

Keula dos Santos Araújo

MEMÓRIA E SAUDADE EM *PERFUME DE RESEDÁ*, DE PAULO JOSÉ CUNHA

Teresina – PI
2016

Keula dos Santos Araújo

MEMÓRIA E SAUDADE EM *PERFUME DE RESEDÁ*, DE PAULO JOSÉ CUNHA

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura e Memória. Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Relações de Gênero.

Orientador: Prof^o. Dr. Fabrício Flores Fernandes

Teresina – PI
2016

A658m Araújo, Keula dos Santos

Memória e saudade em *Perfume de Resedá*, de Paulo José Cunha / Keula dos Santos
Araújo. - 2016. 80 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Mestrado
Acadêmico em Letras, 2016. "Orientador Prof. Dr. Fabrício Flores Fernandes".

1. Poesia. 2. Memória. 3. Saudade. I. Título.

CDD: B869.91



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

MEMÓRIA E SAUDADE EM *PERFUME DE RESEDÁ*, DE PAULO JOSÉ CUNHA

KEULA DOS SANTOS ARAÚJO

Esta dissertação foi defendida às 10h, do dia 29 de agosto de 2016, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho Aprovado..... (aprovado, não aprovado).

Fabício Flores Fernandes

Professor Dr. Fabrício Flores Fernandes
Orientador

Maria do Socorro Rios Magalhães

Professora Dra. Maria do Socorro Rios Magalhães
1ª examinadora – UESPI

Feliciano José Bezerra Filho

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho
2º examinador - UESPI

Visto da Coordenação:

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

Dedico-me à minha pátria e ao meu lar:

Catarina e Manuela. Bernardo e Janary.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Fabrício Flores Fernandes, por aceitar orientar a escritura deste trabalho e pela amizade, respeito e humanidade com que sempre me tratou;

A Paulo José Cunha, senhor do lirismo que me conduziu;

A meu pai e minha mãe, pela ajuda com minhas filhas, e isso é muito;

Ao meu irmão Kerlon, por me oferecer um “tempo das delicadezas”;

À professora Socorro Magalhães, pelas primeiras lições n’*A procura da poesia*;

À professora Telde Leal, que assumiu muitos papéis em minha vida, me incentivando, acolhendo e, especialmente, me ensinando o que é ser professora;

Aos amigos Elimar Barros e Silvino do Carmo, pelas crenças comuns, pelo respeito às diferenças, pelos cuidados e estímulos;

Ao Cristiano e à Andrea, pela amizade imorredoura;

À Dra. Sandra Coelho, pela preocupação carinhosa e delicada com a minha saúde;

A Gilberto de Abreu Sodré Carvalho, o amigo que as palavras me deram e que me ensinou algo sobre a mudez;

A Laline, Melissa e Laís, pelo espaço, pelo abraço, pelo almoço;

À família Vaz da Costa, que é “meu porto e meu abrigo”, por OPÇÃO;

Ao professor Cineas Santos, pelas lições de todo tipo, inclusive as boas;

Ao Leonardo e toda a equipe da Entrelivros e Nova Aliança, pela amizade e pelo apoio profissional;

À turma da Toccata: Rita, Socorro, Joselito, Luc, Álvaro, Cineas, Áurea, Halan, Magalhães, Angélica, Paulo Eleutério e quem mais aparecer de bom coração, pelo convívio alegre e inspirador que transforma besteira em coisa séria e coisa séria nas mais infames piadas.

RESUMO

Este trabalho investiga como a saudade, uma modalidade da memória, pode ser representada no texto poético e quais os recursos utilizados pelo poeta para a ficcionalização da experiência e sua transposição para a materialidade do poema. Analisa-se a obra *Perfume de Resedá*, em que Paulo José Cunha constrói uma história da cidade de Teresina através da rememoração de suas histórias de infância. A investigação se apoia em teóricos que tratam da criação poética, como Alfredo Bosi (2000), Gaston Bachelard (1985), Antonio Candido (2008), Octávio Paz (2012) e Paulo Henriques Britto (2000), para entender como se dá a fixação das imagens pela memória e a materialização das imagens no poema, através da linguagem. Procurou-se articular uma discussão sobre como o poeta, sujeito empírico, através de suas escolhas formais, empresta à sua subjetividade um caráter universal. Em relação à saudade, através de textos de Eduardo Lourenço (1999), Alfredo Antunes (1983), Roberto DaMatta (1993) e Suzana Kampff Lages (2002), abordam-se as escolhas feitas por Paulo José Cunha para representar suas reminiscências e sua memória, numa tensão constante entre as dimensões temporais.

Palavras-chave: Poesia. Memória. Saudade. *Perfume de Resedá*.

ABSTRACT

This work investigates how the nostalgia, a form of memory, can be represented in the poetic text and the resources used by the poet to the fictionalization of experience and its transposition into the materiality of the poem. It analyzes *Perfume de Resedá*, where Paulo José Cunha displays a history of Teresina through the recollection of their childhood stories. The research is based on theoretical dealing with the poetic creation, like Alfredo Bosi (2000), Gaston Bachelard (1985), Antonio Candido (2008), Octávio Paz (2012) and Paulo Henriques Britto (2000), to understand how the fixing of images in memory and the materialization of the images works in the poem by language. He tried to articulate a discussion about how the poet, an empirical subject, through their formal choices, lends to its subjectivity a universal character. Concerning the nostalgia, through Eduardo Lourenço (1999), Alfredo Antunes (1983), Roberto DaMatta (1993) and Suzana Kampff Lages (2002) texts, it is addressed the choices made by Paulo José Cunha to represent his reminiscences and his memory, a constant tension between the temporal dimensions.

Keywords: Poetry. Memory. Nostalgia. *Perfume de Resedá*.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| 1 SAUDADE: O ENCANTAMENTO DO TEMPO | 17 |
| 1.1 O instante eterno | 27 |
| 1.2 Errância e exílio: a saudade portuguesa | 33 |
| 1.3 Saudade brasileira: um “cofo de memórias” | 36 |
| 2 A ESCRITURA DA SAUDADE | 48 |
| 2.1 A mola secreta | 52 |
| 2.2 A memória das grotas | 58 |
| 3 O BARRO DAS HORAS | 62 |
| 3.1 A tornearia do verso | 64 |
| 3.2 A fusão da matéria | 68 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 76 |
| REFERÊNCIAS | 79 |

INTRODUÇÃO

A saudade é um modo de recordar o vivido perpassado pela afetividade e sua compreensão está fortemente vinculada ao entendimento dos processos mnemônicos. Entretanto, é preciso ficar claro que saudade e memória não se confundem. Há uma estreita dependência entre ambas, mesmo que unilateral, pois a saudade é uma categoria da memória, mas a experiência de recordar nem sempre tem traços saudosos, como no caso das lembranças ruins. A memória de acontecimentos tristes ou traumáticos não desperta a saudade, pois há uma incongruência entre a experiência dolorosa e o desejo de revivê-la. O sentimento saudoso pressupõe uma preferência:

Nele está implícita a esperança de recuperar o bem ausente — e, como tal, o elemento de felicidade, — mas está também a raiz do desassossego que a sua ausência pressupõe — o elemento tristeza da saudade. (ANTUNES, 1983, p. 191)

Embora o sujeito saudoso experimente esse misto de alegria e tristeza, a tristeza é consequência do desejo insatisfeito e nunca o objeto desse desejo.

Não estando obrigatoriamente ligado à saudade, o estudo da memória deve considerar sua presença como um dos intermediários no processo de significação da matéria recordada, como afirmam Nascimento e Menandro (2005, p. 16). Ainda segundo esses autores, ao considerarmos que “os conteúdos mnemônicos são compartilhados socialmente e reafirmados no contato com outras lembranças individuais” (p. 8), temos que admitir a influência do meio cultural na forma como as lembranças são selecionadas, organizadas e fixadas.

Tomada pelo senso comum como uma propriedade dos portugueses, a saudade ganhou força, por herança direta, também no Brasil, dando sua moldura à expressão de nossos sentimentos. Mas essa forma de visitação ao passado, capaz de simultaneamente produzir dor e prazer, é uma atitude humana de caráter universal e não pode ser tomada como propriedade exclusiva de uma cultura específica.

Ainda que não possamos negar a força da palavra “saudade” na cultura portuguesa e sua dificuldade de tradução para outras línguas, podemos afirmar a existência do sentimento em outras culturas, pois são da natureza humana a eterna luta contra o tempo, a negação da mortalidade e a tentativa de fixação em um espaço-tempo que garanta a eternidade, características essenciais da saudade.

A posição à qual esse sentimento foi alçado em Portugal foi concebida ao longo de uma história de desbravamentos e conquistas através da imprevisibilidade dos mares. O próprio sebastianismo, crença mística nascida com a derrota portuguesa na luta contra os mouros, em 1578, que culminou com a morte do rei português e a perda da independência do país por um período de sessenta anos, é fruto desse *eu-nauta* português: "A história da vida de d. Sebastião, o Desejado príncipe português, talvez seja o exemplo maior do apego da cultura erudita e letrada lusitana à essência nostálgica e gloriosa do início da aventura ultramarina" (HERMANN, 1998, p. 121). A crença na volta redentora do rei pode ser vista como uma expressão desse desconforto com o presente, também característico da saudade, assim como da esperança de que esse retorno possibilitasse corrigir os "desvios" que causaram o afastamento da realidade ideal.

Que tenha ganhado força por derivação de uma nostalgia do lar, ou que esteja ligada ao mito sebastianista do eterno retorno, o que se pode afirmar é que a saudade não é consequência direta da experiência. É possível sentir saudade do não vivido, numa tentativa de modelar um passado que, em projeção, levaria a um futuro idealizado:

Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo. (POLLAK, 1989b, p. 202)

Assim, segundo Michael Pollak, é possível que sintamos saudade de um tempo que não vivemos ou lugar onde nunca estivemos, mas que através de referências afetivas somos capazes de vivenciar. Esse sentimento motiva expressões poéticas melancólicas, nostálgicas e prazerosas, que fazem "um inventário de imagens biográficas ou coletivas, previamente eleitas pela afetividade". Mas que também retratam o desconforto do sujeito que se sente estrangeiro em seu tempo e que busca refúgio nos tempos passados ou nos que virão (PALOMO, 2012, p. 09).

O vazio da ausência ou a busca da totalidade são marcas que a saudade, com toda sua importância no modo de viver que herdamos de Portugal, deixa em nossas literaturas. Lá, como exemplo, Fernando Pessoa escreveu a obra intitulada *Mensagem*, publicada no ano de 1934, um conjunto de 44 poemas que exalta a nação através de seus personagens históricos ou lendários. Em um deles, "Prece", o *eu lírico* tem a voz do povo português, saudoso do passado de glórias de sua pátria:

PRECE

Senhor, a noite veio e a alma é vil.
Tanta foi a tormenta e a vontade!
Restam-nos hoje, no silêncio hostil,
O mar universal e a saudade.

Mas a chama, que a vida em nós criou,
Se ainda há vida ainda não é finda.
O frio morto em cinzas a ocultou:
A mão do vento pode erguê-la ainda.

Dá o sopro, a aragem — ou desgraça ou ânsia —
Com que a chama do esforço se remoça,
E outra vez conquistemos a Distância —
Do mar ou outra, mas que seja nossa!
(PESSOA, 2013, p. 77)

Lamentando um presente marcado pela desilusão (a noite), o *eu lírico*, emudecido pelo pesar, dirige a Deus sua prece, fundada numa esperança atávica, que “ainda não é finda”, de que haverá um tempo de renascimento. Ele clama pela renovação das forças que o levarão, “outra vez”, ao futuro glorioso que é seu destino natural. A lírica portuguesa nascida sob o influxo da saudade ficcionaliza um passado mítico e lamenta que o presente não faça jus à história de um povo eleito. Nela, idealiza-se um futuro apropriado às promessas do passado, entretanto, como afirma Palomo (2012), citando o sociólogo Boaventura de Souza Santos:

Há um excesso mítico na interpretação da história portuguesa: “o desconhecimento de Portugal é, antes de mais, um autodesconhecimento. O Encoberto é a imagem da ignorância de nós mesmos refletida num espelho complacente”. (PALOMO, 2012, p. 14)

A mítica de povo eleito, que será recompensado com a volta do Encoberto, o Desejado, o rei Sebastião — que antes de ser morto em batalha era tido por incompetente e trapalhão —, é uma tentativa de desvio da realidade, um autoengano que reflete o atordoamento da nação quando se depara com seu presente trivial e comum. A investigação de sua história e de seu mau fado é, na verdade, uma busca que o *eu lírico* empreende sobre si mesmo, uma jornada de autoconhecimento.

Palomo (2012, p. 26) se arrisca a inferir que a escrita sobre a saudade pode ser compreendida através dos postulados de Platão e Aristóteles, grandes pensadores da filosofia ocidental, a respeito da memória como forma de conhecimento. Eles a reconhecem como um acesso ao passado coletivo e individual, respectivamente, através da imaginação.

Em Platão, a reminiscência (anamnese) é uma forma de trazer à consciência os aprendizados da existência terrena, a memória arquetípica, uma atualização das “verdades que estruturam a realidade sensível” (p. 24). Do pensamento aristotélico, Palomo ressalta a diferença entre memória e reminiscência. Para o filósofo grego, a reminiscência é um acesso à memória mediado pelo desejo, isto é, baseado numa motivação pessoal, que é a busca de si mesmo, do eu integral e pleno.

