a elementos linguísticos extraídos do vocabulário comum, os quais adquirem densidade dentro do texto, pela ideia que veiculam no conjunto.

Embora dê nome ao poema, a personagem Filoctetes não comparece no texto em momento algum, exceto no título, ficando delegado ao leitor a tarefa de completar as lacunas existentes para se que se estabeleçam todas as relações de sentido que o poema oportuniza. O poeta conta com o conhecimento de mundo de seu leitor para que este possa penetrar mais profundamente no feixe de significações possíveis no poema. O conhecimento do drama da

personagem mítica permitirá ao leitor fruir o poema de maneira mais plena. De posse do conhecimento da história dessa personagem, o leitor compreenderá melhor os versos finais:

A dor:
empecilho.
A dor:
veneno.
Ninguém quer
sua companhia.

O poeta promove um proficiente diálogo entre a situação tratada no texto e a do mito grego, fazendo uma interação entre sentido próprio e o figurado. Assim, as palavras flutuam, referindo-se ora a um, ora a outro. A dor, que na situação de Filoctetes foi provocada pelo veneno, leva-o à solidão, pois, de acordo com a história, ele foi deixado na ilha de Lemnos porque os companheiros não toleraram o mau cheiro de sua ferida, tampouco os seus gritos de dor. Igualmente, com o ser assolado pela dor, mesmo a que não foi provocada por uma causa física, as pessoas não querem compartilhar a companhia, fato de que ele se ressentia no poema.

Assim como ocorreu em “Olhos”, em que se tem um diálogo entre o cavalo e o bailarino Nijinsky, neste poema em foco está presente também essa relação intertextual, reiterando, mais uma vez, a prática do poeta de estabelecer diálogos com outras formas de arte.

E tal como ocorreu anteriormente, quando o poeta trabalha com o fenômeno do hipertexto - o nome que se dá ao diálogo que ocorre entre poemas de um mesmo livro ou entre poemas de outras obras do autor – aqui traremos também exemplos desse procedimento, o que ocorre por meio do comparecimento da personagem mítica que dá nome ao poema anterior, em outro texto do poeta.

Donizete Galvão esclarece que, para cada livro que escreve, carrega poemas ou ouve músicas, que funcionam para ele como uma bússola (CAVALCANTI, 2003). Segundo o poeta, o livro *A carne e o tempo*, onde consta o próximo poema a ser discutido, durante o seu processo de elaboração, tinha o nome de *A carne triste*, nome que, informa-nos Galvão, vem de um verso de Mallarmé. A esse verso ele juntou outros de Shelley e um pensamento de Emil Cioran, sobre cujas bases pretendia construir a obra. O título mudou para *A carne e o tempo*, os versos de Shelley não são mencionados, mas a proposta permaneceu, o que já se evidencia pelas palavras de Cioran, colocadas na folha de rosto do livro (GALVÃO, 1997, p. 9) encabeçando outras epígrafes de conteúdo semelhante: “Cada um sofre em sua própria carne/esta unidade de desastre que é o fenômeno homem”. As palavras de Cioran, além de sinalizarem para o tom que irá perpassar a obra, dão indícios ao leitor da forma como o eu lírico concebe a existência humana: algo destinado ao sofrimento. Para ele, viver é dor (MATTOS E GOBBI, 2011).

Essa visão soturna da existência há muito está presente na vida do homem. Embora neste século XXI ela se faça cada dia mais presente, em grande parte por consequência das transformações que a modernidade e a pós-modernidade projetaram na vida do homem, na verdade esse é um tema que sempre permeou a existência humana e inquietou os estudiosos desde os tempos mais remotos.

Sabemos que as investigações sobre o tema incomodam o homem desde a Antiguidade Clássica, tendo nascido com os gregos as primeiras inquietações sobre esse sentimento conhecido como melancolia. Hipócrates (460 a.C. - 370 a.C., Apud SCLIAR, 2003) considerava que quaisquer distúrbios mentais eram decorrentes do desequilíbrio entre os humores básicos do corpo: o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra. A esses humores relacionam-se os temperamentos, a saber: o sanguíneo, o fleumático, o colérico e o melancólico (FROTA, 2013).

Embora a melancolia não atingisse apenas a elite cultural grega, manifestando-se também entre todos os tipos de pessoas, ela era mais frequente entre aqueles ligados à arte e à filosofia, fato apontado por Aristóteles no *Problema XXX I* e que o leva a questionar: “Por que razão todos os homens de exceção no que concerne à filosofia, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos?” (ARISTÓTELES, 1998, p. 81).

Da pergunta de Aristóteles depreende-se que, para ele, os melancólicos são seres excepcionais, conforme lembra Luciana Chauí-Berlinck (2012). Para essa autora,

[...] em alguns melancólicos, a doença decorre da relação da bÍlis negra com os demais constituintes do corpo, enquanto que em outros, ela provém da natureza da própria bÍlis negra. Mas Aristóteles conclui que, tanto em um caso como no outro, a origem dos males está na natureza do indivíduo (BERLINCK, 2012, p.43).

Julia Kristeva põe em discussão o ponto de vista aristotélico sobre o assunto. Pondera essa autora que, nas *Problematica* (30,I) está posto que a bÍlis negra (*melaina kole*) determina os grandes homens. Para essa autora, a reflexão – para ela (pseudo-) aristotélica - aplica-se ao *éthos-péritton*, a personalidade de exceção, da qual a melancolia seria específica. Ao mesmo tempo em que se serve das noções hipocráticas relativas aos quatro humores e os quatro temperamentos, Aristóteles inova por extrair a melancolia da patologia e a inserir na natureza. Em suma, a melancolia que Aristóteles discute não é uma doença de filósofo, mas sua própria natureza, o seu *éthos* (KRISTEVA, 1989).

A seguir colocaremos no centro das reflexões o poema “Nós e Filoctetes”, o qual, conforme se vê pelo título, constrói-se também em torno da simbólica personagem mitológica

Filoctetes. A sua presença na obra de Galvão reitera, mais uma vez, a prática do poeta de trabalhar o hipertexto, por meio do diálogo entre poemas que tratam do mesmo tema.

Composto de três partes, o poema traz como epígrafe os seguintes versos de James Joyce: “Sangro à margem do negro riacho/Do meu ramo partido.” Nesse poema lê-se:

NÓS E FILOCTETES

À memória de Anita
Sangro à margem do riacho,
Do meu ramo partido.
James Joyce

1.

A tarde, banhada em luz,
agora, esmaece em sombras.
Galinhas ensaiam seus saltos
para alcançarem os galhos do limoeiro.
Trabalhadores da estrada de ferro
passam tocando a música de seus troles.
Em bando, paturis vindos das várzeas
grasnam sobre nossa cabeça.
Antes, já cortáramos rentes
verdes touceiras de guanxuma.
O sumo escorreu pela faca,
manchou os dedos
e grudou nas narinas.
As vassouras espalham agora
o cheiro de folhas maceradas.
Salpicamos de água o terreiro
que, depois da varredura, fica sem um cisco.
Estamos pacificados pela labuta do dia.

Há um elo. Fala de olhos.

Veio de ternura, como minério,
que mimetiza a tarde.
Estamos sós. Minha avó e eu.
Temos os dons. Entendemos tudo.

2.

Vindo do morro, o barulho dos cincerros das mulas.
quebra a harmonia. Anuncia a chegada do avô.
Relho no ar, conduz nervoso a carroça.
- Vou pôr a chaleira na trempe.
Ande e traga bambu para atçar o fogo.

O avô tem suas exigências.
A água tem que estar no ponto.
Nem morna. Nem esperta demais.
Pode ser que, nessa hora, resolva
lavar com água boricada o olho de vidro.

- Traga também a bacia, o sabão e a toalha.
 (Terá tido câibras?)
 O pasto estava coberto pela geada
 quando foi buscar as mulas de manhã.
 O virado de feijão o terá entaipado?
 Será que pegou carreto para o dia inteiro
 ou passou a tarde com a carroça vazia?

- Corra e vá macetar carvão.
 As mulas estão com duas rodela de feridas.
 Deixe a porteira aberta. Ele é muito sistemático.
 Se a encontrar fechada, irrompe na maior gritaria.

Depois do ritual cumprido,
 guardamos tapas, barrigueiras e peitorais.
 Por fim, um último agrado:
 varrer a fina poeira dos tijolos
 que se acumulou na carroça.

3.

Naqueles dias tão transparentes,
 ela pressentia a noite que depois viria?

Aquela película de mágoa acompanhou-a,
 dormente por dormente, desde o Rio?

Nas conversas com o vento,
 sabia que um dia abriria em mim
 a mesma ferida que consigo trazia?

Nas súbitas aparições de santos,
 antevia os mesmos signos da melancolia,
 impressos nas correntes dos genes,
 a memória da dor gravada nos neurônios?

Seriam também meus os vincos de sua carne triste?

Se acaso soubesse disso, me avisaria
 que nem pó de carvão, nem água boricada,
 nem mesmo a visita do filho de Aquiles
 fechariam a ferida que nós dois possuímos?
 (GALVÃO, *A carne e o tempo*, 1997, p.47-49)

A primeira parte do poema compõe-se de duas estrofes, bastante irregulares. A primeira, com dezoito versos, a segunda com cinco, ambas com versos livres, mas apresentando um ritmo harmonioso decorrente da disposição dos versos e dos acentos. A primeira estrofe, mais longa, também apresenta versos igualmente mais longos, os quais, embora sejam livres,

mantêm entre si uma relação equilibrada. A estrofe inicia-se com dois versos heptassílabos, com uma cadência perfeita, assegurada pelo acento em 2-5-7, como se destaca abaixo.

A **tarde**, **banhada** em **luz**,
agora, esmaece em **sombras**.

Os próximos versos seguem formando blocos organizados. Do quarto ao sétimo verso, o poeta oscila entre decassílabos e eneassílabos, com finalização uniforme em paroxítonas. Nos versos seguintes, o poeta procede a uma redução: do oitavo ao décimo primeiro verso, todos são octossílabos, harmoniosamente ritmados pelo acento predominante em 1-5-8:

grasnam sobre nossa cabeça.
Antes já cortáramos rentes
verdes touceiras de guanxuma
O sumo escorreu pela faca...