Unindo essas duas ideias, podemos entender que rememorar não é somente lembrar, mas reviver afetivamente a experiência de um modo particularmente organizado, em que a seleção e a valoração do vivido oferecem ao sujeito uma possibilidade de autoconhecimento: “[...] o homem é exilado por constituição e o vir-a-ser é uma tentativa de procura por suas verdades fundadoras” (PALOMO, 2012, p. 25).

Reafirmando que a saudade é uma modalidade mnemônica, que “se exprime poeticamente em forma de evocações” (PALOMO, 2012, p. 09), as teorias literárias que tratam da representação da memória através da linguagem, mais especificamente da construção formal dessa representação, podem desvendar as estratégias utilizadas pelo sujeito lírico para a representação da memória, através da compreensão dos caminhos e recursos estéticos utilizados pelo poeta e do quanto eles são capazes de recriar o vivido através da linguagem poética.

Em *Perfume de Resedá*, a saudade funciona como o fio de alinhavo do tempo no longo poema narrativo que rememora histórias de uma infância, de uma cidade — Teresina — e de seu povo. Seu autor, Paulo José Cunha, é jornalista, professor, poeta e documentarista. Embora tenha nascido no Rio de Janeiro, e resida atualmente na capital federal, Brasília, considera-se piauiense, de Teresina, onde passou toda a infância e início da juventude, que são retratados na obra. Além de *Perfume de Resedá*, escreveu também: *Salto sem trapézio* (poesia), os dois livros de arte: *Vermelho – Um pessoal garantido* e *Caprichoso – A Terra é Azul*, além da *Grande Enciclopédia Internacional de Piauiês*.

Em *Perfume de Resedá*, o poeta H. Dobal prefaciou:

Dos meninos consumidos no sol da Pacatuba ficaram lembranças. Dessas lembranças Paulo José Cunha constrói o seu universo poético. Delas e da evocação do País do Piahuy. Tudo na maneira de Gerardo Melo Mourão (o que glorificou o País dos Mourões) e Manoel de Barros (o que expôs a Gramática do Chão) e no mesmo plano elevado. (DOBAL, apud CUNHA, 2009, p. 09)

Da leitura da obra, fica a sensação de que ali está depositado todo um acervo de vivências, descobertas, sustos e alegrias de um menino que, no presente, tornado homem, decide revisitar sua infância e salvaguardar suas memórias em um poema. Segundo o próprio poeta, na orelha do livro:

Este ‘*Perfume de Resedá*’ começou a surgir em 1984. A partir daí, lentamente, as lembranças foram aflorando e o texto foi ganhando forma, sem que o autor soubesse precisamente se estava escrevendo um poema ou uma coleção de memórias. Até hoje não sabe. (CUNHA, 2009, p. 09)

Assim como o próprio autor, ao se questionar sobre a diferença entre uma “coleção de memórias” e um “poema”, tentamos compreender de que forma o poeta, sujeito empírico, através de suas escolhas formais, empresta à sua subjetividade um caráter universal, materializando no poema, através da linguagem, as imagens fixadas pela memória. Até que ponto memória e poesia se fundem para fazer da rememoração do vivido uma obra de arte literária, e que tipo de apropriação do passado surge quando a rememoração é movida pela saudade?

Dada a forte coesão do texto, no qual não há uma separação clara em partes, forçamos uma divisão do poema em cinco momentos, que alternam os mergulhos e emersões no tempo, como forma de acompanhar o trânsito do *eu lírico* entre as dimensões temporais. No primeiro momento (das páginas 15 a 28), Cunha (2009) inicia seus versos apontando do presente para o passado:

pois tenho **agora** os olhos
ali [...]
 (CUNHA, 2009, p. 17, grifo nosso)

Apona para trás:

e é por ali
 que começo esta cantiga
 (CUNHA, 2009, p. 22)

e para dentro, quando afirma que:

vem lá do fundo
 fundo
 do mais profundo
 do oco do mundo

o sal dessa lembrança
(CUNHA, 2009, p. 15)

Esse é dos poucos trechos do poema em que a rima aparece, marcando o ritmo com que o poeta inicia seu canto. O leitor se prepara para ser levado por essa toada ao longo de todo o texto. Entretanto, o mergulho proposto pelo *eu lírico* logo se desprende do cerceamento da cadência marcada para deixar-se levar pelos devaneios da memória, até um segundo momento (p. 29) em que o *eu lírico* parece cessar seu mergulho no tempo e parar para contemplar o passado que agora está à sua volta. É quando os versos ganham um tom mais melancólico, saudoso do tempo em que “a cidade ria” (p. 30). É do passado que o *eu lírico* contempla, temeroso, o futuro (“daqui a pouco”):

dentro em pouco
os bem-te-vis da praça terão partido
e com eles
as rolinhas
as pipiras
as folhas algodoadas do oitizeiros
a festa da padroeira
(CUNHA, 2009, p. 32)

irão todos
um dia e para sempre [...]

todos apagados
da memória da cidade
a uma lufada de tempo
(CUNHA, 2009, p. 33)

No terceiro momento (das páginas 37 a 50), o *eu lírico* está novamente no presente, reunindo o que relembrou em um “cofo”, e vendo o passado emergir “em turbilhão” para visitá-lo no presente, vivificando-se através de cantos, danças, imagens, cheiros e sabores, que o poeta transforma em matéria de poesia:

e reúno agora
todas essas coisas
que não levam a nada
porisso
pelo abc de Manoel
servem ao menos
para encher esse cofo de memórias
que à falta de outro nome
vou chamando de poesia
enquanto o homem

amassa o barro das horas
(CUNHA, 2009, p. 37)

A partir de então, num quarto momento, o menino vem ao presente, carregando seu embornal de memórias, para cantar seu amor “sobre a cidade-pássara” (p. 82). Ainda na página 50, o poeta torna a olhar o passado, fazendo um inventário de suas lembranças: as vividas e as construídas através das histórias da avó — “de algum ponto das memórias lidas e ouvidas” (p. 54) —, remetendo a um passado mais longínquo, que “afunda” até a época em que índios dizimados, negros cativos e vaqueiros encangalhados deram suas feições ao “País do Piahuy”.

No quinto momento, após cantar a origem violenta do seu povo e sua capacidade de superação, o *eu lírico* volta a ser o homem que, em passos leves, atravessa de volta a porta do tempo para, agora, cantar o amor à sua família, sua casa, seu quintal, o rio e as ruas por onde cresceu. É com suas memórias mais particulares que o poeta finaliza o poema: ao cantar o que possui de mais individual, aproxima-se do universal.

Durante esse percurso pelo texto, enquanto matéria, pudemos analisar a representação da saudade como uma modalidade da memória e os recursos expressivos que o poeta utilizou para reconstruir a própria biografia, sob a máscara de um *eu lírico*. No primeiro capítulo, *Saudade: o encantamento do tempo*, procuramos compreender a saudade como uma categoria da memória, através da qual se faz uma reflexão sobre o tempo. Porém, nem sempre a memória de algo está permeada pela saudade. Para que o objeto seja lembrado com saudade é necessário que seja qualificado como um bem superior que, ao ser perdido, mantém-se na memória através do desejo de retorno do tempo da posse. Saudade é feita de tempo, mas um tempo especialmente articulado. Tempo sem linearidade, tempo sem solidez, tempo sem consistência: tempo mítico, circular, encantado.

É disso que tratamos mais especificamente no tópico *O instante eterno*. Para que seja possível entender a qualidade do tempo articulado pela saudade, precisamos entender as diversas maneiras como ele pode ser organizado, medido e, principalmente, explicado. Há o tempo cronológico, que é linear e nos serve para uma marcação objetiva de nossas atividades cotidianas. Ele também é chamado de tempo profano, porque é secular, presta-se a atividades mundanas, seus intervalos são fixos (horas, semanas, meses, anos), imutáveis. E há as modalidades de tempo que rompem esses paradigmas: tempo histórico, tempo sagrado, tempo interior: a objetividade é invadida pelo imaginário. Acontecimentos que marcam

profundamente uma sociedade, ou um sujeito, são capazes de transformar as durações, fazer correrem os anos ou eternizar instantes.

Após nos familiarizarmos com essas noções, lançamo-nos ao mar da saudade portuguesa: *Errância e exílio: a saudade portuguesa*. Tomamos essa direção para investigar a razão por que Portugal se autodeclara proprietário do sentimento saudoso, o que, de certa forma, foi tomado por verdade durante algum tempo. Autores modernos desmistificam essa posse, mas afirmam e explicam a importância da saudade no modo de ser português. Importância tamanha, que se transformou em herança para sua principal colônia.

Saudade brasileira: um “cofo de memórias” demonstra o quanto somos marcados culturalmente pela saudade, como fracassamos ao tentar transformá-la em rejeito colonial e de que forma, rendidos a ela, apropriamo-nos e amoldamos o sentimento às nossas necessidades expressivas. Enquanto a saudade portuguesa é fruto de uma vivência coletiva de errância pelos mares dos desbravamentos, no Brasil ela age sobre as experiências individuais: cada um carrega seu próprio “cofo” de saudades, lembranças, esperanças.

No segundo capítulo, *A escritura da saudade*, fazemos uma explanação sobre teorias que tratam da criação poética, na tentativa de entender como se dá a fixação das imagens pela memória, a materialização da memória através da linguagem e, especialmente, como o poeta, sujeito empírico, através de suas escolhas formais, seleciona, manipula e organiza palavras de forma a construir as imagens que emprestam à sua subjetividade um caráter universal.

O que age sobre o poeta e o põe a serviço da poesia é o que se chamou aqui de *A mola secreta*, uma experiência afetiva que ativa a imaginação a ponto de iniciar o processo de construção da imagem que representará o objeto. Nesse tópico, tratamos da experiência poética em si; da forma como, através da reminiscência, o objeto pode ser devolvido à existência e do papel fundamental dos sentidos como ativadores da rememoração.

N^o *A memória das grotas* tratamos da forma como o texto terá que representar a fluidez espaço-temporal da saudade. Ele deve funcionar como grotas, no fundo das quais podemos recolher pequenos acúmulos de material, com os quais se reconstrói um tempo fendido, sem cronologias.

Por fim, no terceiro capítulo, realiza-se uma análise mais direta da obra, inferindo caminhos e significações escolhidos pelo poeta para a composição deste poema lírico, que tem como matéria-prima “o barro das horas”, as memórias da infância e da cidade, às quais o tempo deu aura de saudade. No tópico *A tornearia do verso*, conserva-se essa imagem do trabalho com o barro das horas, para demonstrar o uso dos mecanismos da linguagem com o intuito de modelar um objeto estético. A busca da coesão, a criação da imagem, a articulação

entre os tempos, a representação dos desejos e desencantos, do instante e da eternidade são a faina do poeta. *A fusão da matéria* origina o poema, seu testemunho.

1 SAUDADE: O ENCANTAMENTO DO TEMPO

Para Lourenço (1999), embora a saudade e a memória estejam ligadas, elas não se confundem, pois aquela é uma forma de visita ao passado que não foge ao presente. Pela memória, colocamos o presente em suspensão, em nome do regresso a um passado que é uma reconstrução irreal. Já a saudade é pautada pelo desejo de reaver o bem perdido e não de fixar-se no tempo em que a posse era real. Ela não estagna o sujeito, mas o põe no movimento constante e vivificador da busca esperançosa:

E porque é uma lembrança “humana”, não se limita à revisão estática do passado, senão que leva implícita uma energia dinamizadora do presente. O seu elemento de racionalidade possibilita-lhe ver o bem perdido como um bem recuperável. [...] Torna-se um voltar para trás sem passivismos, sem se ficar preso ao melancólico “mal de que se gosta” como compensação de sua precariedade. (ANTUNES, 1983, p. 190)

A atitude saudosa não é de acomodação, nem de apatia. Reviver saudosamente uma presença é bem isto: revivescer, pois a saudade é alimento das paixões que dão vigor à existência. O sujeito saudoso vive novamente a presença do objeto de desejo que, preservado pela memória, pode ser sempre alcançado pelos sentidos, instaurando-se na realidade presente:

A evocação do bem de que se carece vem sempre acompanhada duma certa posse do mesmo; posse que se realiza na *re-presentação* pela memória. A perda real é compensada pela posse ideal; a figuração do objecto ausente actualiza-se no tempo presente, fazendo com que o sentimento da perda seja atenuado pela presença na lembrança. (ANTUNES, 1983, p. 179)

É assim que a saudade se torna uma “tristeza alegre”, pois esse modo de recordar crê na presença, toca pelos sentidos, acalenta pela esperança do retorno. Esse prazer proporcionado pela recordação também realça o fato de que a lembrança saudosa é sempre de um objeto, pessoa ou tempo que se avalia como superior ao que se tem no presente. Não existe saudade do que não se ama. Ou, como disse Dom Francisco Manuel de Melo, citado por Lourenço (1999), a saudade “quando fenece, troca-se a outro maior contentamento, mas não que formalmente se extinga: porque se sem melhora se acaba a saudade, é certo que o amor e o desejo se acabarão primeiro” (p. 30).

Em “Memória e identidade social”, Michael Pollak esclarece, ao tratar da memória, que a sua construção tanto pode ser consciente quanto inconsciente: “O que a memória

individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1989b, p. 204). A seleção da matéria recordada passa por uma espécie de juízo de valor que é capaz de distender, pelo prazer de relembrar, ou de encurtar, pelo temor de reviver, a sensação temporal de uma vivência. A memória, na saudade, afasta-se da memória oficial, sua marcação é sentimental, calcada mais nas relações entre pessoas que nas próprias pessoas e, por essa alta carga afetiva, acaba por funcionar em nossa sociedade como um qualitativo social:

[...] ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos-chaves (que aparecem então de forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros. (POLLAK, 1989a, p. 13)

Ainda refletindo sobre a construção e a constituição da memória, Pollak apresenta três elementos que, segundo ele, são os componentes que a constituem: acontecimentos, personagens e lugares.

Esses três critérios, acontecimentos, personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente, podem obviamente dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos. Mas pode se tratar também da projeção de outros eventos. (POLLAK, 1989b, p. 202)

Se, sob esse foco, olharmos para o poema aqui estudado, veremos o espaço surgir em uma espécie de encadeamento contínuo que vai do privado ao público: os móveis, a casa, o quintal, o rio, a cidade, as grandes fazendas, o estado em processo de espoliação. Quanto mais profundo o mergulho na memória, mais cresce o espaço. Como se, ao alcance limitado do olhar humano, fossem somando-se regiões amplificadas pelas sensações, visualmente arquitetadas pelas narrativas da comunidade — os pais, a avó, as notícias dos jornais, a poesia.

Quanto aos personagens, embora a “viagem” seja íntima, o *eu lírico* recorda não apenas os moleques de rua com quem conviveu, não apenas os pais e a família, mas sua lembrança reconstrói personagens pitorescos da cidade, os anti-heróis do desbravamento do sertão, os vaqueiros e índios, ainda hoje anônimos fundadores do Piauí. Toda essa gente resistiu, na memória do poeta, à passagem do tempo, seja por uma vivência em comum (os jogos de peteca, os banhos de rio), seja pelas histórias cômicas ou de sofrimento que marcaram a sociedade da época e foram constantemente recontadas e fixadas no imaginário

da comunidade, e, dessa memória coletiva, passaram à memória pessoal materializada no poema.

Esse fenômeno é esclarecido por Pollak (1989b), quando afirma que, na organização das lembranças, a memória “tem caráter seletivo” (p. 203) e que essa seleção não se dá apenas entre os elementos vividos, mas também sobre elementos projetados: “É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase herdada” (POLLAK, 1989b, p. 201). Esse tipo de memória, construída por herança, através de histórias ouvidas e repetidas, pode ser retida de forma tão efetiva, que o indivíduo consegue “reviver”, inclusive através dos sentidos e das emoções, momentos nunca vividos concretamente.

Em *Perfume de Resedá*, Cunha (2009) transmite essa ideia de um tempo que abrange séculos, mas que pode ser acessado em uma espécie de pré-memória do *eu lírico*, uma memória construída em maior medida por um elenco de histórias, causos e reminiscências coletivas do que por suas próprias vivências. Em certo momento do poema, o *eu lírico* dá um salto no tempo, mergulhando na “poeira das ampulhetas”, e retorna ao período da formação do Estado, o “País do Piahy”, citado por Dobal, como parte de uma busca pela compreensão de sua própria formação:

de algum ponto das memórias lidas e ouvidas
me espreitam
os olhos baixos do escravo Apolinário
da nação angola
cafuz claro espadaúdo
com alguma barba e boa dentadura
um tanto limada
contador de vaqueirices
muito poeta no falar
sem a unha do dedo grande de um pé
no outro
um talho de machado
e nas costas
alguns sinais de relho
(CUNHA, 2009, p. 54)

O *eu lírico* põe-se em cena, mesmo ao retratar momentos que não viveu propriamente, sendo capaz de observar detalhes como “a unha do dedo grande de um pé”, ou as habilidades poéticas do escravo. Assim, legitima a possibilidade de experimentação do não vivido na formação da memória pessoal, selecionando essas memórias em meio às memórias

individuais. E, da mesma forma que foi influenciado pela memória coletiva, o poeta expõe a história que reconstruiu a sua maneira.

Para Nascimento e Menandro (2005, p. 15), essa seleção poderia ser pensada numa espécie de gradação, entre o que será lembrado (com ou sem saudade) e o que será esquecido ou silenciado, denotando uma valoração das lembranças que é a base do discurso memorialista, fundado individualmente, mas tornado coletivo por uma espécie de partilhamento.

A memória, assim como a fantasia e a invenção, cada uma a seu modo, são representações ligadas, respectivamente, ao que já não existe, ao que nunca existiu ou ao que fingimos existir. Já a saudade “não é da ordem da representação, mas da pura vivência” (LOURENÇO, 1999, p. 33). E, se o olhar é mediado pela saudade, o passado será reconstruído como um tempo glorioso, cuja grandeza se torna parâmetro para o futuro.

Quer seja vivida ou inventada, a experiência que se mostra na materialidade do poema parece ser recordada através dos sentidos. Em *Conceitos fundamentais da poética* (1975), Emil Staiger estabelece uma esclarecedora relação entre memória e recordação:

Aromas, mais que impressões ópticas pertencem à recordação. Pode ser que não conservemos um aroma na memória, mas sem dúvida o conservamos na recordação. Quando ele se espalha de novo, um acontecimento passado de há muito torna-se subitamente perceptível; o coração bate e finalmente a recordação instiga a memória; (STAIGER, 1975, p. 55)

O que o autor chama de memória é o registro do acontecimento, aquilo que pode ser lembrado por iniciativa do sujeito. A recordação, para Staiger, está mais ligada à percepção: uma nova experiência assemelha-se a outra já vivida no passado, que é reativada e emerge na memória do sujeito de forma autônoma, para ser revivida no presente. São as “*madeleines*” do clássico de Proust, ou o velho mercado para o *eu lírico* de *Perfume de Resedá*, que desencadeiam essa simultaneidade entre os tempos e possibilitam não só reviver, mas também estabelecer valia para o objeto recordado.

Afinal, a “re-presentação” do objeto por ação do desejo o põe lado a lado com a experiência presente, submetido a uma comparação da qual já é vencedor, pois que conseguiu permanecer desejado, mesmo na irrealidade de sua presença.

Para o filósofo e ensaísta francês Gaston Bachelard (1985, p. 188), “[...] as simultaneidades sensíveis, que reúnem perfumes, cores, sons, não fazem senão atrair simultaneidades mais longínquas e mais profundas”. Podemos ver retratada em *Perfume de Resedá* essa experiência catártica que a recordação provoca:

em tudo e por todos os cantos da memória
o cheiro de gente
o cheiro bom de gente

e o cheiro da praça
guardado para sempre
num canto iluminado do coração
o cheiro fresco das manhãs
sim
o cheiro das manhãs
das alvoradas
o frescor das manhãs
daquele tempo
(CUNHA, 2009, p. 49)

Nem só o que consegue manter-se como recordação ganha valor. Assim como os cheiros são capazes de reativar a memória do poeta, por que outras impressões, que poderiam ter sido guardadas, são esquecidas? O que poderia preencher os vazios do texto, mas que preferiu calar-se?

Essa seleção inconsciente reflete a autonomia da reminiscência, que na própria configuração do discurso registra não só o que se fixou como lembrança, mas também o que se deseja ocultar: “[...] o sentido do passado não surge apenas a partir da interpretação presente, mas transparece também no que o narrador nega, cala ou naquilo que lhe escapa” (LAGES, 2002, p. 89). Sendo a memória esse mecanismo de apropriação e ressignificação do vivido, e tendo compreendido que seus registros não podem ser absolutamente controlados, precisamos então considerar, baseados na comparação entre textos tidos como memorialísticos, que há uma recorrência do modo de olhar saudoso na avaliação do passado, o que denuncia uma universalidade do sentimento.

Segundo Antunes (1983, p. 44), essa universalidade se concretiza na vivência experimentada por todos os homens “por via da práxis existencial”, e não somente como reação de uma personalidade individual. Ele afirma isso baseado na observação de que há uma correspondência de respostas às situações semelhantes.

Por isso, entendemos que, mesmo ignorando sua força em contextos culturais específicos, o nome “saudade” exprime um sentimento que é universal e que surge espontaneamente pela dificuldade de lidar com o tempo: “Sob outros nomes ou sem nomes, a saudade é universal, não apenas como desejo de eternidade, mas como sensação e sentimento vividos de eternidade. Ela brilha sozinha no coração de todas as ausências”. (LOURENÇO, 1999, p. 15). Temos saudade porque tememos nossa mortalidade e desejamos fixar o que está constantemente se dissipando:

Podia, quando muito, em bom rigor comparar-se ou situar no mesmo plano o estar “saudoso” e o estar “triste”, mas não podemos dizer ter tristeza como dizemos ter saudade. A tristeza é experimentada como idealmente passageira; a saudade, pelo contrário, faz do “passageiro” algo de idealmente presente. (LOURENÇO, 1999, p. 32)

A busca pela eternidade do momento, ou mesmo pela fixação do tempo, é percebida no sentimento saudoso quando entendemos sua dualidade. Sentir saudade, diferentemente de tristeza, melancolia, angústia ou nostalgia, por exemplo, é viver uma simultaneidade de opostos, pois se deseja que o perdido venha ao momento presente.

É no agora que se reexperimenta o prazer da posse, logo, não há o desejo de inverter o sentido do tempo para retornar àquela condição, mas sim de trazê-la para um “presente inferior”, mas que se quer melhorar e não abandonar. Da saudade participam a melancolia e a nostalgia, mas seu modo de olhar as supera por um sentido de prazer e alegria que se mistura à angústia e à frustração e, de certa forma, as dissolve.

Ao mesmo tempo que se trata de uma experiência universal, o “sentir saudade” é uma reflexão sobre o tempo, uma nova acomodação entre passado, presente e futuro que obedece a uma ordem absolutamente subjetiva e idealiza um retorno feliz do objeto perdido. A experiência relacional é que deixa marcas de encantamento ou desencantamento, que são os marcadores temporais da memória do sujeito saudoso:

Daí essa imensa saudade da saudade de que falam os poetas. Essa temporalidade encantada que nos contamina e, quem sabe, constitui — apesar de tudo — uma das nossas mais fortes razões de viver. Não porque seja a mais adequada ou mais perfeita, mas simplesmente porque é o nosso modo de ler a perda, a velhice e a nossa inexorável passagem pelo tempo. (DAMATTA, 1993, p. 34)

Difícil de definir, por ser tão carregado de sentidos, o sentimento foi investigado por muitos estudiosos, sob diversos ângulos ou metodologias. Partir da significação da palavra, em “estado de dicionário”, é artifício válido quando tentamos compreender uma ideia. Ou, como mais belamente diz Antunes: “Há sentimentos cujo mistério mais facilmente se intui quando a palavra que os significa se torna translúcida” (1983, p. 19). A compreensão da saudade é um interesse de diversas áreas de conhecimento. Além dos estudos literários, pode-se citar a filosofia, a sociologia e a filologia.

No caso dos estudos filológicos, a investigação das origens da palavra “saudade” permanece inconclusa, devido à riqueza semântica que esta “palavra-síntese” (ANTUNES, 1983; PALOMO, 2012) carrega, o que a torna insubmissa a qualquer possibilidade de sinonímia: “[...] ela parece ser o resultado de uma evolução psico-associativa em que se condensam dialecticamente, e a um só tempo, as ideias de ‘estar só’, ‘saudar’ e ‘salvar’” (ANTUNES, 1983, p. 194). É esse o máximo de redução a que se chegou, nos principais estudos realizados até o momento, sobre a origem da palavra que passou a representar o sentimento que já se manifestava, ainda “sem vocábulo” (p. 22), na poesia arcaica portuguesa do início do século XIII.

É de grande importância a pesquisa de Carolina Michäelis de Vasconcellos (apud ANTUNES, 1983; PALOMO, 2012), publicada em 1922, sob o título de *A Saudade Portuguesa*, que, mesmo não conseguindo unanimidade entre os estudiosos da área, apresenta hipóteses ainda hoje consistentes sobre a origem da palavra, que são recorrentemente citadas como referência em muitos trabalhos sobre o tema.

Sua primeira hipótese é a origem latina — *sólitas, solitatis* —, palavras que representam a ideia de desamparo e solidão. Dessa origem, derivariam as formas *suydade, suidade, soidade* e, por fim, *saudade*, que passou a ser usada na linguagem culta dos indivíduos letrados. Todas essas palavras têm estreita ligação semântica, representando o sentimento de “estar só”, que ainda está embutido na concepção atual de saudade.

Entretanto, essa hipótese esbarra em uma incoerência: a evolução da forma *soidade* para *saudade* fere as regras elementares da fonética, pois a passagem do ditongo *oi* para *au* é um movimento inverso à derivação normal observada na língua — que seria o ditongo *au* dar origem ao ditongo *oi*. Essa incoerência levou à investigação de novas hipóteses.