A esse bloco seguem-se versos menores nos quais, se não há igualdade de sílabas métricas, há equilíbrio rítmico, para o qual contribui o paralelismo morfossintático assegurado pela seleção vocabular:

manchou os dedos (verbo – artigo – substantivo)
Grudou (n)as narinas. (verbo-artigo-substantivo)

Do décimo quarto verso em diante ocorre um espraçamento dos versos, que vão crescendo até chegar no último verso da estrofe, que, na extensão de suas quinze sílabas poéticas, arrematam, com alívio a longa exposição:

Estamos pacificados pela labuta pela labuta do dia.

Com esse verso fecha-se a primeira estrofe da primeira parte. Está composto o quadro, e o leitor tem uma imagem do espaço onde se inserem as personagens, que retornam na estrofe seguinte, igualmente equilibrada. Malgrado a irregularidade métrica, há um ritmo acentuado entre os versos que, à exceção do terceiro, estão todos com a pausa exatamente no centro.

Há um elo. Fala de olhos.
Veio de ternura, como um minério,
que mimetiza a tarde.
Estamos sós. Minha avó e eu.
Temos os dons. Entendemos tudo.

A primeira parte do poema está composta. Cenário e personagens definidos. O ambiente é rural, matriz da poética de Donizete Galvão. Os dois versos que abrem o poema introduzem o leitor nesse espaço, do qual se vai aproximando gradativamente. Frota (2013) realça o papel

relevante de focalizador que o autor desempenha na condução do olhar do leitor. No caso do poema, ele se detém em frente ao objeto que vai descrever e o faz conforme o interpreta:

A singularidade do focalizador, seu estado de espírito e suas expectativas são contributos importantes para a forma como o objeto será representado. Dessa forma, um focalizador assaltado pela melancolia tenderá a realçar [...] apenas os elementos que vão corroborar seu estado de espírito (FROTA, 2013, p. 39).

Na primeira estrofe, o sujeito lírico realiza uma viagem a um espaço pretérito e o vai apresentando ao leitor em todas as suas nuances. A própria constituição dos versos iniciais – “A tarde banhada em luz,/agora, esmaece em sombras.” – dá margem ao surgimento de uma memória involuntária, que vai recuperando o ambiente pretérito, divido com a avó. Sabe-se que vivências, experiências da infância são decisivas na constituição da memória, são temas privilegiados; assim, as lembranças dessas vivências ficam coladas às percepções atuais (BERGSON, 1999), o que permite a esse sujeito apresentar o espaço vivido em um tempo remoto em seus detalhes mais significativos, conforme afloram em sua memória.

Esse diálogo estabelecido com o passado interfere também na forma como se processam as representações no tempo atual, uma vez que os estados psíquicos relacionados às lembranças permanecem impregnados no sujeito (BERGSON, 1999), o que faz com que as imagens que surgem dessas representações sejam tão contundentes e expressivas. No poema em questão, isso se torna evidente pela forma como a voz lírica conduz o olhar do leitor, como se lhe fosse apresentando o espaço representado.

Primeiro focaliza o aspecto visual. A antítese luz/sombra, nos dois primeiros versos, situa o leitor sobre o andamento do dia; o crepúsculo delinea-se para o leitor pelos olhos do eu lírico, que capta a nuance melancólica do momento. À carga de alegria e beleza contida no sintagma “banhada em luz”, vai opor-se a melancolia presente em “esmaece em sombras”, onde sobressai, para o leitor, a adequação do verbo “esmaecer” ao contexto. A ideia de esmorecimento contida no verbo é intensificada pela soturnidade da expressão “em sombras”, e juntas dão um tom de inexorabilidade ao momento. A partir do segundo verso, o leitor vai mergulhando nesse espaço contaminado de doce e suave tristeza. Nos versos seguintes ainda predomina o aspecto visual:

Galinhas ensaiam seus saltos
para alcançarem os galhos do limoeiro.

O que se tem nesses versos constitui um recorte sutil de pequenos eventos do universo rural, que, metonimicamente, reiteram a finalização do dia. Já do quinto ao oitavo versos, o leitor percebe outro aspecto desse ambiente:

Trabalhadores da estrada de ferro
passam tocando a música de seus troles.
Em bando, paturis vindos das várzeas
grasnam sobre nossas cabeças.

Nos quatro versos acima o leitor entra em contato com os sons que perpassam o ambiente nesse fim de tarde. A ideia de recolhimento vai ganhando corpo, não sem que outro sentido seja convocado. A tarde tem também os seus cheiros:

Antes já cortáramos rentes
verdes touceiras de guanxuma.
O sumo escorreu pela faca,
manchou os dedos
e grudou nas narinas.
As vassouras recolhem agora
o cheiro das folhas maceradas.

Os versos trazem ao leitor algo que só reconhece quem já presenciou de perto: o cheiro de mato recém-cortado, que impregna as narinas. Num condensamento sinestésico, os dois versos afirmam ao leitor que “as vassouras espalham .../o cheiro das folhas maceradas”. Na mistura de visual com olfativo, o sujeito lírico reitera a intensidade do cheiro que emana das folhas ao serem carregadas pela força impetuosidade da vassoura. Ao poeta escapou mencionar um outro cheiro especial: o de terra molhada, que emana do terreiro onde a água fora salpicada; mas esse cheiro, como outros que emanam do passado, são por demais subjetivos. A grande questão que emerge dos estudos de Bergson é que ele procura evidenciar que a memória dispõe de liberdade e de espontaneidade; não se pode apontar nela nenhum traço mecanicista. Para ele o passado permanece inteiro no espírito do ser humano, sendo inconsciente esse seu modo de existência, e daí ela emerge atualizada pela consciência, que tem o papel de colher, dentro do processo psíquico, o que não é ou não faz parte da consciência atual. Essa memória, em seu estado mais puro, aquela que comparece no sonho ou na poesia, faz parte de um reino essencialmente livre (BOSI, 1987).

Essas reflexões nos ampliam o olhar para o poema em questão, e nos ajudam a compreender por que elementos desse espaço comparecem tão vivos. O sujeito lírico realiza o chamado e a lembrança atende prontamente, guiada pelo espírito livre que a constitui, e conduz esse sujeito ao campo de sua infância, de onde ele recupera, entre outras coisas, o cheiro da guanxuma e o grasnar dos paturis.

Nesse contexto, bastante pertinentes são as reflexões de Pedro Nava, que indaga sobre os limites entre a lembrança e a ficção para aquele que escreve memórias. “Os fatos da realidade são como pedra, tijolo – argamassados, virados parede, casa, saibro, pela cal, pelo reboco da

verossimilhança – manipulados pela imaginação criadora. [...] Só há dignidade na recriação. O resto é relatório.” (NAVA, 1977, p. 288 *apud* AGUIAR, 1998, p. 12).

Deixando aflorar as lembranças da vida rural, com seus pequenos eventos, seus cheiros e seus sons, o eu lírico compõe o retrato do espaço, onde as personagens agora se encontram serenas, “pacificadas pela labuta do dia”. Nessa primeira estrofe, abundam elementos recuperados pela memória do eu lírico e a forma como esses elementos comparecem na estrofe nos remete ao conceito de analogia proposto por Octavio Paz (2014): a visão de um mundo em que não tivesse ainda ocorrido a divisão entre o ser e o mundo moderno se faz aí presente, na pacificação que reina entre avó e neto.

É nesse sentido que se insere a memória em Donizete Galvão. A retomada do espaço primeiro de sua infância, configurado na linguagem, é uma forma de enfrentamento ao mundo moderno, situação de que o poema acima, em especial a primeira estrofe, é uma amostra. O poeta recupera do espaço mineiro de sua infância uma profusão de elementos visuais, auditivos e olfativos que, criteriosamente trabalhados pela linguagem, colocam diante dos olhos do leitor um recorte do espaço rural mineiro reconhecível por todos aqueles que já partilharam desse espaço, tal a sensibilidade imposta à descrição e a pertinência dos elementos recortados. São coisas singelas que, situadas no entardecer, adquirem uma conotação singular, que beira a sacralidade, como galinhas procurando o poleiro, bando de paturis voltando das várzeas em busca do repouso, cheiro de plantas cortadas... Todos esses elementos compõem o equilíbrio do lugar, no qual avó e neto estão perfeitamente integrados.

Maria Zambrano (2000, p.19), como já mencionamos antes, menciona que uma das maiores e mais deprimentes indigências da contemporaneidade é a de metáforas vivas e atuantes, aquelas que podem dar sentido à vida, e, às quais, ela denomina metáforas do coração. Essas metáforas estão para além das construídas pela literatura de um modo geral, pois figurariam na base de uma cultura e, por isso, a representam. Sobre tais metáforas, Henriques (2001) afirma que elas figuram como verdadeiros arquétipos.

Retomando-se o espaço rural descrito pelo poeta na primeira parte do poema, não se pode furtar de reconhecer nele a presença de metáforas do coração, pela sua singeleza e pelo que representam na vida das personagens. Pela harmonia que esses elementos impõem ao espaço no momento do entardecer, é possível reconhecer neles a função de arquétipos, característica das metáforas do coração, uma vez que, pela aura de sacralidade com que impregnam o espaço, constituem-se em “reservas de entusiasmo”, o que é, na visão de Bachelard (1988), a principal marca de um arquétipo.

A segunda estrofe encerra essa parte, de forma bem mais contida. Não são necessários mais que cinco versos para que as personagens sejam situadas no ambiente. As pausas, fortemente marcadas, sobretudo no primeiro e nos dois últimos versos, favorecem um tom reflexivo à estrofe. No verso,

Estamos sós. Minha avó e eu.

o leitor capta mais que a mera solidão física naquele espaço e naquele momento. A solidão dos dois se configura como algo existencial, perene.

A segunda parte do poema se diferencia para o leitor a partir do primeiro olhar. Compõe-se de cinco estrofes, três delas com cinco versos, uma com quatro e uma com sete versos. Aqui o eu lírico apresenta ao leitor uma terceira personagem, mas o faz pelo olhar das duas já conhecidas – avó e neto. O que se tem ao longo dessa estrofe é uma imagem do avô e do efeito psicológico de sua presença sobre essas personagens, o que o poeta consegue pelo trabalho formal desenvolvido. Os dois primeiros versos da primeira estrofe preparam o leitor para esse conhecimento:

Vindo do morro, o barulho dos cincerros das mulas
quebra a harmonia. Anuncia a chegada do avô.

A imagem aí formada é construída a partir de alguns elementos nucleares: morro, mulas, harmonia, avô; o último deles aparece finalizando o segundo verso e depois de uma pausa forte após a palavra *harmonia*. Na abertura do verso, o leitor é alertado para um barulho que vem do morro; o lugar de onde vem esse barulho é bastante significativo, pois traz embutida a ideia de velocidade, de algo que se precipita de forma desabalada. O signo *mulas* reforça essa ideia e lhe acrescenta uma nuance de agressividade, que faz quebrar a harmonia. E nesse ponto se instaura uma ambiguidade: que harmonia está sendo quebrada? A da tarde? Ou a que vigorava entre avó e neto, quando estavam *pacificados pela labuta do dia*, imersos numa ternura que *mimetiza a tarde*? Após a pausa acentuada, o final do segundo verso é decisivo: “anuncia a chegada do avô.” O arranjo formal cuidadoso expressa o desassossego que a presença do avô traz às duas personagens. O terceiro verso completa a imagem e o leitor não tem mais dúvidas a respeito do efeito da presença dessa terceira personagem naquele espaço:

Relho no ar, conduz nervoso a carroça.

Os elementos lexicais escolhidos nesse verso confirmam o perfil do avô e justificam a tensão que sua presença leva ao ambiente. As demais estrofes reiteram e ampliam o que a primeira apresenta, e o leitor penetra no ambiente familiar tenso, organizado em torno de uma figura masculina soturna e amedrontadora.

A terceira parte reserva um espaço específico para a avó, colocada no centro das reflexões do sujeito lírico, que assume uma primeira pessoa do singular. Em seis estrofes irregulares, o leitor vê, pelos olhos do eu lírico, a avó mais de perto. Formalmente, as estrofes dessa terceira parte diferem significativamente das anteriores. O primeiro aspecto que chama a atenção é que, nessa parte, as estrofes são menores do que as anteriores. Aos dois dísticos iniciais segue-se um terceto e depois um quarteto, que são seguidos de uma quinta estrofe composta por um único verso. Finaliza essa terceira parte um outro quarteto.

No plano sintático, todas as estrofes mantêm um ponto em comum: cada uma delas é formada por uma unidade de pensamento, exposta em um só período interrogativo, como se ilustra a seguir:

Aquela película de mágoa acompanhou-a,
Dormente por dormente, desde o Rio?

Nessa segunda estrofe, a voz lírica tece indagações acerca do universo da avó, ao mesmo tempo em que fornece pistas ao leitor sobre possíveis eventos catalisadores de sua melancolia. Se na segunda parte do poema, o leitor foi colocado frente a frente com a aspereza e a impertinência do avô, o que desagrada e aflige a mulher, na terceira parte o leitor obtém outras informações relevantes. As três primeiras estrofes sugerem ao leitor a existência de uma outra causa para estado melancólico da avó: sua vinda do Rio para o local onde se encontra, mudança que lhe provocou sofrimento, como se vê nos versos seguintes:

Aquela película de mágoa acompanhou-a,
dormente por dormente, desde o Rio?

Ao leitor não passa despercebida uma proximidade entre essa avó, presente no poema, e dona Henriqueta, personagem de Érico Veríssimo, em *Ana Terra*. Tenho saído da capitania de Sorocaba para os pampas gaúchos, a mãe de Ana Terra remoía em silêncio a tristeza de estar longe de sua terra natal, convivendo com a brutalidade de Maneco Terra, marido a quem temia contrariar, tal como sucede com a avó. Como ocorre em *Ana Terra*, o vento, nesse poema, é também uma personagem marcante, com a qual a avó confidencia seus pensamentos mais íntimos, como se vê pelos versos:

Nas conversas com o vento,
sabia que um dia abriria em mim
a mesma ferida que consigo trazia?

Dentro desse contexto, o sentimento melancólico que domina a avó pode ser visto, em um primeiro momento, pela ótica freudiana, como sendo acentuado por uma perda, ou até uma

perda dupla: a avó não só perdeu suas raízes, deixando para trás seu lugar de origem, como pode ter perdido seus sonhos de mulher, vivendo ao lado de um homem embrutecido.

No ensaio *Luto e Melancolia*, Freud (2006) pondera que tanto o luto como a melancolia se referem a perdas, sendo, porém, o luto mais facilmente superável que o sentimento de melancolia, que geralmente é desencadeado por uma perda num plano mais abstrato. Paul Ricoeur (2007) comunga tal pensamento, no entanto, aponta na melancolia uma nuance de insatisfação, de prolongamento, que não se identifica no luto. Para esse autor, há no melancólico uma diminuição do sentimento de si, e uma frequência de queixas que fazem com que a melancolia seja um sentimento negativo, o que não ocorre com o luto.

Nas estrofes seguintes, o leitor se depara com um dado novo: o sofrimento da avó não é decorrente apenas de sua saída do Rio ou de uma hipotética insatisfação com a vida ao lado do marido. O eu lírico insinua que se trata de algo somático, como se vê nos versos:

sabia que um dia se abriria em mim
a mesma ferida que consigo trazia?

A melancolia é posta como uma ferida que a personagem traz aberta em seu ser, informação que é ampliada na estrofe seguinte:

antevia os mesmos signos da melancolia,
impressos nas correntes dos genes,
a memória da dor gravada nos neurônios?

Nos três versos acima, a melancolia se configura como algo que vai além de uma perda. Trata-se de algo que está no corpo da pessoa, inscrito em seus genes, pensamento que vai ao encontro do que defende Julia Kristeva (1989, p. 16), que chama de melancolia a “sintomalogia psiquiátrica de inibição e de assimbolia que, por momentos ou de forma crônica, se instala num indivíduo [...]”. Entende-se por assimbolia, de uma maneira mais ampla, a perda de interesse pela vida, pelas coisas, fato que a avó não manifesta no poema, apesar de sua tristeza permanente.

O sujeito lírico reitera, nas duas estrofes finais, o que o leitor vem percebendo desde os versos iniciais da primeira parte: a sua profunda identificação com a avó; e aqui, nas estrofes finais, o leitor percebe também que se trata de algo maior que uma afeição.

Seriam também meus os vincos de sua carne triste?

A indagação expressa no único verso que compõe a penúltima estrofe realça a ideia de a melancolia ter uma origem biológica. Novamente convocamos as palavras de Kristeva (1989, p.39), que confirmam e reiteram o pensamento do eu lírico; para essa estudiosa, a tristeza

incontrolável que invade a pessoa é fruto de uma predisposição para o desespero, que pode ser de natureza biológica, uma vez que “a excessiva rapidez ou o excessivo retardamento da circulação dos fluxos nervosos dependem [...] de certas substâncias químicas que os indivíduos possuem de forma diferente”.

Na estrofe final, essa ideia é reiterada pelo eu lírico, que deixa claro para o leitor a sua concepção da melancolia como algo somático, uma vez que a aponta como uma ferida aberta, para a qual não há cura, como se lê nos versos que seguem:

Se acaso soubesse disso, me avisaria
que nem pó de carvão, nem água boricada,
nem mesmo a visita do filho de Aquiles
fechariam a ferida que nós dois possuímos?

Essa tristeza incontrolável, da qual a voz lírica não vislumbra forma de se libertar, já que nem a visita do filho de Aquiles poderia suavizá-la, reforça a visão de Kristeva (1989, p.39) acerca da predisposição para o desespero, mencionada linhas atrás.

Na estrofe acima, tem-se uma amostra das diferentes formas como a memória comparece na lírica de Galvão: poeta recupera, na voz do sujeito lírico, aspectos da memória coletiva, ao mencionar elementos do dia a dia usados na medicina popular e roceira, em especial a menção ao poder curativo do pó de carvão.

O poema “Nós e Filoctetes” é dedicado à Anita, avó do poeta. Esse dado, porém, não se reveste de relevância para a compreensão e fruição do poema, uma vez que o conhecimento da identidade dessa personagem é casual; no entanto, a presença de um “nós”, no título, bem como um “eu” que se revela na terceira estrofe faz com que o poema assuma natureza autobiográfica, já que nascido de uma experiência passada. Assim sendo, passou por um processo de despersonalização, por meio do trabalho com a linguagem. Além desse poema, também “Escoiceados”, visto no segundo capítulo, traz marcas autobiográficas. No entanto, esses poemas, mesmo fundados em experiências passadas, vão além da experiência pessoal. O “eu” ou “nós” que comparece num poema autobiográfico ultrapassa o eu do poeta, pois aqui já se trata de uma “entidade poética”, que comparece no poema sendo “paradoxalmente impessoal” (YOKOZAWA, 2006, p. 205), já que o que esses poemas abordam vai além da experiência daquele que os escreveu.

Nesse poema, o poeta estabelece também um diálogo com a mitologia, como ocorreu anteriormente, mas aqui o diálogo se dá de forma bastante sutil, como é comum na poética de Donizete Galvão. Presente no título do poema, a personagem “Filoctetes” ali aparece unida às demais personagens, diluídas no pronome pessoal “nós”. Ao longo do texto, porém, ela não

aparece em parte alguma, a não ser por meio de uma pista, fornecida ao leitor pela menção, no penúltimo verso, à visita do “filho de Aquiles”.

Perseguindo essa pista, o leitor chegará à tragédia de Filoctetes, escrita por Sófocles (496-406 a.C.), em 409 a.C. Trata-se de um mito recorrente na cultura grega antiga; antes de Sófocles, também Ésquilo e Eurípides já haviam tratado do tema. No entanto, todo esse material desapareceu e a única peça que se conservou através dos tempos é a de Sófocles, traduzida para o português por Fernando Brandão dos Santos, que é também o responsável pela apresentação e introdução da peça, na edição feita em 2008 no Brasil, bem como pelas notas explicativas ali presentes.