“Saudade”, segundo Antunes (1983) e Palomo (2012), poderia ser uma derivação de *salutare, salutaris*, vocábulo bíblico de amplo uso, que significa “meio de salvação”. Poderia também, e são estas especulações que consideram não só a raiz da palavra, mas também aproximações semânticas, ter origem a partir de *salus, salutis*, que era uma forma de saudação utilizada tanto em epístolas quanto para receber alguém que acabara de chegar:

Se desta palavra-ideia se depreendem, como implícitos, os vagos sentimentos de “estar só”, “estar distante”, “estar ausente”, “estar doente”, é fora de dúvida que as referidas ideias de “saudação”, de “saúde” e de “salvação”, ganham, no contexto, uma ressonância nova que as interliga, por via semântica, à forma vocálica mais corrente: “soidade”. (ANTUNES, 1983, p. 29)

Considerando, assim, a impossibilidade de reconstituir diacronicamente a origem da palavra “saudade”, pelo menos com as fontes documentais até agora disponíveis, as hipóteses surgidas da investigação semântica ganham força. Nessa tentativa, Lourenço (1999) faz um regresso aos primeiros textos portugueses de que se tem registro nos quais os autores procuraram fazer uma reflexão sobre a saudade.

Um desses textos, intitulado *Leal conselheiro*, foi escrito por D. Duarte, rei de Portugal no início do século XV. Numa espécie de meditação, por um viés autobiográfico, o rei se posiciona como um ser humano triste e elabora o que é considerada “a primeira meditação conhecida sobre a Saudade” (LOURENÇO, 1999, p. 22).

Para D. Duarte, a saudade é triste pesar, não alegria. Mas ao afirmar que sentimos saudade de um objeto, de um tempo ou de um lugar querido, tratando-se assim de distâncias físicas reais, D. Duarte está falando, na verdade, do que aqui chamaremos de nostalgia. Entretanto, a inovação percebida por Lourenço (1999), que possibilitou distinguir com maior clareza a saudade dos outros modos de olhar o tempo, é que o autor do *Leal conselheiro* é o primeiro a afirmar que, mesmo que tenhamos prazer em lembrar um passado de felicidade, continuamos achando que o presente é melhor. Para Lourenço:

É essa uma inversão total da óptica romântica sobre a saudade marcada pela consciência de um presente sem réstia de esplendor — amor distante ou perdido, tanto quanto a pátria — que só o tormento fulminante da lembrança que a si mesma se chama saudade permite recuperar como um sonho acordado. (LOURENÇO, 1999, p. 26-27)

A visão romântica sobre a saudade parte de um olhar que despreza o presente sem glória e que se dedica à lembrança de um passado idílico. Apesar de não rechaçar a ideia de que o sujeito saudoso mantém a primazia do presente, Lourenço (1999) discorda de D. Duarte quando este “ignora a força com que a saudade puxa para o passado” (p. 28).

O filósofo português defende que, ao contrário, a saudade volta-se para o passado como um tempo encantado de cuja sedução não se pode fugir. Citando Camões, poeta português que para ele funda a verdadeira mitologia da saudade, Lourenço (1999) observa que em sua poesia a saudade é, além de um “canto dedicado a uma ausência” (p. 29), a representação de uma angústia do viver sob a pressão do tempo e de um desejo de felicidade que suplante essa amarra.

Entende, desse modo, que, embora o sujeito saudoso não se perca em um sentimento patológico que o desliga do real — caso da melancolia, que é uma espécie de depressão —, o desejo do passado é tão sedutor que afeta sua avaliação do presente.

Estando Camões entre os poetas mais representativos da literatura portuguesa, e sendo a saudade um tema fortemente presente em sua principal obra, *Os lusíadas*, podemos inferir que este é também um tema que marca o ideário português. Segundo Lourenço (1999), “o próprio Camões é uma encarnação, entre outras, apesar de ser a mais sublime de todas, de um sentimento que está para além dele, e que todos os portugueses partilham, essa inexplicável mistura de sofrimento e de doçura a que chamam saudade” (p. 59).

Os portugueses fizeram da saudade um mito, adonaram-se de um sentimento que é universal, tornando-o o estandarte de sua cultura. Essa intensa apropriação deu origem à ideia de que a saudade é uma palavra (e um sentimento) intraduzível para outras culturas. Lourenço questiona essa intraduzibilidade:

Mas será a saudade assim tão intraduzível quanto o pretende essa mitologia cultural? Podemos aceitar que assim seja, mas apenas na medida em que nenhum sentimento tem outro conteúdo que não o da sua manifestação. O “sentido” está incluído na própria manifestação, e, se escutarmos a voz sem verbo que na saudade aflora, esse silêncio original acaba por se fazer ouvir. (LOURENÇO, 1999, p. 31)

Para o ensaísta, só podemos aceitar essa impossibilidade se considerarmos, para além do nome, a forma como o sentimento surge diante da experiência, esta sim, marcada culturalmente. Logo, o que podemos considerar próprio dos portugueses é uma maneira de estar no mundo percebida através da saudade, não o próprio sentimento. Segundo Antunes, existem, em cada língua, palavras correspondentes para expressar um sentimento similar à saudade, mas cada uma delas reserva uma porção de significado que a diferencia, mesmo que sutilmente, das outras:

Cada povo, porque experimenta sentimentos correspondentes à saudade, tem, em sua língua, as formas de os expressar. Tradu-los conforme os sente; e, por certo, não se dará conta da contingência expressiva das palavras que emprega. Mas se as analisarmos, uma por uma, pressentimos que à nossa forma “saudade” se reserva sempre o “algo mais” que transcende as correspondências vocabulares. *Saudade* não é *soledad*, não é *homesickness*, não é *morriña* nem *regret*; *saudade* é diferente de *nostalgia*, de *Sehnsucht*, de *Heimweh*, de *desiderium*, de *spleen*, de *mal du pays*. A *dór* romena, a *hiraeth* dos celtas do País de Gales, a asturiana *señadard*, ou a *enyorança* catalã, exprimem estados psíquicos de clara conotação saudosa, mas não são a *saudade*. (ANTUNES, 1983, p. 56)

Ainda que cada um dos vocábulos se relacione a uma mesma experiência de ausência, perda ou distanciamento, cada povo tem seu modo de vivenciar essa ruptura; modos tão peculiares ou culturalmente interiorizados, que se tornam de difícil descrição.

O crítico e teórico alemão Anatol Rosenfeld, que passou grande parte de sua vida no Brasil, ensaiou uma comparação entre a palavra “saudade” e sua correspondente no alemão, “*sehnsucht*”, procurando compreender essas peculiaridades semânticas em cada um dos vocábulos. Concluiu ele que o termo alemão abrange:

[...] tanto o passado como o futuro, tanto o conhecido como o desconhecido. Quando usado com relação ao passado, é mais ou menos equivalente ao termo português, sem que, contudo, lhe seja inerente toda a escala cromática de valores elaborados durante uma longa história de ausências e surgidos em consequência do temperamento extremamente amoroso e sentimental do português. Falta à palavra alemã a riqueza etimológica, aquele eco múltiplo de soledade, soedade, de saudações e de salude, que ainda hoje vibra na palavra portuguesa. (ROSENFELD, 1994, p. 80)

“*Sehnsucht*” traria essa ideia, também presente em “saudade”, de uma ausência que não pode ser preenchida. Mas, para Rosenfeld, o sentimento português é melancólico, remói dolorosamente o afastamento e a fatalidade da perda do bem idealizado, enquanto a palavra alemã carrega a ideia de esperança, numa atitude mais “adolescente” diante das possibilidades futuras, numa antecipação do que virá. O desejo em “*sehnsucht*” volta-se para o desconhecido, o objeto “presentido ou vislumbrado” (p. 81), que superará, no futuro, o bem presente:

Assim, a saudade parece ser, antes de tudo, um sentimento característico do coração envelhecido que relembra melancolicamente os tempos idos, ao passo que a *Sehnsucht* é expressão da adolescência que, cheia de esperanças e ilusões, vive com o olhar firmado num futuro incerto, mas supostamente promissor. (ROSENFELD, 1994, p. 80)

Esse jogo triste-alegre está presente nas duas palavras. Porém, a saudade portuguesa é mais densa. De maneira diferente, a palavra alemã segue a via do prazer, e acaba funcionando como uma espécie de desejo. É esse desejo o sentimento que lança o sujeito na busca pela satisfação. A “*sehnsucht*” alemã é uma espécie de “ânsia de felicidade” (ANTUNES, 1983, p. 204), atitude cuja positividade e leveza destoa do querer moroso da saudade portuguesa.

1.1 O instante eterno

Seja qual for a nuance para qual tende o sentido da palavra em cada língua, há que se perceber um ponto em comum: a presença constante do tempo como fator de dissociação do indivíduo da inteireza de sua experiência com o objeto de desejo.

Para que seja possível inferir de que forma se dá a luta do homem para sobrepujar os efeitos do tempo, será necessário pensar uma noção com a qual lidamos tão naturalmente que nem sequer isolamos como dimensão passível de uma conceituação que vá além do senso comum. Lidamos com o tempo desde a definição dos intervalos de dias que compõem as semanas, os meses ou os anos, por exemplo; ou quando definimos uma circularidade para esses intervalos.

Por ser uma categoria da memória, a saudade tem uma relação estreita com a temporalidade:

Não há saudade sem tempo; porquanto os elementos lembrança e desejo, ainda que sentidos como um presente, têm que estar sempre referidos ao passado e ao futuro, respectivamente. Lembrar uma pessoa ou situação é constituí-la outra vez presente, conviver de novo com ela, atualizar algo já passado; é situar-se num agora em relação a um antes. Por outro lado, desejar retomar a posse de um bem, quer ele seja novo ou já vivido anteriormente, é situar-se ainda numa relação de tempo. Desta vez já não é a um antes, mas sim a um depois. Trata-se de fazer o futuro presente; de possuir por antecipação. Em ambos os movimentos está subjacente o elemento tempo — o que significa, repetimos, que não há saudade atemporal. (ANTUNES, 1983, p. 45)

O olhar saudoso mira dolorosamente o objeto de seu desejo situado num passado em que o possuía, ao mesmo tempo em que projeta no futuro o prazer de tornar a possuí-lo, mas é sempre no presente que vivencia a posse. Dessa forma, passado, presente e futuro são constantemente articulados para que se efetive a contraditoriedade dessa experiência.

Para melhor compreender essa articulação, algumas considerações sobre a concepção de tempo são necessárias. Conceitos como “intervalo”, “duração” e “sucessão” são usados pelo filósofo paraense Benedito Nunes para tentar pensar essa categoria:

A relação entre o começo e o fim, chamada *intervalo*, de determinado movimento, o cômputo de sua *duração*, bem como a passagem de um intervalo a outro numa ordem que liga o anterior ao posterior, chamada de *sucessão* — todas essas noções que o uso do relógio suscita de maneira espontânea corroboram a compreensão prévia do tempo, por força de nossa atividade prática, que nos obriga a lidar com ele antes de conceituá-lo. (NUNES, 2013, p. 18)

Entretanto, essa cronometria serve apenas para uma medida social e prática do tempo que, dividido em intervalos cíclicos e lineares, convencionou-se chamar *tempo cronológico*. Ele regula nosso cotidiano através de uma ordenação regida por marcos culturais, como as liturgias, os eventos cívicos e a própria marcação de acontecimentos históricos (guerras, migrações, sucessões políticas etc.), mas pode perder essa objetividade: “A combinação entre continuidade e mudança permite conceber o *tempo histórico* como um processo de ritmo variável e não uniforme [...]” (NUNES, 2013, p. 21). Esse *tempo histórico*, que se divide cronologicamente, tem a duração de seus acontecimentos marcada de forma qualitativa, pois reorganiza o *tempo cronológico* de acordo com a conexão entre os acontecimentos.

Octávio Paz (2012), por sua vez, faz uma análise do tempo dividindo-o entre “tempo sagrado” e “tempo profano”. O tempo profano seria o tempo puramente cronológico: intervalos e durações que regem o cotidiano, tempo de medidas fixas (horas, dias, anos). O tempo sagrado, no entanto, é regido pelos acontecimentos. Assim como Nunes (2013) fala de uma “perda de objetividade” que origina um *tempo histórico*, Paz fala de uma ruptura da continuidade provocada por acontecimentos que marcam profundamente o imaginário de uma sociedade, dando origem a um tempo mítico:

No calendário sagrado, pelo contrário, rompe-se a continuidade. A data mítica surge se uma série de circunstâncias se conjuga para reproduzir o acontecimento. Diferentemente da profana, a data sagrada não é uma medida, mas uma realidade viva, carregada de forças sobrenaturais, que se encarna em lugares determinados. (PAZ, 2012, p. 68)

Essa data mítica promoveria um emaranhado entre espaço e tempo. Segundo o autor, o mito é o “era uma vez” dos contos clássicos, constantemente renovável pois representa um arquétipo, uma realização em suspensão que pode ser retomada no futuro. O tempo, nesse caso, é moldado pelo homem através de crenças, desejos, afetos:

havia quintais havia
e a cidade era verde
porque havia quintais
e o tempo andava mais lento
porque nos quintais o tempo
seguia com as raízes
na velocidade
discreta das raízes
das goiabeiras
dos pés de baco-pari
o tempo era lento lento
levado pelas raízes

sonolento
(CUNHA, 2009, p. 112)

Fincado nas raízes dos quintais, o poeta crê neste tempo perene, de duração alongada e de importância profunda. Tempo “lento, lento, sonolento”, que se arrasta através de todos os tempos.