O mito de Filoctetes está ligado a diversos aspectos da cultura grega, envolvendo não só questões ligadas à tradição guerreira como também aspectos da educação e da medicina na antiguidade. Um dado curioso é que, dentre as quase cem peças escritas por Sófocles, essa é a única que não traz personagens femininas (SANTOS, 2008). Isso pode ser compreendido em face de o motivo que a peça apresenta ser guerreiro, o que, para a época, invalida a participação feminina.

A obra de Sófocles não segue a estrutura da tragédia defendida por Aristóteles, já que nela, diferentemente do que propõe o modelo aristotélico – a passagem de um homem feliz para um estado trágico –, o que se tem é o resgate de um herói de uma situação trágica, o que faz dela uma tragédia com um final feliz (SANTOS, 2008).

A tragédia sofocleana geradora de Filoctetes é “o conflito ético de três homens diferentes em uma ilha deserta” (SANTOS, 2008, p.13), num tempo não precisamente determinado, mas com uma clara referência, já que se situa no final da guerra de Troia. O arqueiro Filoctetes, a caminho de Troia junto com outros guerreiros, é picado no pé por uma serpente, o que faz surgir uma ferida que, além de lhe causar uma dor lancinante, provoca também um insuportável mau cheiro. Incomodados pelos gritos de dor de Filoctetes e também pelo mau cheiro, seus companheiros o abandonam na ilha de Lemnos, e seguem em direção a Troia. Abandonado ferido pelos companheiros, Filoctetes permanece solitário na ilha por dez anos, o que desencadeia nele um profundo ódio pelos gregos.

Dez anos após esse episódio, um oráculo revela que Troia só conseguiria vitória com a participação de Filoctetes, por ser ele um exímio arqueiro. Percebendo que não resta outra saída aos gregos senão tentar trazer o guerreiro de volta a Troia, decidem buscá-lo e quem vai nessa missão é Odisseu, acompanhado de Neoptólemo, o filho de Aquiles mencionado no fim do poema. A ação temática da obra de Sófocles tem início nesse ponto, o que prenuncia a síntese que vai norteá-la: o conflito ético já mencionado anteriormente.

O traço característico de Filoctetes é sua firmeza irredutível: por ter sido abandonado em Lemnos por antigos companheiros gregos, o guerreiro desenvolveu um ódio profundo a eles, o que o leva a não querer ir a Troia de forma alguma, lutar pela sua vitória. De acordo com Fernando Brandão dos Santos (2008, p.14), Filoctetes se constitui como uma peça que discute “estratégias de persuasão e suas relações com a fraude e a força física”, caracterizando-se como uma peça de relacionamentos e não de ação, no que ela se revela escassa.

A princípio relutante, Neoptólemo termina por aceitar o convite de Odisseu para acompanhá-lo a Lemnos, objetivando convencer o arqueiro a voltar a Troia. Porém, quando vê a figura sofrida de Filoctetes, o filho de Aquiles se identifica com ele, o que não é visto com bons olhos por Odisseu, que está disposto a lançar mão de qualquer estratégia para levar Filoctetes com ele. Assim sendo, Odisseu tenta evitar a aproximação afetiva e de confiança entre os dois rapazes, mas Neoptólemo já estava ligado ao herói por profundos laços de amizade e promete levá-lo para casa, ao invés de irem para Troia. No entanto, quando já estão prestes a sair da ilha, surge Héracles, deus *ex-machina*, que propõe que os dois moços se unam e lutem juntos em Troia. Héracles promete a cura de Filoctetes, além de lhe conceder a glória de matar Páris com suas flechas (SANTOS, 2008, p.28).

Como se vê, o motivo central da peça de Sófocles é a questão ética, uma vez que Odisseu lança mão de meios escusos para alcançar seus objetivos, aspecto em que a peça se revela altamente atual. Resguardadas essas questões éticas que envolvem o drama do jovem arqueiro, haja vista que só decidiram buscá-lo por interesse, a intervenção de Aquiles no destino de Filoctetes faz com que ele caminhe para um final feliz, aspecto que Donizete Galvão realça em seu poema, de maneira indireta.

Seriam também meus os vincos de sua carne triste?

Se acaso soubesse disso, me avisaria
que nem pó de carvão, nem água boricada,
nem mesmo a visita do filho de Aquiles
fechariam a ferida que nós dois possuímos?

Ao considerar que nada, nem mesmo a presença do filho de Aquiles fecharia a ferida que ambos - avó e neto - apresentam, Galvão dialoga com Sófocles, ao considerar o bem que a visita de Neoptólemo fez a Filoctetes. Ainda que o objetivo inicial dessa visita fosse pouco nobre, a natureza íntegra do filho de Aquiles fez com que ele desse novos rumos à ação posta em Lemnos e contribuísse com um final feliz para Filoctetes. Talvez porque na personagem mitológica, afora seu ressentimento e mágoa contra os seus antigos companheiros gregos, que o traíram, sua dor, *a priori*, era física, logo poderia ser curada; além disso, o fato de o filho de Aquiles ter escolhido estar do seu lado e disponibilizar-lhe ajuda, favoreceu nele a diluição da

mágoa. Além do mais, o ato de virem buscá-lo por reconhecerem que precisavam dele, de sua competência como arqueiro, para vencer a guerra, soa quase como um pedido de desculpas, o que ameniza seu orgulho ferido. Nesse viés, Neoptólemo metaforiza uma saída, uma possibilidade de superação de tristeza nas pessoas.

No entanto, o sujeito lírico é taxativo em afirmar que, em relação a ele e à avó, nada os tiraria desse estado de tristeza, nada seria capaz de fechar a ferida que os dois possuem. Além disso, no caso da avó, a dor associa-se também a uma perda. Dessa forma, é possível ponderar que, embora a presença da conjunção aditiva *e* ligando o pronome *nós* - que abriga eu lírico e avó - à personagem mitológica Filoctetes coloque-os em pé de igualdade por meio do processo coordenativo, a estrofe final estabelece uma hierarquia nesse sofrimento. A visita feita pelo filho de Aquiles a Filoctetes abriu para essa personagem uma possibilidade de superação da tristeza e da mágoa que o dominavam; ao ponderar que nem essa visita fecharia a ferida que avó e neto possuem, a voz lírica deixa claro para o leitor a densidade e a extensão dessa tristeza irreduzível.

A presença dessa personagem mítica na obra poética de Galvão sugere uma identificação do poeta com ela, como se ele a visse como uma personificação do sentimento de dor. Ao colocar no poema um eu lírico que se funde com essa personagem, trazendo junto a avó, o poeta permite-nos ver nessa atitude uma forma de reconhecimento e admissão do próprio sofrimento, o que, na visão de Kristeva, é algo positivo. Para ela,

Nomear o sofrimento, exaltá-lo, dissecá-lo em seus menores componentes é, sem dúvida, um meio de reabsorver o luto. Às vezes de nele se deleitar, mas também de ultrapassá-lo, de passar para um outro, menos ardente, cada vez mais indiferente (KRISTEVA, 1989, p. 95).

Por outro lado, a arte, de uma maneira geral, consegue lidar com processos que transformam o sofrimento numa espécie de deleite, ao inserir um tom sublimatório sobre a coisa perdida (KRISTEVA, 1989).

Trazendo a personagem mítica para o interior de sua obra, o poeta Donizete Galvão reitera um procedimento frequente em sua produção lírica, que é o estabelecimento de uma relação de intertextualidade com outras obras, de gêneros diferenciados. Porém, mais que um diálogo, a relação de intertextualidade que se faz presente na obra desse poeta introduz um acrescentamento no poema, traz-lhe significados novos por possibilitar um olhar detido sobre a personagem mítica e, posteriormente, efetuar uma comparação entre os dramas dessas personagens.

Além disso, a forma como o poeta traz a intertextualidade para o interior de sua obra reitera uma característica de sua produção, que é conduzir o leitor a uma culminância de

complexidade caminhando por caminhos feitos de simplicidade. É dessa forma que o leitor vê emergir, de um terreiro por onde correm galinhas e sobrevoam paturis, a densidade de uma dor existencial quase não mencionada no texto, onde comparece em laivos sutis. De uma corrida afobada para “atiçar o fogo na trempe” para aquecer a água, do ato de recolher “tapas e barrigueiras e peitorais” se elevam tentativas aflitas de satisfazer um opressor.

Reiterando os efeitos acrescentados ao texto por meio da intertextualidade, o poeta se utiliza também da hipertextualidade, ao promover o diálogo entre poemas de sua obra. Ao lado do diálogo entre dois poemas que, por sua vez, dialogam com a personagem mítica Filoctetes, vimos também o cavalo da infância do eu lírico transitar por sua obra, estabelecendo um vínculo entre três poemas, como se vê em 3.2.1, onde também se evidencia a hipertextualidade, com nuances diferenciadas. Se nesta seção os dois poemas que realizam um diálogo entre si deixam explícita essa relação por meio da personagem Filoctetes, que comparece no título dos dois, referentemente ao cavalo que percorre os três poemas a relação não se faz tão explícita, mas o leitor perceberá esse diálogo, tanto pelas características específicas da personagem equina quanto, principalmente, pelo sentimento do eu lírico em relação a ela e aos percalços por ela enfrentados em sua trajetória de vida. Tal como se dá com o arqueiro Filoctetes que, com sua presença no poema, possibilita, como sugere Kristeva (1989), a realização de uma catarse pelo eu lírico, o mesmo se pode dizer da presença do cavalo nos três poemas tratados, que possibilita ao eu lírico enfrentar e dissecar, simbolicamente, o sofrimento guardado.