Para Nunes (2013), há ainda a ideia de *tempo físico, natural* ou *cósmico*, que é construído na relação entre anterior e posterior; essa é uma ideia que considera o “processo”, do qual o homem participa, mas sem interferir conscientemente. A compreensão do tempo ganha complexidade pela interferência que a experiência individual pode exercer quanto à percepção da duração:

A experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de *tempo psicológico* ou de *tempo vivido*, também chamado de *duração interior*. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. (NUNES, 2013, p. 19)

O *tempo psicológico* é impreciso, pois sua mensuração se dá por influência das lembranças, da experiência vivida. É um tempo qualitativo, em que o sujeito avalia o presente em comparação ao passado ou como projeção de um futuro, e que funciona como uma espécie de apropriação sobre a própria continuidade. O registro afetivo das vivências faz surgir “um novo espaço e um novo tempo internos” (ANTUNES, 1983, p. 175), alongados ou abreviados de acordo com o estado interior do indivíduo:

nas ampulhetas o tempo é físico
palpável
visível

em cima
o frágil

no meio
o efêmero

embaixo
o consumado

menos quando o vento
espalha a areia
e o tempo
reduz-se a pó
(CUNHA, 2009, p. 83)

O vento, aqui, representa a lubricidade da memória, deixando-se conduzir pelos afetos, numa ordenação própria que desconstrói as ideias de efemeridade e consumação que ditam a “organização natural” do tempo. A forma como esse tempo psicologicamente vivenciado é representada poeticamente foi analisada por Palomo (2012), quando, ao tratar da escritura da saudade, afirma que:

Provavelmente, o elemento fulcral que fundamenta essa poética é a constatação humana de sua fratura constitutiva e a pretensão de resgatar (ou reinventar) imagens, sentimentos e ideias que produzam sentido à existência ou atenuem a incompreensão diante do tempo. (PALOMO, 2012, p. 12)

O que quer dizer que podemos reconhecer, nessa escritura, um *eu lírico* desarticulado que, através da rememoração, visita seu passado, de modo organizado pela afetividade, em busca de sentido para o presente (existência). Baseado em Santo Agostinho, Palomo (2012, p. 27) considera que: “O presente constitui-se como a instância que possibilita a visada do tempo, ou seja, entre o ‘eu me lembro’ e o ‘eu espero’, ponto intermediário entre a ausência e o desejo, a matéria saudosa teria a intenção de se fixar pelo movimento de presentificação”.

Essa junção dos tempos na obra poética escrita sob influxo da saudade tem a finalidade não só de construir significações, mas de proporcionar ao sujeito a sensação confortável de eternidade, ao suprimir as ideias de duração, de processo e de irreversibilidade. Assim, a saudade se furta ao tempo cronológico, ultrapassa o historicamente vivido, e pode alcançar até mesmo o “ainda não conseguido” (ANTUNES, 1983, p. 206).

Em *Mitologia da saudade*, Eduardo Lourenço (1999) procura demonstrar como a saudade, a melancolia e a nostalgia são modalidades da relação com o tempo, distintas da relação com o tempo cronológico, que é exterior ao homem. Mediadas pela memória, essas três possibilidades de relação com o passado nos permitem ficcionalizá-lo, conferindo sentidos que têm como marca uma alta carga afetiva: o indivíduo volta-se para o passado e reorganiza acontecimentos e vivências segundo diferentes posicionamentos. Para analisarmos a representação da saudade na obra literária, precisamos diferenciá-la dessas outras duas modalidades de relação do homem com o tempo, que com ela se confundem.

O dicionário Houaiss (2009) diferencia da seguinte forma essas três modalidades. A melancolia é associada à depressão, um estado mórbido de desencanto que abate o indivíduo mentalmente e dá origem a uma patologia que pode atingi-lo fisiologicamente. A nostalgia é um aprofundamento da melancolia, consolidado pelo anseio de regressar à terra natal, à família. É um desejo extremo, reforçado por frustração, de retornar a algo que já não se tem. A

saudade é descrita como um sentimento melancólico ligado à ausência de algo ou de uma pessoa, mas sem referência a um desejo de retorno: o indivíduo não deseja “voltar”, mas sim “ter de volta”.

Saudade, melancolia e nostalgia são indiferentes ao tempo natural ou cronológico, no qual há um caráter de irreversibilidade, de sequenciamento encadeado dos acontecimentos. O tempo da saudade, da melancolia e da nostalgia é um “tempo humano”, e pelo homem pode ser manipulado, revertido ou suspenso, através dos jogos da memória. Dessa temporalidade humana é que, segundo Lourenço (1999), tiramos as sensações, por vezes sincrônicas, de sermos eternos ou de nossa efemeridade. Para o filósofo, há uma grande aproximação entre melancolia e nostalgia: ambas são manifestações contingentes ligadas à experiência, a fatos vividos, mas elas se distinguem por seu contato com a experiência empírica.

A nostalgia, assim como a tristeza, é da categoria das paixões humanas. Segundo Palomo (2012, p. 29), o termo “nostalgia” surgiu, em 1688, para nomear um estado de enfermidade observado pelo médico suíço Johannes Hoffer, que a considerou como uma “doença da memória” associada a uma ruptura ou distanciamento do lugar de origem (*nostos* - volta para casa; *algos* - dor). Gradualmente, esse conceito abarcou também o componente temporal: a passagem do tempo como forma de distanciamento. À nostalgia sentida pelo afastamento físico soma-se o sentimento de que os laços foram irremediavelmente perdidos. Se considerássemos apenas o espaço geográfico, para a cura do nostálgico bastaria o retorno ao lugar que se deixou. Entretanto,

[...] pode acontecer (como sempre acontece) que o “tempo” — que é mais, nesse caso, que ação humana ou medida exterior — tenha desfigurado o lugar de origem de que sentimos nostalgia. Se assim for, experimentamos perante o lugar revisitado uma nostalgia saudosa, o que mostra bem que a saudade se enraíza numa outra experiência, mais radical ainda que a do espaço afetivo. (LOURENÇO, 1999, p. 33-34)

A percepção de que é possível vencer o distanciamento geográfico, mas impossível recuperar o distanciamento temporal que transforma o objeto de desejo da nostalgia, gera o sentimento saudoso que mantém a lembrança do passado, mas fixa o indivíduo definitivamente no presente: “É essa sensação-sentimento de ardermos no tempo sem nele nos consumirmos a que propriamente chamamos saudade”. (LOURENÇO, 1999, p. 34).

Já a melancolia é descrita por Lourenço (1999) como uma das várias patologias psicológicas que podem afetar o indivíduo em seu estar no mundo. Situada entre a tristeza e a

angústia, a melancolia interrompe o presente por um sentimento de inadequação do sujeito. O que a difere da saudade, na qual há um traço melancólico, que é a tristeza pela perda do objeto, há o sentimento nostálgico de observar esse bem à distância, mas há também uma esperança. O olhar saudoso vê o passado como um sonho, mas não foge do presente, não o dissolve, apenas recusa sua falta de brilho e deseja o regresso a um tempo de glórias. Em resumo:

A **melancolia** visa o passado como definitivamente passado e, a esse título, é a primeira e mais aguda expressão da temporalidade, aquela que a lírica universal jamais se cansará de evocar. A **nostalgia** fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, objetos do desejo fora do nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável. A **saudade** participa de uma e de outra, mas de uma maneira tão paradoxal, tão estranha — como é estranha e paradoxal a relação dos portugueses com o “seu” tempo — que, com razão, se tornou num labirinto e num enigma para aqueles que a experimentam como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos. (LOURENÇO, 1999, p. 13, grifo nosso)

Lourenço (1999) explica que a saudade é um sentimento mais abrangente, com traços melancólicos e nostálgicos, mas no qual o tempo se emaranha, numa suspensão do presente. Sentir saudade envolve “[...] a capacidade de transferência psíquica; isto é, a capacidade de ‘estar sem estar’. Implica ser capaz de actualizar na consciência situações puramente potenciais” (ANTUNES, 1983, p. 176). Pela saudade, o passado é reexperimentado no presente: afastado da “verdade” e posto na condição de sonho, torna-se um invento maravilhoso que transcende o tempo.

Por fim, observamos que, sendo universal a temporalidade interna do homem, também serão universais as suas modalidades:

A esse título, a nostalgia, a melancolia, a própria *saudade*, reivindicada pelos portugueses como um estado intraduzível e singular, são sentimentos ou vivências universais. Da universalidade do “tempo humano”, precisamente. É o conteúdo, a cor desse tempo, a diversidade do jogo que a memória desenha na sua leitura do passado, o que distingue a nostalgia da melancolia e estas duas da saudade. (LOURENÇO, 1999, p. 13, grifo do autor)

A “cor” que é dada ao tempo pode ter tonalidades mais vivas ou embaciadas — uma metáfora sobre a forma como o passado é avaliado —, de acordo com o sentimento que a lembrança desperta, mas é sempre o tempo o elemento que promove o deslocamento psíquico.

Observando ainda que Lourenço afirma a universalidade dessas experiências temporais, podemos refletir sobre a validade da apropriação pretendida pelo povo português, não só sobre a palavra “saudade”, mas também sobre a atitude saudosa diante do vivido.

1.2 Errância e exílio: a saudade portuguesa

Ao tratar de como os portugueses lidam com o tempo, Lourenço (1999) afirma que eles se lançaram aos mares e se espalharam por toda a Europa, mas nunca abandonaram ou deixaram de vivenciar o mundo ibérico que deixaram: ainda que tenha sofrido a influência de outras culturas, a cultura portuguesa olha com orgulho para si própria. Em Portugal, essa postura se refletiria num certo “isolamento sublimado” (p.10), um distanciamento interior que se mantém mesmo em um modo de vida ligado à errância:

[...] evitar o destino comum, instalar-se, não se sabe por que aberração ou milagre, às margens do mundo, foi um pouco aquilo que o povo português sempre tem feito. Portugal vive-se “por dentro” numa espécie de isolamento sublimado, e “por fora” como o exemplo dos povos de vocação universal, indo a ponto de dispersar o seu corpo e a sua alma pelo mundo inteiro. (LOURENÇO, 1999, p. 10)

Esse isolamento funciona como autopreservação, como uma tentativa de ser imiscível em relação àquele resto de mundo por onde se daria sua expansão. O caráter messiânico das missões expansionistas portuguesas já revelava traços dessa autoimagem de povo eleito, merecedor de ser o centro do mundo, por ser o porta-voz de uma fé:

Conquista e conversão do infiel, exaltação da fé e necessidade do cumprimento da "santa romaria" fizeram da ideia de cruzada a base espiritual da "guerra justa", porque "guerra santa". (HERMANN, 1998, p. 122)

No entanto, o poderio do império português teve menos de realidade que de construção e afirmação identitária. Os portugueses, segundo Lourenço (1999), emaranharam-se nessa “imagem sublimada, consoladora, de que eles são o criador e as criaturas” (p. 11), e não podem nem querem desembaraçar-se, pois a imagem do império perdido ainda não desapareceu diante de “seu presente sem relevo particular” (p. 11):

Os portugueses não são o único povo que se sente desconhecido, mal conhecido ou decaído do antigo esplendor, real ou imaginário. De algum modo, é o caso de toda a gente e, hoje, até daqueles povos e culturas que, durante séculos, os outros olharam como faróis do mundo. Mas o que surpreende, nos portugueses, é o fato de parecer terem decidido viver como cristãos nas catacumbas. Não porque pese sobre eles qualquer ameaça efetiva, mas porque não suportam ser olhados por quem ignore ou tenha esquecido a sua vida imaginária. (LOURENÇO, 1999, p. 11)

Diante da realidade constrangedora da derrota e perda da independência para os mouros, Portugal refugia-se em uma esperança de futuro restaurador. Incapazes de aceitar a decadência — ou a mudança de rota que soa como decadência — essa atitude de negação lança os portugueses, à deriva, no mar de imagens que criam e tornam mitos. A imagem mítica da qual Portugal não se desprende é a imagem de uma vida passada sob a égide de Dom Sebastião, aquele que nunca retorna, mas que se sacraliza como promessa de retorno a um passado marcado por glórias.

Assim, aquelas manifestações sebastianistas “não conseguiram se desprejar da tristeza e do aspecto penitencial que fez a perda do rei ser produto dos erros e pecados de cada um dos portugueses de seu tempo” (HERMANN, 1998, p. 306). Por outro lado, a expectativa pela recompensa futura misturou à tristeza o prazer de saborear a espera. Esse acento saudoso que se vai instalando e se tornando um traço da alma portuguesa pode ser observado na literatura.

A poética da saudade em Portugal se altera ao longo dos anos, de acordo com o pensamento de cada época, e, de acordo com Palomo (2012), divide-se em sete ciclos. Sua marca, que já aparecia nas trovas portuguesas anteriores ao ano de 1200 — nas cantigas de amor e de amigo —, permanece nas narrativas orais da paixão entre Dom Pedro I, príncipe português, e Inês de Castro, princesa galega, que terminou com a trágica morte da amada, nas quais a voz do príncipe é marcada pelos sentimentos de dor, perda e desejo de reencontro.