Dessa maneira pode-se afirmar que a presença dos mitos, quer pessoais ou universais, nos poemas tratados, ilustra a prerrogativa que a arte disponibiliza ao ser humano de acrescentar um tom sublimatório à dor que se carrega no íntimo. Isso porque, segundo defende Eliade (1992), por ser um modelo exemplar, o mito, quer seja tradicional, quer seja pessoal, conta uma história sagrada. Essa história sagrada está envolta em mistérios, haja vista que os mitos não são seres humanos. Analisando esse conceito ao pé da letra, pode-se entender que um mito é história de algo que se passou, em um tempo remoto; seriam, assim, deuses ou heróis civilizatórios (ELIADE, 1992, p.50). Nesse contexto encaixa-se a personagem Filoctetes, da qual tratamos neste subcapítulo e nesta seção. Se esse mito tem de humano a fragilidade do corpo, a ponto de sucumbir por uma ferida que não cicatriza e que o deixa vulnerável diante dos companheiros guerreiros, a ponto de ele se converter em um estorvo do qual eles se livram sem constrangimento, é essa mesma ferida que lhe vai possibilitar o retorno glorioso a sua antiga função de arqueiro, pois que o filho de Aquiles o levará de volta a Troia, após a intervenção do deus Héracles e essa volta lhe oportunizará a vitória sobre Páris, concedendo-lhe a glória que o redime da traição e da humilhação enfrentadas (SANTOS, 2008).

Considerando-se o mito animal, a situação se mostra com uma pequena alteração, uma vez que ele não se situa em um tempo remoto, assim como se dá também com os mitos pessoais tratados no segundo capítulo; no entanto, ele conserva a característica fundamental do mito, que é apresentar-se como deus ou herói civilizatório (ELIADE, 1992), ainda que em sentido metafórico. A grandiosidade de que se reveste o cavalo nos três poemas discutidos neste subcapítulo impinge-lhe uma aura de sacralidade, traço característico do mito, seja universal ou particular. Tal ocorre porque o mito anuncia ou celebra o surgimento de uma nova situação cósmica, é a narração de uma criação.

Enfim, pode-se afirmar que o mito tem como característica primordial desvelar a sacralidade que irrompe no mundo. E é essa irrupção, contada pelo mito, que instaura definitivamente o mundo. Cada mito que irrompe no mundo anuncia como uma realidade aconteceu, quer seja uma realidade inteira ou uma parte dela (ELIADE, 1992, p. 51). Diante disso, como negar a sacralidade de que se reveste o cavalo Nijinsky, quanto irrompe no quarto do sujeito lírico, irradiando luz? Ou do outro cavalo, que carrega o eu lírico no colo? Como defende Eliade (1992), só o mito conta a manifestação vitoriosa da plenitude do ser. Não é outra a situação de Filoctetes quando, finalmente, supera o longo sofrimento e atinge a glória como grandioso arqueiro que sempre foi. Não é outra a situação do cavalo que ressurge em sonho, pleno, depois de uma vida de violentação. O seu reaparecimento no quarto do sujeito lírico é a materialização de uma ontofania sagrada, que outra coisa não é senão a manifestação vitoriosa de ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese estivemos desafiadoramente próximos da poesia de Donizete Galvão, procurando olhá-la frente a frente e penetrar na armadilha perigosa de sua simplicidade. No preâmbulo do trabalho, procuremos trazer um pouco da memória do que foi o feliz encontro com esse poeta e da emoção que esse encontro causou. Havia algo de arrebatador naqueles versos permeados de coisas da roça - seus cheiros, seus bichos, sua nostalgia - que nos seduziram e despertaram o desejo de estabelecer essa caminhada de investigação e de deliciosa fruição de sua poesia.

Contudo, o leitor de Donizete Galvão sabe que as coisas “dessa roceira Minas” que lhe levam “aflição e dor como herança” (GALVÃO, 1999) não constituem a única essência de sua poesia. Há algo mais, que se nos escapa. Algo como um sentir sobre os ombros a profunda inexorabilidade da vida, que o faz irmanar-se aos seres à sua volta, num sentimento que talvez Álvaro de Campos (1977, p. 380) definisse como sendo

Uma angústia
Uma desconsolação da epiderme da alma
Um deixar cair os braços ao sol-pôr do esforço.

A nuvem de angústia (que em Galvão aparece esmaecida, por isso tomada como melancolia) pairando sobre a lírica desse mineiro constitui-se em uma das surpresas que sua poesia comporta, incrustada na sua aparente simplicidade. Não se trata de uma poesia fria, seca e desumanizada. Pelo contrário, nela pulsa a vida e nela está presente o homem, com toda a delícia e a dolência que o fato implica. Dessa poesia se pode falar, com Walt Whitman (1997, p.192):

Quem toca nisto, toca um homem,
(É noite? Estamos sozinhos?)

A lírica de Galvão pode ser olhada à luz desses versos: há nela um homem; quem a toca, toca um homem, que se irmana aos demais homens. Esse é um dos aspectos que mais chama a atenção na poesia desse mineiro, carregado de um sentimento de solidariedade que o liga aos seres do mundo, mesmo quando sua poesia parece negar essa solidariedade, como vimos ocorrer no primeiro capítulo desta tese, momento em que enfocamos poemas contextualizados na cidade moderna. Esses poemas mostram um eu lírico com um olhar crítico sobre a metrópole.

desvelando para o leitor, suas contradições e conflitos sociais camuflados. Dali, o olhar crítico do poeta recorta o homem, que emerge contaminado, rasurado pela aspereza excludente e reificadora desse espaço.

...

Coisas das Minas e da roça ... Coisas da cidade grande... Coisas da alma.

...

Eis os três elementos nucleares na poesia de Donizete Galvão, para os quais voltamos o olhar ao nos propormos este estudo. A constatação da presença desses três elementos no todo de sua obra, ora dialogando, ora se distanciando, fez surgir o problema que conduziu toda a investigação: qual a relação existente na poesia de Donizete Galvão entre a cidade, especialmente São Paulo, a melancolia, que recobre a sua lírica, e a memória, elemento presente em sua obra?

Os estudos iniciais nos levaram a eleger como hipótese, a respeito do problema proposto, a existência de uma inter-relação entre os três elementos dados. A leitura e reflexão sobre a obra do autor nos levou a considerar a metrópole contemporânea como sendo a causa principal do sentimento de inadequação e de melancolia manifestado no conjunto dessa lírica. Esse entendimento adveio da observação de que os poemas construídos em torno dessa temática - ou que têm a cidade como cenário - são aqueles sobre os quais incide com maior intensidade o sentimento de inadequação. Essa constatação nos conduziu à ideia de que a cidade moderna lhe provocaria esse sentimento de inadequação, de melancolia. Assim o eu lírico elegeria o espaço da memória como uma forma de refúgio.

Na perseguição dessa hipótese, estabelecemos como objetivo geral compreender como se dá a relação entre cidade, melancolia e memória na lírica de Galvão. O estudo desenvolvido no primeiro capítulo da tese nos direciona inicialmente para uma aceitação da hipótese. Isso se dá a partir da constatação de que os poemas tratados, que têm a cidade como tema ou como pano de fundo, de fato revelam um olhar melancólico do eu lírico sobre esse espaço. No entanto, observamos que o tema recebe abordagens diferenciadas pelo poeta. Arriscaríamos a apontar dois blocos de abordagens.

Numa primeira abordagem, figuram poemas que tratam especificamente da cidade de São Paulo. Aqui a metrópole paulista é a grande personagem, que segue seu destino à revelia do seu entorno, formado pelos seus habitantes; ao eu lírico só resta refletir sobre seus efeitos. Trata-se de uma cidade escassa de relações humanas, vista como um “imenso cartão postal de nossa solidão” (GALVÃO, 1988, p. 22). Essa metrópole é marcada por “dores de amores inexistentes” e ali “nada de eterno palpita em seu coração”, já que “tudo já nasce velho para

ser refeito amanhã” (GALVÃO, 1988, p. 24). Tal qual uma Leônia (CALVINO, 2003), a cidade de São Paulo não para, refazendo-se a cada dia, para ter sempre algo novo a ser ofertado. Sobre essa cidade o eu lírico estende um melancólico olhar de desagrado, o que nos levou à hipótese inicial mencionada.

No entanto, o desenrolar da pesquisa nos fez perceber que, se por um lado poemas que tematizam a cidade comparecem envoltos numa aura melancólica, Saturno estende seus reflexos e contamina também outros poemas que não abordam necessariamente essa temática. Apresentando-se como “um gato no borralho” (GALVÃO, 2018, p. 33), o sujeito lírico se mostra, em alguns poemas, dominado por um sentimento de indolência e de indiferença, manifestações comportamentais que caracterizam a acédia, patologia que já na Idade Média requisita a atenção de estudiosos. Há, evidentemente, um tom de galhofa nos versos que compõem o poema “Não mexo com nada”, onde ele se declara “um gato no borralho”. No entanto, todo o comportamento descrito remete à acédia, que é, na verdade, uma face do comportamento melancólico.

Pudemos perceber, no decorrer do trabalho, que diversos poemas trazem um sujeito lírico imerso numa dolorosa soturnidade, à qual ele se mostra profunda e voluntariamente entregue, sem demonstrar nenhum desejo de se desvencilhar da situação posta; pelo contrário, apresentando, em situações tais, uma atitude quase desafiadora: “podem me dar tarja preta/tentem me tirar do breu/o carvão aqui só eu” (GALVAO, 2018, p.15). Esse sentimento de insatisfação prolongada e de ausência de desejo de escape é que, na opinião de Ricouer (2007), caracteriza a melancolia e a distingue do luto.

Igualmente identificamos outras situações que reiteram a presença da melancolia como um traço constitutivo do eu lírico, o que nos direciona para uma relativização da hipótese inicial. Antes, porém, precisamos trazer à luz das reflexões outros elementos que retornam à questão da presença da cidade na lírica de Galvão, mas num recorte em que o homem também ocupa um espaço. Constatamos que, paralelamente ao tratamento da cidade em sua existência fria, em constante transformação na busca de um refazer e trazer algo novo, Galvão volta o olhar para o homem que habita esse espaço e para a relação que se estabelece entre ambos.