Mas foi Dom Duarte, no início do século XV, quem primeiro esboçou um estudo sobre a saudade. Na tentativa de compreender uma experiência pessoal — sufocado que estava com a obrigação de, aos 22 anos, substituir o pai nas atividades reais —, ele relaciona a saudade a sentimentos como a melancolia, o tédio, o nojo e a nostalgia. Sua contribuição foi associá-la à memória afetiva e ao tempo — pela tentativa de recordar e reter o que foi perdido — e apontar para a dualidade do sentimento, que pode ser fonte de prazer ou tristeza simultaneamente.

Num terceiro momento, o tema da saudade começa a aparecer de forma mais explícita nos textos poéticos. É quando Luís Vaz de Camões escreve *Os Lusíadas* (1572), expressando

a saudade melancólica dos que partiram e dos que ficaram, a angústia do exílio, o desejo de retorno ao lar. A tentativa de presentificar o lugar de origem é também uma metáfora da busca de si mesmo, quando o sujeito poético tenta reconhecer-se através de sua representação.

No final do século XVI, a saudade coletiva é instituída pelo mito do retorno de Dom Sebastião. A volta milagrosa do rei, cuja morte em batalha, no ano de 1578, lançou Portugal sob o jugo espanhol, passou a representar a esperança de um novo tempo de esplendor para a nação portuguesa. Na literatura, esse reencontro de Portugal com seu passado glorioso motiva um discurso profético da sacralidade da nação portuguesa, impregnado por uma saudade que une melancolia e esperança: “Produto de um mundo barroco, o sebastianismo levou às últimas consequências o jogo das metáforas, das analogias e das ambiguidades” (HERMANN, 1998, p. 307).

Já no século XIX, no período romântico português, a saudade torna-se tema predominante da poesia lírica. Almeida Garret é o poeta representativo deste que Palomo (2012) considera o quinto ciclo, em que a saudade ganha estatuto de musa, sendo cultuada especialmente na figura do sujeito exilado que deseja retornar ao lugar de origem. Esse desejo e idealização da pátria vão dar força a um movimento de exaltação nacionalista que iniciará o sexto ciclo da presença da saudade na poética portuguesa: o Saudosismo.

No início do século XX, com a publicação da revista *A Águia*, dirigida por Teixeira de Pascoaes, inicia-se um movimento em prol do renascimento do povo português, que deu à saudade o estatuto de “tradução da alma portuguesa”. O movimento saudosista é uma reação ao período de intenso pessimismo decorrente dos problemas socioeconômicos da nação, uma busca de reencontro com a “essência do ser através da ‘religião saudade’”(PALOMO, 2012, p. 47). Fernando Pessoa é um representante desse ciclo, nos poemas em que expõe a angústia do sujeito atingido pela derrocada da nação que o representa, metaforizando sua própria angústia:

Mensagem, de Fernando Pessoa, traduz, em linguagem épica e metafórica, uma aspiração antiga do ser humano: o sentimento mais ou menos obscuro e presente de que existe um mundo interior a ser descoberto, à semelhança dos descobrimentos portugueses. Essa sensação de intervalo e essa ânsia doida contida nos versos do poeta refletem aquilo que não temos e não vemos, mas desejamos e queremos. O lugar encoberto onde reina o mais legítimo de nós mesmos. Navegar por dentro. (OLIVEIRA, 2015, encarte)

Porém, embora o posicionamento estético do saudosismo fosse de encontro à estética do novo, exaltada pelas vanguardas europeias contemporâneas ao movimento, as críticas e os intensos debates não foram capazes de enfraquecê-lo — indício de que havia uma coerência

com os anseios daquela geração. Ele acabou por solidificar-se e evoluiu para uma “filosofia da saudade”, através de inúmeros textos que evidenciam diversas nuances do sentimento: seu caráter metafísico, sua perspectiva de alteridade, por vezes com uma visão extremamente elogiosa, elevando-o, assim, a uma condição de tamanha exaltação que começa a gerar questionamentos. José Saramago é uma dessas vozes dissonantes, neste sétimo ciclo, que procura ressaltar o anacronismo do mito português em pleno século XX.

Ainda que possa parecer anacrônico, não é possível dizer que esse modo de sentir tenha sido superado pelos portugueses. Para Lourenço:

Sem dúvida que o nosso destino de errância conferiu a essa nostalgia, a esse afastamento doloroso de nós mesmos, o seu peso de tristeza e de amargura, a sua coroa de bruma. É a lembrança da casa abandonada, esse gosto de mel e de lágrimas, que a palavra-mito dos portugueses sugere. Mas não é nesse destino que devemos colher a origem, a essência do sentimento que a si mesmo se plasma na palavra, no pensamento, da *saudade*. (LOURENÇO, 1999, p. 12, grifo do autor)

A saudade portuguesa, carregada de nostalgia, está marcada pelo mar das águas e pelo mar do tempo, para onde se lançaram os viajantes, distanciando-se de seus lares, famílias e terra natal. Porém, ainda que a errância tenha marcado o modo de sentir português, não surgiu desse modo de viver o sentimento que deu forma e, no caso de Portugal, força à palavra saudade. A força da palavra vem, na verdade, da universalidade do sentimento, sobre a qual não se pode requerer a posse.

1.3 Saudade brasileira: um “cofo de memórias”

Em Portugal, a ficção buscou sentidos nos mitos culturais na tentativa de interpretar a própria história. Já no Brasil, a literatura não se desvincula da temática da saudade, mas inclui nela o elemento subjetivo. O sentimento coletivo cede espaço para uma vivência mais subjetiva da falta, da ausência, do desejo.

Pela análise que é realizada por Antonio Candido (2008) para estudar a formação da literatura brasileira, a dialética entre busca e rejeição da paternidade portuguesa valorizou a tensão entre o herdado e o construído: “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (p. 117). Segundo o crítico, a tentativa de “ajustamento” da tradição literária portuguesa à “paisagem moral e natural do

Brasil” (p. 104), só se torna uma busca consciente no século XVIII, embora nossos escritores ainda fossem formados em Portugal ou “à portuguesa”, e somente no século XIX os primeiros escritores formados aqui escrevem visando um público local:

É uma constante não desmentida de toda a nossa evolução literária que a verdadeira poesia só se realiza, no Brasil, quando sentimos na sua mensagem uma certa presença dos homens, das coisas, dos lugares do país. [...] De qualquer modo, ela [essa presença] é por assim dizer o penhor de eficácia dos nossos poetas, e a condição de que dependem para chegar a esferas menos presas às condições locais. (CANDIDO, 2008, p. 136)

Quando a luta por uma afirmação identitária nacional, pretensamente desvinculada da condição colonial, cede espaço para a expressão interior do poeta, a poesia brasileira vê surgir um *eu lírico* melancólico, nostálgico, saudoso. O *eu lírico* que se constrói no Brasil, a partir de então, tira a matéria do seu poema desse “cofo” que carrega consigo, de sua própria vivência.

Suspiros poéticos e saudades, de Gonçalves de Magalhães, obra à qual se credita o início do período romântico da literatura brasileira, já traz em seu título a inegável presença do sentimento como tema de nossa literatura: “Além dos temas nacionalistas, a saudade constitui, nesse momento, uma forma de reencontro de um eu solitário e desejoso com o que de si foi exilado” (PALOMO, 2012, p. 54). Assim como em Gonçalves de Magalhães, também em Gonçalves Dias (*Canção do Exílio*), Casimiro de Abreu (*Meus Oito Anos*), Álvares de Azevedo (*Lira dos Vinte Anos*) e em tantos outros poetas brasileiros, até a contemporaneidade, pode-se observar a expressão da saudade ou de sentimentos a ela vinculados, como a perda, a esperança, o desejo.

A literatura brasileira reflete, portanto, a força dessa herança. Porém, especialmente a partir do Modernismo (1922), procura sistematicamente fugir do tom lamurioso com que Portugal expressa suas perdas: “Os modernistas investem contra a saudade enquanto sinônimo de saudosismo, de passadismo, de repetição acrítica de padrões importados ou convencionais” (LAGES, 2002, p. 48), o que demonstra, ainda que reversamente, o quanto o sentimento está presente no inconsciente dos brasileiros. Ele muda a forma da expressão, mas ainda não é capaz de se desprender do tema, pois a saudade é parte constitutiva da cultura brasileira, como defende o antropólogo Roberto DaMatta. Ele pensa a saudade como uma construção cultural e ideológica, herança portuguesa cravada na existência coletiva brasileira. Para o autor, a força da palavra “saudade” está em sua alta carga semântica, que reúne ideias e atitudes tão fortemente marcadas em nossa sociedade que são capazes de preceder a própria experiência.

DaMatta (1993) trata a saudade como uma importante categoria da existência coletiva brasileira, que age como recuperadora das memórias que constituem nossa biografia. A institucionalização das “realidades” coletivas se dá através de múltiplas interpretações e leituras, de acordo com diversos critérios, entre eles, os critérios de tempo, em que se situa a saudade. Ela seria, assim, uma construção cultural e ideológica, uma categoria que “promove e implica um fazer” (p. 19), delimitando um estado interno que conduz a ação externa. Segundo afirma, essa sua perspectiva da saudade como categoria sociológica inverte a ordem das coisas. A saudade deixa de ser fruto e passa a adubar as experiências:

Observo que tal perspectiva é original, pois nos estudos sobre a saudade, realizados sobretudo em Portugal, a categoria é explicada sobretudo como resultado de experiências empíricas como as viagens, que, esticando os laços sociais até os seus limites, pretensamente promovem a dor da ausência e dos desejos insatisfeitos. (DAMATTA, 1993, p. 20)

Ao considerar a saudade uma categoria sociológica que antecede a experiência, o antropólogo confere uma “capacidade performativa” (p. 20) à palavra, que assume a propriedade evocatória de ideias e atitudes: “[...] é a existência social da saudade como foco ideológico e cultural, a permitir um revestimento especial de nossas experiências, que faz com que a sintamos. É a categoria que conduz a uma consciência aguda do sentimento, não o seu contrário.” (DAMATTA, 1993, p. 21). É essa precedência da categoria sobre a experiência que torna possível até nos ressentirmos da falta que faz um passado que nem sequer vivenciamos:

[...] é a noção de saudade que nos faz refletir e, sobretudo, sentir com mais vigor, presença e intensidade o nosso amor e a ausência dos entes e das coisas que queremos bem. Ou seja: sei que amo porque tenho saudade. Sei que sinto a falta de um lugar porque dele sinto saudade. De acordo com essa mesma lógica, posso sentir saudade de lugares desconhecidos, nos quais não vivi, mas onde pessoas queridas viveram. (DAMATTA, 1993, p. 21)

Essa noção amplia nossa recorrência ao ausente, ao distante, ao perdido, não só em nossas vivências, mas também em nossa literatura. Porém, se herdamos de Portugal esse modo de experimentação saudosa das lembranças, não foi a vivência errante, a saudade d’além-mar, que serviu de tema para nossa escritura. Segundo DaMatta (1993), não seria possível compreender a saudade brasileira se partíssemos da ideia de uma vivência individual

da perda que se teria consolidado na memória coletiva. Temos que entendê-la como um conceito abstrato que compõe, entre outros, os valores e ideologias de uma sociedade:

Neste sentido, a *saudade* é um conceito duplo. De um lado ela trata de uma experiência universal, comum a todos os homens em todas as sociedades: a experiência da passagem, da duração, da demarcação e da consciência reflexiva do tempo. De outro, porém, ela singulariza, especifica e aprofunda essa experiência, associando-a a elementos que não estariam presentes em outras modalidades culturais de medir, falar, sentir, classificar e controlar o tempo. (DAMATTA, 1993, p. 22)

Como categoria sociológica, nas palavras do antropólogo, a saudade constrói um “*tempo por dentro*” (p. 22), um tempo interior que pode ser remontado em sequências e durações ditadas pela afetividade. Entretanto, ele aponta a imposição do sentimento que deriva do seu caráter coletivo. Explica que, ao contrário da ideia que temos de espontaneidade e subjetividade de nossas emoções, a saudade conduz um modo de sentir:

Da dor ao riso, do amor ao ódio e do esquecimento à saudade, os sentimentos são marcados e impostos pelo sistema que, tal como acontece com as roupas ou as gravatas, nos informa por que os temos, como devemos usá-los e o modo correto pelo qual devemos ser englobados por cada um deles. (DAMATTA, 1993, p. 25)

E, se estamos falando da sociedade luso-brasileira, estamos falando de uma sociedade que se apropriou desse conceito e o elevou à categoria de instituição social. Estamos nos referindo a uma “*imensa saudade coletiva*” (p. 23), que conduz a um modo singular de lidar com o tempo em sua duração:

Tudo isso demonstra que a *saudade* é dada coletivamente. Ela está dentro e fora de nós, tal como estamos todos dentro (e fora) de uma imensa saudade coletiva que nos engloba e nos faz hesitar e desconfiar das visões muito positivas do futuro, revelando nosso pendor antiburguês e relacional de sistematicamente idealizar o passado, de confrontarmos sempre negativamente passado e futuro, discutindo pouco o lugar do presente e o presente como lugar. (DAMATTA, 1993, p. 23)

O presente torna-se, assim, um ponto de espera, um lugar de olhar o passado como um baú reaberto, ou de temer um futuro incerto, como um antilugar esvaziado pela pressa, pelo enfraquecimento dos valores e da memória dos ancestrais.

Pela convergência de tema e pela clara intertextualidade com nosso objeto de estudo, *Perfume de Resedá*, do piauiense Paulo José Cunha, citamos, entre tantos exemplos, trechos de duas obras brasileiras: *O País dos Mourões*, de Gerardo de Mello Mourão, e *Poema Sujo*, do maranhense Ferreira Gullar. Talvez pela proximidade geográfica de seus locais de origem (Piauí, Ceará e Maranhão) — o que culturalmente significa uma aproximação do modo de estar no mundo —, a expressão lírica, as referências imagéticas, a memória afetiva aproximam também a dicção de seus autores nestas obras memorialísticas. Segundo Antunes:

Cada homem é, por condição, um ser situado. Vivendo o tempo histórico num espaço concreto, ele tem seu destino inevitavelmente vinculado a factores que muitas vezes transcendem a pura esfera das opções individuais. Sem ser presa do fado, ele é presa de heranças. A origem étnico-familiar, o meio geográfico, a conjuntura sócio-cultural e, de forma decisiva, o mundo psíquico pessoal que os acontecimentos e a liberdade foram modelando, constituem o grande somatório de elementos que irão configurar a sua situação concreta como indivíduo. Configurar aquilo que podemos chamar: o “encontro” existencial. (1983, p. 17)

Nesses textos, aos quais faremos breve referência, assim como em *Perfume de Resedá*, o *eu lírico* é um homem que, em um momento de reflexão causado pelo passar dos anos ou pela situação de exílio, rememora seu lugar de origem e sua infância: as pessoas, os rios, os quintais, as ruas, os cheiros e sabores que marcaram sua memória afetiva. Embora Mello Mourão adira a um estilo mais preso à erudição, a forma que essa rememoração toma, ao ser transfigurada pela linguagem, assemelha-se nos três poetas.

Podemos, aqui, falar em “tradição”, baseados em T. S. Eliot (1989), no sentido histórico que o texto ganha pela consciência que o poeta tem de sua relação com os poetas contemporâneos e antecessores, ou em “influência”, segundo Bloom (2002). Para esse teórico, o estudo da dialética entre textos deve observar a atitude revisionista do leitor-poeta sobre o poema lido, do qual realiza uma desapropriação, gerando não só leituras muito particulares, mas possibilitando criações originais mesmo partindo da imitação. O crítico dá o nome de desleitura para esse desvio do original, através do qual um poeta tenta moldar seu universo criativo fora da sombra do poema-pai. Bloom chama de angústia da influência o embate interno que surge no momento em que o poeta descobre que sua experiência é mediada por um discurso poético exterior a ele.

Em *Tradição e talento individual*, Eliot (1989) discorre sobre a forma como a tradição pode influenciar positiva ou negativamente a leitura/escritura de um poema (p. 38). A marca negativa será o apego à tradição, que impede que o poema se descole de seus antecedentes.

Por outro lado, não se deve buscar como marca da qualidade no poema apenas o que ele pode oferecer de individual, de novidade, o que o diferencia de seus antecessores:

Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor, mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. (ELIOT, 1989, p. 38)

Para Eliot, o sentido histórico deve estar presente no texto, como já dito, por essa consciência que o poeta tem de sua relação com os outros poetas. O julgamento estético do texto também deve estar permeado dessa consciência, pois os juízos de valor se efetivam por contraste e comparação. A tradição assim, se mantém viva pela presença do passado no contemporâneo, mas não se enrijece: constantemente se reajusta para abarcar o novo.

Dessa forma, o contato com teorias sobre tradição, influência, inovação e imitação tem efeito libertador e de redenção do poema. A imitação não é um demérito: a influência poética não necessariamente afeta a originalidade de um poeta, mas sim o lança na luta criativa que é o processo revisionário:

O nosso mundo pensou sempre que inovar e imitar eram duas atitudes incompatíveis. Era já verdadeiro na época em que se temia a inovação; agora que é desejada, é mais verdadeiro do que nunca. (GIRARD, s.d., p. 227)

Parafraseando Girard (s.d.), desde que, com a evolução da ciência no século XIX, os intelectuais passam a cortejar a possibilidade de alcançar a *inovação absoluta*, tornam-se hostis à ideia de imitação. Entretanto, mesmo o “abandono dos modelos transcendentais e o desmoronamento do pensamento hierárquico” (p. 234) não são capazes de destruir o impulso mimético. Este, segundo Girard (s.d., p. 233), pode se manifestar por influência de uma “mediação externa”, em que os modelos estão mortos e a uma distância confortável do novo poeta; ou por meio de uma “mediação interna”, em que o imitador se emparelha ao modelo, que o precedeu no alcance do objeto desejado. Essa atitude, marca do poeta moderno, revela uma obstinação em afirmar sua força, fugindo da mimese, mas só podendo alcançar uma “contra-imitação”.

Para Bloom, o estudo da dialética entre dois textos deve observar de que forma o leitor-poeta fará a revisão de um poema lido. A atitude revisionista, também um ato de defesa, caracteriza a “leitura forte”, que realiza uma desapropriação do texto, gerando não só leituras muito particulares como possibilitando criações originais mesmo partindo da imitação:

A poesia sempre começa quando alguém que será poeta lê um poema. Mas — acrescento em seguida — quando ele começa a ler um poema, pois, para ver a compreensão plena que tem desse poema, teremos que ver o poema que ele mesmo escreverá como sua *própria leitura*. (BLOOM, 1991, p. 117)

Segundo Bloom, a crítica deve centrar sua atenção no poema e não no poeta. Portanto, uma análise deve considerar que há desleitura fracas e fortes e que o desvio realizado pelo novo poema pode renovar a realidade do poema original.

Paulo José Cunha tem consciência da filiação de seu poema a *O País dos Mourões* — expressamente indicada por H. Dobal na apresentação de *Perfume de Resedá* — e aceita essa presença do outro com o posicionamento do poeta forte que não se curva diante do predecessor. O diálogo entre as obras causa surpresa e, a princípio, um certo constrangimento, que pode ser justificado pela aversão pós-moderna à repetição, à imitação, vista como denúncia de pouco talento de um poeta. Usamos a comparação entre trechos dos dois textos para exemplificar as possibilidades do desvio. A ação do tempo sobre as descendências é retratada nos dois poemas:

depois, começou a romper-se a ordenação da morte
e tombavam os tios e as crianças:
Etelberto, com seus negros cabelos lisos,
Raimundo prometera devolver à terra o que da terra
houvera e tombou nela;
Elisa, Elvina e tu,
com teus oito anos e tua cabeça castanha;
tombaram um por um: Ignácia e Ladisláu viveram
cem anos e também morreram;
tombou Quintino e nunca mais
pela estrada de Águas Belas alazão levará
coronel tão galante e nunca mais na lua
da sela clavinote
tão certo;
tombou Quintino e antes dele porque
a morte ia deixando de ser hierárquica e cronológica
tombou no Maranhão Francisco apunhalado.
(MOURÃO, 1972, p. 2)

Mourão retrata a passagem do tempo por sua família através da morte (tombamento) de cada um dos seus membros. Essa opção é coerente com o traço familiar que o *eu lírico* exalta durante todo o poema: a braveza (mais que a bravura) daquela gente faz com que a morte pareça antinatural, que se apresente com a violência e o inesperado de um tombo.

Já em *Perfume de Resedá*, o tempo se dissolve sem violência, levando em seu fluxo lento as pessoas e os costumes das gerações:

no balanço dos oitizeiros
 aos vendavais da tarde
 as raízes explodiam os pisos das calçadas
 denunciando a devoração das descendências
 em ritmo de boi de engenho
 e passos de procissão
 (CUNHA, 2009, p. 22)

O *eu lírico* observa impassível a “devoração das descendências”, ciente da naturalidade desse movimento contra o qual não há nenhum poder de vingança ou manipulação. Entretanto, não há, como no poema de Mourão (1972), esse tom trágico de finitude: a força da família (raízes que explodem) se mantém no presente (o “ piso das calçadas”).

Gerardo Mello Mourão apresenta sua “pátria” num longo poema — mais um traço da influência sobre *Perfume de Resedá* — na busca de “uma epopéia através da erudição, do verso largo, modernizando a tradição greco-romana” (NEJAR, 2007, p. 498). Há um “eu-coletivo”, mais heroico que contemplativo, apegado à sua genealogia, exaltando as origens familiares e incansável na defesa da honra e da propriedade de terras e, até mesmo, de pessoas.

Já *Perfume de Resedá* não traz essa erudição pesada das referências excessivas ao cânone greco-romano, e funda sua narrativa em solo absolutamente local. Essa leveza é garantida pelo uso do léxico regional, condizente com a fala de um *eu lírico* que mantém ligação estreita com sua origem. Podemos exemplificar esse ponto de desprendimento entre os poemas com os seguintes trechos, em que cada *eu lírico* fala de si:

Não me temas se venho coroados dos cactos e talictres
 do país dos Mourões
 e trago o rosto rude das terras imaturas
 sou filho de Calíope e fui eu
 que recebi de Apolo na floresta virgem
 a cítara de Linos
 e fui o primeiro a juntar mais duas cordas à cítara
 de Linos
 e de volta do país moreno
 sou eu que vou introduzir de novo em tua casa
 a expiação dos crimes, o culto de Dionísios, de
 Hécate Ctônia
 e ou outros mistérios órficos.
 (MOURÃO, 1972, p. 58)

Mourão (1972) constrói um *eu lírico* marcado pela rudeza de suas origens, mas que soam distorcidas numa identidade e num discurso que se referenciam numa erudição ligada a uma cultura distante, no espaço e no tempo, da realidade que o poeta pretende retratar.

Na desleitura que Cunha (2009) realiza:

pois venho dessa terra e dessa gente
 uma gente
 com grande facilidade
 para chorar
 e saber morrer

ou recusar a morte
 como
 maria assumpção da cunha araujo
 a matriarca dos Araújo
 dona sazinha
 que secava os cabelos
 ao sol do trópico
 e decretou o não da morte
 por não haver precisão de morrer
 disse não morro e não morreu
 e zombou da morte
 encantando-se numa valsa branca
 e ainda hoje é vista
 secando os cabelos ao sol
 entre seus resedás e bogaris

pois dessa gente é que venho
 e dou testemunho
 da sinceridade deste povo
 ante a asa da morte
 pois soube morrer seu pombo
 o gavião de fumaça
 entregou a alma
 deitado em sua tapuirana
 no alpendre da fazenda
 flutuando ao sol
 entre os mugidos de seus bois
 e os chocalhos de suas cabras
 ao vento quente dos chapadões
 (CUNHA, 2009, p. 103-104)

Ele aproxima o *eu lírico* do seu chão, apresenta-o como um descendente daquela realidade que o rodeia, daquela gente cuja imortalidade não foi dada pelos deuses, mas pela força sertaneja de saber encarar a morte

Tradição e influência não são categorias centrais neste estudo, porém, é interessante perceber o diálogo entre os textos, especialmente para demonstrarmos que a influência se concretiza também em outros estratos: o contexto cultural, as experiências coletivas, além das

vivências individuais, também influem no modo de viver e representar o sentir saudosos. Incluindo nesse comparativo o *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar, podemos perceber a “presença dos homens, das coisas, dos lugares”, de que fala Candido (2008), que se torna uma característica distintiva entre a saudade brasileira e a portuguesa.

O *eu lírico* de Mourão (1972) é arrogante, senhor de currais e de homens. Entretanto, nalguns momentos, a saudade se apropria desse *eu* e o transporta para situações de rara ternura guardadas em sua memória:

E o meu cavalo relinchou e esfregou-se
 nas ancas da égua reboleira
 e a lua-cheia se derramava no terreiro
 e a lua fazia lama na estrada
 e com o juízo atolado no luaçal
 suspendi todos os meus sentidos por saudade dela
 a cem léguas dali
 e entendi partir para uma noite
 e repetir a noite que há tempos lhe ensinara à
 beira dum açude
 e andei duzentas léguas
 não me aplacavam as fêmeas da beira do caminho
 e só ela.
 (MOURÃO, 1972, p. 120)

O “juízo atolado” e a suspensão dos sentidos “por saudade dela” são a manifestação da saudade, que, através da rememoração, suprime o tempo pelo desejo de reviver um momento ou rever alguém querido. O desencanto com o real, representado pelas “fêmeas da beira do caminho”, é fruto da idealização da mulher amada, o “paraíso perdido” que o *eu lírico* deseja revisitar.