Assim o leitor vê emergir nessa poesia um homem que transita pelas ruas da metrópole, e comparece nos seus poemas impregnado pelas marcas desse espaço e desse tempo. É nesse contexto que o leitor se vê diante de homens-quase-ratos (GALVÃO, 1997, p.31), homens-arrebenta-pedras (GALVÃO, 2018, p. 24), homens-quinquilharias-que-se-chocoalham-pelas-feiras-em-busca-de-compradores (GALVÃO, 2003, p. 65). Homens em suas eternas voltas para casa, situadas nos longes dos arrebalde, numa itaca distante (GALVÃO, 1997, p. 38). Homens

sobressaltados na catraca do metrô, em busca de um crachá que já não têm (GALVÃO, 2014, p. 54). Homens que tentam, por carta, dissuadir outros homens de virem para São Paulo, porque ali “tem coisas muito belas, mas que a gente não pode aproveitar.” Ali “tudo é muito longe, muito dividido” (GALVÃO, 2018, p. 22). É justamente a presença desse homem na lírica de Donizete Galvão que nos força a tentar afastar a nuvem dos olhos e procurar compreender um pouco mais essa dualidade homem-cidade.

A reflexão sobre os poemas que tematizam o binômio homem-cidade nos remete a um aspecto mais amplo da questão, e que estaria relacionado àquilo que a cidade moderna representa, por agregar em si perigos impostos pelo capitalismo. A partir da Revolução Industrial, o mundo sofreu grandes transformações e a expansão do sistema capitalista passou a determinar não só o modo de viver, como também o de pensar e dizer (BOSI, 2000). Essas transformações se fazem perceber primordialmente na cidade moderna, que congrega, em seu interior, as contradições que esse tempo lhe impõe, as quais não escapam aos olhos do poeta, que as carrega para o interior de seus poemas, debatendo-as e as desvelando aos olhos do leitor. Isso pode ser percebido, entre outros, no poema “Carta”, em que a divisão social se torna explícita, quando a voz que emerge no poema dirige-se ao interlocutor, alertando-o de que ali “tudo é muito dividido”, e assim sendo, os bens que a cidade apresenta tornam-se inúteis a ele por serem inacessíveis. Dessa forma o poeta realça a cisão social e econômica existente na metrópole, cisão que vai empurrando as pessoas para os subúrbios, tema caro a Donizete Galvão.

Ao longo do texto, trouxemos reflexões sobre o processo de urbanização de modo geral e, especificamente, a forma como ele se manifestou no Rio de Janeiro; tratamos também das suas consequências na vida das pessoas, fato tratado com pertinência pelo poeta, como se procurou mostrar no decorrer do trabalho.

Como vimos, o poeta aborda o tema da cidade representando-a de maneira tensa, dialética. No entanto é preciso ter claro que, como realça Simmel (1973), a cidade moderna é a grande personagem do sistema capitalista, e no seu dinamismo permanente, ainda que imponha ao homem inevitáveis contradições, ao mesmo tempo ela também lhe oferece muitas oportunidades, das quais o próprio poeta se beneficia. A efervescência cultural que vigora em uma cidade grande oferece muitos benefícios ao homem, em especial o desenvolvimento do seu intelecto, além de favorecer uma noção de independência que dificilmente seria desenvolvido em uma pessoa que habitasse um espaço limitado.

Com Donizete Galvão não se pode dizer que foi diferente. Seguramente a vida na metrópole lhe ampliou horizontes e seguramente contribuiu, inclusive, na sua formação como

poeta. É interessante que se retomem essas considerações para que não nos percamos nos caminhos trilhados pelo eu lírico, principalmente pelo fato de, no fazer poético de Donizete Galvão, haver a convocação da memória, que, juntamente com cidade e melancolia, formam a tríade sobre a qual direcionamos o olhar.

Falávamos, já desde o início, sobre o caráter provisório da hipótese que discutíamos e da possibilidade de sua refutação. De fato, o andamento das investigações, alertou-nos para a necessidade de proposição de uma nova hipótese, em vista da não sustentação da que pensáramos. Uma das razões que nos levou a rever a hipótese inicial foi observar que o sentimento melancólico está presente também em poemas contextualizados em outros espaços que não o da metrópole, o que leva à conclusão de que o espaço da cidade não é o único condicionante da melancolia que perpassa a obra de Galvão. Reforça essa ideia a constatação de que, mesmo em poemas que tratam da memória mineira, há a presença de um eu lírico dolente, melancólico. A partir do reconhecimento desse fato, reconfiguramos o ângulo de interpretação, relativizamos a hipótese inicial e o estudo passou a ser direcionado pela seguinte tese: o eu lírico se sente deslocado no mundo contemporâneo, representado, sobretudo, pela metrópole, que assume em sua poesia o papel de elemento catalisador, desencadeador dos sentimentos de desencanto e melancolia. Nesse viés, a memória comparece em sua obra como um instrumento de crítica a esse mundo e a esse tempo.

O sentimento de fazer da poesia um instrumento de crítica e resistência não é algo novo, uma vez que, como aponta Bosi (2000), há muito a poesia não consegue integrar-se feliz, serena, nos discursos correntes da sociedade – e os tempos atuais dão-nos mais uma prova de do recrudescimento disso, quando vemos a barbárie sobrepor-se tosca, faceira e rude à civilidade. Para que precisamos de arte? Retumbam orgulhosos os bárbaros de campanha nas redes sociais, aplaudidos de pé pelos adeptos de falsos mitos. Ao artista, e, em específico, ao poeta, resta buscar alternativas para manter sua voz em circulação.

Donizete Galvão manifestou seu descontentamento com essa situação, no seu posfácio ao livro *Do silêncio da pedra* (1996), intitulado “O poeta em pânico”. Ali Galvão afirma, contrariado, que “Escrever poesia no Brasil é viver em claustrofobia. O poeta respira um ar rarefeito [...]. Em uma época em que todo mundo precisa ser bonito, rico, saudável e feliz e tudo deve ser leve e divertido, que interesse pode despertar o espelho perverso do poeta” (GALVÃO, 1996, pp. 57-58).

O cerco fechado leva o poeta para a busca de saídas quase sempre muito difíceis. Muitos optam pelo símbolo fechado (BOSI, 2000), ou para um canto que vá confrontar com a onda seguida pela tribo. No caso de Galvão não foi diferente. Como mineiro que é, optou por

inscrever-se nesse espaço e dar a ver a sua Minas. São muitas as Minas, e há de haver uma Minas para cada um. Ciente disso, Galvão procura erguer a sua, procurando romper com a atitude, recrudescida no país, de sempre se associar Minas Gerais a Drummond ou a Guimarães Rosa, como se ela fosse deles “uma propriedade privada”, como manifesta o poeta na entrevista concedida a Ésio Macedo Ribeiro (2004). A esse fato também se referiu o Professor Doutor Paulo Franchetti (UNICAMP), por ocasião da leitura do projeto que deu origem a esta tese.

São muitas as Minas e há de haver uma Minas para cada um. É preciso encontrar seu espaço e o poeta sabe disso. Sabe também que as buscas pelas saídas fáceis não levam ao ser da poesia, são apenas formas de existir no mundo capitalista (BOSI, 2000). Assim, o poeta erige o seu projeto poético, trazendo para o interior de sua poesia aquilo que seus olhos recolheram de sua Minas.

Fazendo uso de uma linguagem aparentemente simples, fundada em um léxico extraído na maioria das vezes do universo de sua infância mineira, o poeta utiliza esse material e constrói a sua poesia com a marca de Minas. Esse material linguístico é utilizado para constituir versos igualmente estruturados numa sintaxe sem rebuscamento, os quais, no entanto, surpreendem o leitor por colocá-lo frente a frente com temas sérios e profundos, como o que foi tratado neste trabalho. O tema da melancolia, bem como outros marcadamente existencialistas, são caros a esse mineiro, que consegue dar-lhes um tratamento poético profundo sem rebuscamentos.

Não é exagero dizer, portanto, que o material linguístico está na base da construção e consecução do seu projeto poético. A linguagem, bem como o tratamento dado a ela é, assim, o principal recurso do poeta para atingir, nos poemas, tanto a aura melancólica, característica de sua lírica, quanto os recortes de memória. E isso sem que o poema perca sua transitividade (MELO NETO, 1994, pp. 767-770) como objeto estético, já que o primordial em qualquer obra de arte é que ela alcance o ser humano.

É dentro desse contexto que se insere a memória na poesia de Donizete Galvão. Pode-se afirmar que a face que sua poesia revela, nesse esgar de resistência (crítica) é a volta para a memória, a busca pelo espaço primeiro, configurado em Borda da Mata, o espaço mítico de sua infância. Emerge, assim, a tríade que apontamos linhas atrás, e que se tornou nessa tese, nosso objeto de reflexão: paralelamente à poesia melancólica – tematizando ou não a cidade -, e da poesia que tem no seu centro a cidade e o homem que a habita, temos também a poesia voltada para a memória.

Porém, como vimos no decorrer do trabalho, a memória comparece na poesia de Donizete Galvão como um instrumento de crítica ao mundo contemporâneo, o que não significa afirmar que ela compareça idealizada, romantizada: mesmo em poemas que têm o espaço da

memória como pano de fundo, emerge o olhar crítico e melancólico do eu lírico. Como a discussão dos poemas evidencia, o sujeito lírico se mostra em harmonia com o espaço de memória apenas naqueles que tematizam a natureza ou nos que trazem mitos pessoais erguidos desse chão. Tampouco temos nos poemas que retomam a memória um tom saudosista da parte do poeta; ao contrário, em muitos deles prevalece um tom crítico.

Para o desenvolvimento da tese proposta, elencamos alguns objetivos específicos para, com eles, atingir o objetivo principal, que era compreender como se dá a relação entre cidade, melancolia e memória na poesia de Donizete Galvão. Esperamos ter deixado claro na discussão desenvolvida até aqui a relação que se estabelece entre os elementos dados. Buscamos evidenciar que a melancolia que perpassa a obra de Donizete Galvão pode ser vista como sendo desencadeada pela sua inadequação ao mundo contemporâneo, representado, sobretudo, pela metrópole, que figura como um elemento catalisador desse sentimento.

A reflexão sobre a relação entre os elementos que compõem a tríade cidade, memória e melancolia, expressa como objetivo geral da tese, envolve, no seu desenvolvimento, os dois objetivos específicos iniciais, contidos no objetivo geral; dessa forma, não nos furtamos a uma discussão (que se quis ampla e profunda) sobre a presença da metrópole na poesia de Donizete Galvão, o que incluiu também os seres que nela transitam. Nesse enfoque acreditamos ter dado a ver o sentimento solidário que emana dessa poesia quando traz para o seu centro seres miúdos, quase invisíveis, que, na singeleza de sua existência, contribuem com o dinamismo da metrópole e lhe dão um toque de humanização. Dessa poesia contextualizada na metrópole não escapou a angústia dos desempregados, tampouco a daqueles que perdem pouco a pouco o direito à dignidade em vista do efeito que os anos trazem ao homem num sistema capitalista. Todos esses elementos que permeiam o espaço da metrópole não poderiam passar indiferentes aos olhos do sujeito lírico, para quem “Esta cidade não seria/áspera ameaça/se atravessássemos suas ruas/como pássaros bêbados” (GALVÃO, 2018, p.15). A condicionalidade expressa nos versos pelo uso do futuro do pretérito e do imperfeito do subjuntivo, respectivamente em “seria” e “atravessássemos” dão a certeza de sua irrealização e, dessa forma, a cidade se revela, sim, uma áspera ameaça, que comparece como um elemento catalisador da melancolia que emana dessa poesia.

Nesse contexto a memória é convocada pelo poeta como um contraponto crítico tanto ao espaço configurado na metrópole como ao tempo atual. Já trouxemos, linhas antes, o pensamento de Bosi (2000, p. 165), para quem a poesia há muito tempo não encontra seu espaço nos discursos correntes da sociedade. Ao poeta restam alternativas de enfrentamento a esse estado, que vão desde a escolha pelo signo fechado até a ironia. Donizete Galvão, no entanto,

busca uma outra saída e constrói um projeto poético que vai perseguir ao longo de sua carreira: trazer a memória como resistência, a qual pode manifestar-se de formas variadas. Dessa forma, o espaço mineiro de Borda da Mata vai se constituir a matéria nutriente dessa poesia. De lá emergem elementos que vão consagrar-se como verdadeiras metáforas do coração, no sentido que lhes atribui Maria Zambrano (2000), metáforas essas que vão se revelar também como vias de conhecimento, como as vê Fernanda Henriques (2001). Uma dessas metáforas do coração evidenciadas nessa poesia de memória é, sem dúvida, a mata de sua infância, presente em mais de um de seus poemas.

Porém, mais do que o elemento recuperado pela memória, destaca-se, sobretudo, a forma como esse elemento é veiculado. É nesse contexto que se fazem fortes as marcas da memória na poesia de Galvão. O leitor que inaugura um passeio pela lírica desse mineiro, com certeza receberá de imediato o impacto de sua linguagem. A sua forma de dizer é o elemento mais forte e também o mais envolvente. Em Galvão, a seleção de palavras sobrepõe-se a qualquer outro recurso de estético. Mesmo em poemas muito concisos, como é frequente na obra desse mineiro, a linguagem determina uma expansão, um alongamento, um desenvolver nexos que envolve o leitor na construção do sentido e quiçá na transposição de espaços. Quando lemos em um poema que “Os ovos/ goram/no ninho/os bicos/não furam/a casca/nem sombra/de asas/no terreiro” (GALVÃO, 2018, p. 35), somos transportados imediatamente para o espaço roceiro e seus eventos singelos. A escolha lexical, sobretudo do verbo “gorar” estabelece uma relação sequencial, determina uma expansão que deve estar presente na linguagem poética (BOSI, 2000).

Essas reflexões nos conduzem a um olhar mais detido sobre a linguagem nos poemas de Donizete Galvão e sua relação com a memória, pois é por meio do material linguístico recuperado de sua infância que a memória comparece na sua poesia, e nos põe em contato com o espaço pretérito.

Espaço pretérito... lugares de infância... palavras de infância. Seres de infância.

Tudo isso constitui formas de resistência a que o poeta se entrega na ânsia de liberar o seu verbo. O poeta tem o que dizer e quer dizer, afirma Galvão no seu posfácio “O poeta em pânico”. E umas das formas de dizer encontrada por Galvão é trazer o mito para o interior de sua lírica e refletir sobre essa presença foi um dos objetivos específicos que nos propusemos. E o mito comparece na poesia de Donizete Galvão em formas diferenciadas. Vem pela risada contagiante da mulher que ganhou os peixes em Belo Horizonte e que, ativa, “não traz os olhos

cabisbaixos/nem os ombros arqueados” (GALVÃO, 1999, p.17); vem também pelas mãos pujantes de Lázaro Marques, o domador de cobras, de cujas mãos “brotam jabuticabeiras/limas de bico, ingazeiros/jaracatiás/jambeiros, jatobás” (GALVÃO, 1999, p.18).

Esses mitos ressurgem do espaço geográfico de sua infância e são formas constituídas de resistência. Nem todos os mitos que comparecem na poesia de Galvão têm, contudo, a nota otimista da mulher de Belo Horizonte, tampouco carregam a pujança de Lázaro Marques. Às vezes eles vêm revestidos de pura dor, como ocorre com o cavalo que visita o sujeito lírico em sonhos e que, embora, esteja convertido em mito pessoal, sua trajetória de vida é uma ferida latente no eu lírico. Aliás, justamente pela superação dos sofrimentos que lhe foram impingidos, os quais o eu lírico presenciou, é que o cavalo se transforma em mito pessoal. Igualmente impregnado de uma aura de dor é a imagem de Filoctetes presente na obra de Galvão, com o qual o eu lírico se identifica.

Finalmente, como último objetivo específico nos propusemos descrever os recursos de composição empregados pelo poeta. Ao longo do trabalho procuramos percorrer o interior dos poemas tratados, refletindo sobre seus vários aspectos. Acreditamos, junto com Bosi (2000, p. 10), que um poema é a o encontro de uma forma expressiva com uma temporalidade. Dessa forma, a reflexão sobre um poema precisa levar em conta desde a exploração dos fonemas presentes nos signos linguísticos, passando pelo signo, pela frase e sua melodia, até atingir o texto completo e sua localização no contexto social. Assim, procuramos cumprir essa meta na reflexão sobre os poemas que compuseram esse estudo. Alcançamos esse objetivo? Não sabemos dizer. Fica de concreto o esforço empreendido e a humildade de reconhecer a impotência, tanto no trato dos objetivos que nos propusemos, como na abordagem de outros aspectos na obra de Donizete Galvão que clamam por um estudo. O intenso diálogo que essa poesia mantém com outras formas de arte é um dos muitos aspectos de sua obra que estão à espera de um estudo, assim como requer um olhar particularizado uma forma muito particular desse poeta de surpreender o leitor, ao colocar diante dele um poema que parte de uma aparente banalidade para, ao final, arrebatá-lo num universo de complexidade. Fechamos essas considerações finais com uma dessas joias raras que, saída do chão roceiro de Minas (ou talvez de Goiás!), ilumina, arrebatá, e encanta o nosso ser, não sem antes nos alertar do perigo que é estar sobre esse chão.

LIÇÕES DA NOITE

Antes de sair de casa,
mesmo com o sol ainda alto
convém preparar
a lamparina.
Enchê-la de querosene,

subir-lhe um tanto o pavio
e deixá-la bem perto da porta.

Antes de ir para a cama,
todo cuidado é pouco:
há que apagar
a lamparina.
sua fumaça desenha abstrações
que marcam a cal da parede
e tingem de negro nossas narinas.

Quando a luz é precária,
e as sombras têm poderes,
tateia-se pela casa a buscar
a lamparina.
A brevidade de sua chama
e a baixa luz com que nos ilumina
lembram-nos de que a noite é nossa sina.
(GALVÃO, 1997, p.54)

(Deo gracias!)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética: Arte & Comunicação*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1970.
- AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 1998.
- ALMEIDA, Milene de. O jornalismo e o satírico em Lima Barreto e Anatole France. *Non Plus*, São Paulo, 4(8), 2016, p. 38 – 53.
- ALVES, Rogério Eduardo. Donizete Galvão persegue o efêmero e seus traços. *Folha de São Paulo: Ilustrada*, 27 set. 2003. Disponível: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/fg2709200313htm>. Acesso em: 02 jan. 2020.
- ANDRADE, Rangel Gomes; VICENTE, Adalberto Luís. Expressionismo e reificação: o corpo como espaço de resistência em O homem inacabado de Donizete Galvão. *Texto Poético*, v. 13, n. 23, p. 485-507, jul./dez. 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do povo*. 37ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ANDRADE, Mário de. “Domingo”. In: _____. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ARISTÓTELES. *O Problema XXXI*. Tradução do grego, apresentação e notas: Jackie Pigeaud. Tradução: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. 9ª ed. Papirus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *A poética do Devaneio*. Tradução: Antonio de Padua Danesi. São Paulo; Martins Fontes, 1988.
- _____. *A Poética do Espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi; Revisão da tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BONAFIM, Alexandre. O espaço da cidade de São Paulo na poesia de Donizete Galvão. In: FIUZA, Solange; ALVES, Ida (Orgs.). *Poesia contemporânea e tradição: Brasil-Portugal*. São Paulo: Nankin, 2017.

BONVICINO, Régis. Utilidade dos poemas surge de duas formas. *Jornal Folha de São Paulo*, s/d.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões*. In: _____. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. 2ª ed. São Paulo: T.A Queiroz; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CAMPOS, Álvaro de. In: PESSOA, Fernando. *Obra poética, volume único*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., 1977.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. Resposta à pergunta. In: _____. *Ensaaios reunidos*. (1942 -1978). Organização, Introdução e Notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999.

CESÁRIO VERDE, José Joaquim. O Sentimento dum Ocidental. In: DAUNT, Ricardo (Org.). *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-1886)*. São Paulo: Landy Editora, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velho*. 2 ed. São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

COLLOT, Michel. O sujeito lírio fora de si. Tradução: Zênia de Faria, Patrícia Souza Silva Cesaro. *Signótica*, Goiânia, v. 25, n. 1, jan/jun 2013.

COLLURA, Turi. *O blues na linguagem jazzística*. 2017. Disponível em: <<http://www.leffa.pro.br/textos/abnt/internet.html>>. Acesso em: 25 out. 2019.

COSTA, Fernando Braga da. *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. Prefácio de José Moura Gonçalves Filho. São Paulo: Globo, 2004.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

DINIZ, Fábio Gerônimo Mota. Arquétipos e mitos: ferramentas para o ensino de literatura em sala de aula. *Interletras*, v. 5, n. 3, março/setembro 2016.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução Rogério Fernandes. 21ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008 (Estudos – 85).

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Mito e Realidade*. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FALCO, Arlete de. A memória em João Cabral de Melo Neto e Donizete Galvão: uma leitura de “Cento-e-sete” e “O senhor dos guizos”. In: FLORES, Wilson José; BORGES, Mônica Veloso (Orgs.). *Pesquisa em linguística e literatura no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFG (2017-2018)*. Goiânia: Gráfica UFG, 2019.

_____. Representação e imagem em Donizete Galvão. *Revista Entrelinhas*, São Leopoldo, RS, v. 12, n. 1, jan./jun. 2018.

FERRAZ, Paulo; MELO, Tarso de. Apresentação. In: GALVÃO, Donizete. *O antipássaro*. Goiânia: Martelo, 2018.

FERREIRA, Izacil Guimarães. Poesia, Poetas, Poemas: entrevistando Donizete Galvão. *Jornal da UBE*, n. 103, jun. 2003, p. 19.

FIGUEIREDO, Priscila. *Análise do poema “Escoiceados”, de Donizete Galvão*. 14 de março de 2000. Disponível em: <ponto.com.Poesia/siteTVcultura>. Acesso em: 03 jan. 2020.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *Obras psicológicas de Sigmund Freud*. Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Rio de Janeiro, 2006, v. 2.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução: Marise M. Curioni (texto); Dora Ferreira da Silva (poemas). 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

FROTA, Adolfo José de Souza. *O espaço da melancolia na Trilogia da fronteira, de Cormac Maccathy*. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Goiânia – GO, 2013.

GALVÃO, Donizete. Contra o bibelô estético. *Jornal Tarde Cultural*, Salvador, 12 out. 1996, p. 5.

_____. *O antipássaro*. Goiânia: Martelo, 2018.

_____. *O homem inacabado*. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

_____. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

_____. *Ruminações*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999.

_____. *A carne e o tempo*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.

_____. *Do silêncio da pedra*. São Paulo: Arte Pau Brasil editora, 1996.

_____. *As faces do rio*. São Paulo: Edições Água viva, 1990.

_____. *Azul Navalha*. São Paulo: TA Queiroz Editora, 1988.

_____. Entrevista. In: CAVALCANTI, Jardel Dias. *Luz no breu: entrevista com o poeta Donizete Galvão*. Disponível em <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp/>

_____. Entrevista. In: PIRES, Antônio Donizete; YOKOZAWA, Solange F. C. *O poço do poeta: entrevista com Donizete Galvão*. 2013. Disponível em: <<http://gttextopoetico.com.br/o-poco-do-poeta-entrevista-com-donizete-galvao/>>. Acesso em: 07 fev. 2020

_____. Entrevista. In: RIBEIRO, Ésio Macedo. *Entrevista com Donizete Galvão*. 2004. Disponível em: <<http://www.verbo21.com.br/arquivo/241tx1.htm>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

_____. Entrevista. In: FERREIRA, Izacil Guimarães. Poesia, Poetas, Poemas: entrevistando Donizete Galvão. *Jornal da UBE*, n. 103, jun. 2003, p. 19.

_____. Entrevista. In: LEÃO, Rodrigo de Souza. Entrevista com Donizete Galvão. Balacobaco. *Planeta Terra*. In: <<http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/1418/donizete.htm>.17/04/2004>. Acesso em: 10 fev. 2020.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Tradução: Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GRUNER, Clóvis. De uma revolta a outra: memória, história e ressentimento em Lima Barreto. *Revista Artcultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 85-95, jul./dez. 2006.

GULLAR, Ferreira. Voltas para casa. In: _____. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. 2ª ed. Tradução: Margot P. Malnic: São Paulo: Perspectiva, 2013.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. 23ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HASSOUN, Jacques. *A crueldade melancólica*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HEGEL, G.W.F.II. A poesia lírica. In: _____. *Curso de estética: o sistema das artes*. Tradução: Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HENRIQUES, Fernanda. *Maria Zambrano e as metáforas do coração*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

JUNQUEIRA, Ivan. *Correspondência particular a Donizete Galvão*. 28 jun. 1996.

KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas*. Seleção, estudo crítico, notas e tradução direta do grego por José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LUCAS, Fábio. *Correspondência particular a Donizete Galvão*. 28 jan. 1991.

MARQUES, Ivan. Donizete Galvão, Orides Fontela e o “reino do poeta”. *Rev. Estudos de literatura contemporânea*, n. 44, p. 305-318, jul./dez. 2014.

MARTINS, Floriano. A originalidade da pedra. *Poiésis Literatura*, Fortaleza, CE, n. 39, set. 1996.

_____. *Escritura Conquistada*. Diálogos com poetas latino-americanos. Fortaleza: Letra & Música Comunicação Ltda, 1988.

MATTOS, Audrey Castañón de. *A Poética do Desencanto em Donizete Galvão*. 2016. Disponível em: <<https://ljjournal.commons.gc.cuny.edu/mattos-v11-2016/>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

MATTOS, Audrey Castañón de; GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. O espelho perverso do poeta: a poesia de Donizete Galvão em O homem inacabado. *Revista Texto poético*, v. 11, 2011.

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “Eu”. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, 369-400.

MELO NETO, João Cabral. A escola das facas. In: _____. *Obra completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

_____. Da função moderna da poesia. In: _____. *Obra completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994

MENDES, Elzilaine Domingues; VIANA, Terezinha de Camargo; BARA, Olivier. Melancolia e depressão: um estudo psicanalítico. *Psic.: Teor. e Pesq.*, Brasília, v. 30, n. 4, out./dez. 2014, pp. 423-431.

MEYER, Augusto. Pergunta sem resposta. In: _____. *Textos críticos*. Organização, seleção e introdução: João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; (Brasília): INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Tradução de Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

OLIVEIRA, Vera Lúcia. *Comunicação oral na I Jornada Internacional de Estudos de Poesia*. Brasília-DF: 25 fev. 2019.

_____. A solidão e a cidade em Donizete Galvão e Fabio Weintraub. *Lingue e Linguaggi*, 32 (2019), 27-42, 2019.

_____. As vidas descartadas na poesia de Donizete Galvão. In: GRAZIANI, Michela (a cura di). *Un incontro lusófono plurale di lingue, letteratura, storie, culture*. Firenze University Press, 2018.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

PENIDO, Samuel. *A carne e o tempo*. 2004. Disponível em: <<http://www.nankin.com.br>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade*. Visões literárias do urbano. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2002.

PINHEIRO, Eloísa Petti. *Europa, França e Bahia*: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador). 2ª edição. Bahia: EDUFBA, 2011.

PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo*: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

PINTO, André Luiz. *A fala do mundo em primeira pessoa*. 2003. Disponível em: <<http://ciencialit.lettras.ufsrj.br/ensaios>>. Acesso em: 03 nov. 2019.

PIRES, Antônio Donizete; YOKOZAWA, Solange F. C. *O poço do poeta*: entrevista com Donizete Galvão. 2013. Disponível em: <<http://gttextopoetico.com.br/o-poco-do-poeta-entrevista-com-donizete-galvao/>>. Acesso em: 07 fev. 2020.

RABELLO, Ivone Daré. A matéria impura da poesia. In: GALVÃO, Donizete. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin, 2003.

RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RUFFATO, Luiz. *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Moderna, 2007.

SANCHES NETO, Miguel. Retrato do poeta enquanto boi. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 3 de janeiro de 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano. A flor, a vida e a poesia. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do povo*. 37ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

SANTOS, Fernando Brandão dos. In: SÓFOCLES: *Filoctetes*. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

SECCHIN, Antonio Carlos. À beira do poema. Posfácio. In: GALVÃO, Donizete. *O antipássaro*. Goiânia: Martelo, 2018.

_____. *João Cabral de Melo Neto*: uma fala só lâmina. São Paulo: CosacNaify, 2014.

_____. *João Cabral*: A poesia do menos. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

SCLIAR, Moacir. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. Trad. De Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (organização e tradução). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. *Educação e Sociedade*, 21(71), 2000, p. 166-193.

SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução, introdução e notas: Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

SOUZA, Ana Amália Torres; ROCHA, Zeferino Jesus Barbosa. *No princípio era o mythos: articulação entre Mito, Psicanálise e Linguagem*. Estudos de Psicologia (Natal) vol. 14 nº 3. Natal Sept./Dec.2009.

TERRA, Paulo Octaviano. Golpes de flashes em Azul Navalha. *Jornal Sul de Minas*, Varginha (MG), 30 nov. 1988.

TIBURI, Márcia. *Filosofia Cinza: A Melancolia e o Corpo nas dobras da Escrita*. Porto Alegre: Escritos editora, 2004.

VERDE, Cesário. O sentimento dum Ocidental. In: DAUNT, Ricardo (Org.). *Obra poética integral de Cesário Verde (1855 – 1886)*. São Paulo: Landy Editora, 2006.

VILLA, Dirceu. Abril é o mais cruel dos meses. In: *Germina – Revista de Literatura*, v. 1, n. 1, 2005. Disponível em: <<https://www.germinaliteratura.com.br/officina2.htm>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

WHITMAN, Walt. Folhas de Relva. In: MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. *A memória lírica de Mário Quintana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

ZAMBRANO, Maria. *Metáforas do coração e outros escritos*. Lisboa (Portugal): Assírio e Alvim, 2000.