Já no seu *Poema Sujo*, o maranhense Ferreira Gullar retrata a experiência do exílio vivido no ano de 1975. O *eu lírico* parte do “escuro / mais que escuro” (p. 05) do momento que o poeta vivia, até o “claro claro / mais que claro” (p. 17) tempo da infância, como se tentasse reencontrar a si mesmo e em si mesmo — “que é que eu buscava ali” — uma explicação para a violenta experiência de degredo. A sua viagem no tempo irrompe do estranhamento sensorial que o faz reconhecer-se em condição estrangeira:

Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem
 que me arrasta por avenidas e vaginas e cheiros de gás
 e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama,
 ou dentro de um ônibus
 ou no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico
 acima do arco-íris

perfeitamente fora
do rigor cronológico
sonhando
(GULLAR, 2008, p. 08)

Nessa espécie de sonho conduzido pela memória, “fora do rigor cronológico”, o *eu lírico* busca refugiar-se no passado:

Quantas tardes numa tarde!
e era outra, fresca,
debaixo das árvores boas a tarde
na praia do Jenipapeiro
Ou do outro lado ainda
a tarde maior da cidade
amontoada de sobrados e mirantes
ladeiras quintais quitandas
hortas jiraus galinheiros
ou na cozinha (distante) onde Bizuza
prepara o jantar
e não canta
(GULLAR, 2008, p. 19)

A saudade se manifesta, assim, em toda a obra, na dualidade entre o estrangeiro e o familiar, que se intercalam nas lembranças que promovem ora um estado de felicidade, ora a sensação de impotência que invade o *eu* exilado. A opressão vivida pelo poeta, porém, não permite que a saudade se concretize em experiência prazerosa. As lembranças de infância são sempre interrompidas pelo “cheiro podre” do exílio que o devolve ao presente:

e rolo eu
agora
no abismo dos cheiros
que se desatam na minha
carne na tua, cidade
que me envenenas de ti,
que me arrastas pela treva
me atordoas de jasmim
que de saliva me molhas me atochas
num cu
rijo me fazes
delirar me sujas
de merda e explodo o meu sonho
em merda.
(GULLAR, 2008, p. 63)

É interessante notar as várias faces do modo de sentir saudoso. Efetivamente fruto de um desejo de retorno a um estado ou companhia idealizados, a saudade pode ser um

sentimento coletivo ou individual, pode ser uma experiência plena de prazer ou não conseguir desprender-se da inadequação dolorosa ao presente.

Algo diferente acontece em *Perfume de Resedá*. Aqui, os afetos que guiam o percurso até o passado são vivências alegres, coloridas, perfumadas. O texto é batizado pela lembrança do perfume de uma flor. O passado é embelezado, mesmo quando retrata situações de violência urbana, opressão social, pobreza e exploração. O *eu* assume uma postura absolutamente contemplativa, não expressa desejo de fuga do presente, embora se sinta temeroso de que a alegria passada possa não se repetir no futuro. Mas não se intimida, e faz das lembranças um artifício para desafiar a passagem do tempo:

pois há sempre um tempo de ternura
quando a vida se guarda
em porta-jóias
para ser usada em gotas
no futuro
(CUNHA, 2009, p. 42)

Ao se referir ao passado como um “tempo de ternura”, o *eu lírico* deixa clara a vinculação do lembrar saudoso com a afetividade. A memória, nesse caso, não é apenas a recordação, mas um “porta-jóias”, pois as lembranças são tratadas como relíquia. Esse movimento entre os tempos, em que se busca reafirmar o passado a partir de um presente (que pode mesmo negá-lo), cultuando-o como modelo para o futuro, é um dos procedimentos que levam à construção do texto.

2 A ESCRITURA DA SAUDADE

Se considerarmos a saudade como uma modalidade da memória que reconstitui o tempo de forma fragmentada e não linear, podemos supor que é através da poesia, que “não passa de tempo” (PAZ, 2012, p. 34), que a recriação desse mito pode ter sua melhor expressão. Somente através da imitação poética (e aqui falamos do ainda firme conceito de “*imitatio*” desenvolvido por Aristóteles), poder-se-ia presentificar esse impalpável desconforto humano: “[...] imitação é criação original: evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos e no fundo de cada homem, algo que se confunde com o próprio tempo e também conosco, e que sendo de todos também é único e singular” (PAZ, 2012, p. 73).

Para compreendermos como a experiência é recriada no texto poético, é preciso antes entender os mecanismos que transformam a palavra em algo maior que um simples “utensílio” da linguagem, cuja função primeira é representar diretamente o objeto. À medida que os idiomas foram-se desenvolvendo e enriquecendo-se o léxico, a linguagem ganhou complexidade e a significação passou a ser definida não só pela palavra, mas pelo seu papel do interior do discurso:

No discurso, as palavras aspiram a assumir um significado unívoco. Esse trabalho implica reflexão e análise. Ao mesmo tempo, traz em si um ideal inalcançável, porque a palavra se nega a ser mero conceito, apenas significado. Cada palavra — além de suas propriedades físicas — contém uma pluralidade de sentidos. Assim, a atividade do prosador se exerce contra a própria natureza da palavra. (PAZ, 2012, p. 29)

Na organização do texto prosaico, busca-se o conceito, a concretude racional que dê clareza ao discurso. Algo precisa ser dito e pode ser dito de diversas formas. Esse é um dos atributos da palavra, segundo Paz (2012, p. 16): sua mobilidade ou intercambialidade. É possível escolher entre várias opções de palavras e de composições frasais, para se organizar um discurso de forma que o sentido seja dirigido ao sentido pretendido: cadeira é cadeira, objeto de sentar; enquanto no texto poético cadeira é espera, é tempo, é cansaço...:

O poeta, em compensação, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primeira, mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõem. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto quanto os de significado. (PAZ, 2012, p. 30)

No trabalho que presta à poesia, a palavra retoma a capacidade de ser múltipla. Mantém-se a função da linguagem, que é transmitir sentidos, porém, no texto poético, não há mobilidade, pois o sentido já não será dado pelo discurso e sim pela imagem construída por uma forma singular de uso da palavra: “O sentido da imagem [...] é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica a si mesma*” (PAZ, 2012, p. 115). Não há elucidação: há confronto. A imagem nos olha de frente e, somente dessa forma, conseguimos tocar o imaterial.

Recuperadas da “mutilação” do discurso, as palavras estão novamente plenas de sentido, forma, sonoridade. Só então, tornam-se matéria para o poema, que as transmuta através de “uma forma peculiar de comunicação” (PAZ, 2012, p. 31). Segundo Staiger (1975, p. 72), o poeta precisa desviar-se da intencionalidade da linguagem para conseguir alcançar a expressão lírica.

No poema, constrói-se uma realidade plena, que já não intenciona recriar o objeto, mas ser a própria coisa. A imagem tem existência dentro do poema e somente lá, naquela construção, ela pode ser percebida como uma verdade: “a imagem reproduz o momento da percepção e obriga o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido” (PAZ, 2012, p. 115). A linguagem é, assim, o instrumento de sua própria transcendência, nessa superação do valor expressivo da palavra que se opera através da construção de imagens. É em virtude delas que não se pode romper a “unidade da poesia”.

O próprio exercício de compreensão do poema tem que ser feito através da experiência poética. Contar sílabas, identificar metros e nomeá-los, até mesmo consultar a origem e as significações dos símbolos, são formas de inferir sentidos. Todo esse esforço é válido e... absolutamente inútil, pois: “O sentido do poema é o poema em si” (PAZ, 2012, p. 116). Nada que seja exterior a ele poderá explicá-lo melhor que a própria leitura, que configura sempre uma busca e uma disposição para a experimentação estética: “Não é possível ‘tomar-se posição contrária’ ao elemento lírico de uma poesia. Ele nos comove ou nos deixa indiferentes. Emocionamo-nos com ele, quando estamos em idêntica disposição interior” (STAIGER, 1975, p. 51). O poeta, entretanto, carece de artifícios para tirar das palavras esta substância que não é dada a todos.

Staiger (1975) afirma que a união de musicalidade e significação é que cria os “campos de força” que ordenam as palavras do poema, sobrepondo-se até mesmo às exigências gramaticais (p. 24): “O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música. É uma música espontânea [...]. Em consequência disso, cada palavra ou mesmo cada sílaba na poesia lírica é insubstituível e imprescindível”

(STAIGER, 1975, p. 22). Esses “campos de força musicais” são, na verdade, as movimentações rítmicas construídas por um uso calculado da palavra pelo poeta (mesmo que “cálculo” e “intuição” pareçam divergir):

Sim, a linguagem é poesia e cada palavra esconde certa carga metafórica disposta a explodir no momento em que se toque na mola secreta, mas a força criadora da palavra reside no homem que a pronuncia. O homem põe a linguagem em marcha. A noção de um criador, antecedente necessário do poema, parece se contrapor à ideia da poesia como algo que foge ao controle da vontade. Tudo depende do que se entende por vontade. [...] A imersão em estados de absoluta receptividade não implica a abolição do querer (PAZ, 2012, p. 45).

Pertence a quem escreve o poder de colocar as palavras em seus lugares devidos, para cada determinada finalidade. No caso do poema, a palavra é alçada por essa “mola secreta”, que nada mais é que a extrema sensibilidade friccionada pelo instante. O que o poeta realiza, quando intenciona, através de imagens, representar um objeto, é direcionado por um conhecimento intuitivo da capacidade semântica e das propriedades rítmicas dos vocábulos. Intenção e intuição coexistem em construções fortemente imagéticas, como:

[...]
depois de a peteca ter dado duas voltas
numa espiral delicada
até
cair
vencida
no buraco
cuidadosamente
torneado
a calcanhar
(CUNHA, 2009, p. 19)

A peteca está girando no poema. Primeiro desliza no percurso até o buraco (o longo verso que inicia o trecho), e então gira numa espiral lenta, seguindo a métrica dos versos, que circularmente decresce – cresce – decresce e volta a crescer (7-2-2-2-3-5-3-4). Se não fosse possível percebê-lo pela sonoridade, seria visível na própria forma do texto, que apresenta o desenho rítmico da queda.

O ritmo, que num poema se sobrepõe à significação, é um aparato secular no qual os homens sempre se apoiaram quando tiveram necessidades que ultrapassavam a simples sobrevivência:

[...] é possível afirmar que o ritmo é inseparável de nossa condição. Quero dizer: é a manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos faz ser homens: ser temporais, ser mortais e sempre lançados em direção a “algo”, ao “outro”: a morte, Deus, a amada, nossos semelhantes. (PAZ, 2012, p. 67)

O que o autor quer explicitar é que, desde que o homem começou a tentar se comunicar, há certa onipresença do ritmo como um organizador da linguagem. Acelerado, para simular tensão; alongado, para conduzir a estados de enlevo; sua manipulação tornou-se um importante meio de dar vida às narrativas que construíram nossos mitos e nossa história:

(naquele tempo
bois e homens de engenho
eram uma coisa só
uma canga só
uma sujeição só
ambos rendidos
girando
em círculos
eternamente
em círculos
eternamente
em círculos
eternamente
girando

uns
bois de canga
rapadura de pouca valia
outros
rapa de gente
vida dura sem qualquer valia

no horizonte daqueles sertões
bois e homens de canga
iam girando
eternamente
em círculos
eternamente
em círculos
girando
sem rima
nem ritmo
bois e homens
calados e solenes
no passo lento
dos bois de engenho
calados e solenes
bois e homens cumprindo
a sina da sujeição
andando e girando

sem sair do lugar
 andando e girando
 sem sair do lugar
 bois e homens de canga
 andando e girando
 no eito
 (CUNHA, 2009, p. 73-74)

Como os bois presos ao engenho, o leitor é envolvido corporalmente pela habilidade com que o poeta produz o efeito encantatório do ritmo. Com extrema liberdade formal — no que diz respeito à métrica —, a repetição, a rima e o silêncio das pausas marcam o tempo do poema e conduzem a leitura e a entonação que indicam a significação pretendida pelo autor. Aliado à significação das palavras (“carga metafórica”), Cunha (2009) alude à circularidade do tempo e faz uso da repetição para transmitir a ideia de um tempo secular.

Diferente do tempo contínuo dos calendários, o tempo circular do mito requer uma marcação própria: “A função do ritmo se define, agora, com mais clareza: por obra da repetição rítmica o mito retorna” (PAZ, 2012, p. 70). Portanto, a habilidade que o poeta possui de reconhecer e manipular os “princípios rítmicos” é o que permite o trabalho consciente com a palavra, voltado para a recriação do mito, através de imagens que podem, por exemplo, presentificar o próprio tempo: “O mito, assim, contém a vida humana na sua totalidade: por meio do ritmo ele atualiza um passado arquetípico, ou seja, um passado que potencialmente é um futuro disposto a se encarnar num presente” (PAZ, 2012, p. 69). O resultado dessa atualização do mito é o trânsito livre pelas dimensões temporais que o poema é capaz de proporcionar.

2.1 A mola secreta

Em “Imagem e discurso”, Alfredo Bosi (2000) explica a relação entre a imagem de um objeto e sua representação, entre o papel do imaginário e o poder da palavra ao dar forma a uma imagem que substitui a realidade do objeto por sua existência em nós, à qual podemos recorrer pela reminiscência:

A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a ocorrer aquele processo de *co-existência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele. (BOSI, 2000, p. 19)

O autor ressalta que a retenção da imagem (ou seu desgaste) é um processo afetivo, que organiza a percepção e promove a transubstanciação do objeto através da linguagem. A fixação de imagens na memória e a forma como o momento é recriado no poema podem ser claramente percebidos na sequência do trecho de *Perfume de Resedá* em que o *eu lírico* descreve um memorável jogo de peteca. Ao transportar para o presente do poema as sensações físicas, o suspense, o deslumbramento daquele momento longínquo, o *eu lírico* é capaz de fazer o leitor compartilhar dessas memórias:

e

sob silêncio expectante
e corações em disparada
de despeito e raiva
num lance de sagrada elegância
(aquilo foi cagada)

fez o buraco da matança

antes bilando
alegremente
em totonho-filho-do-surdo
irmão de rabi
que jogava com uma olho-de-boi
e está vivo aí
para não me deixar mentir

em seguida
com o semblante
de Apolo-arqueiro da rua são João
sem no rosto revelar traço de clemência
o filho da puta fulminou todas as nossas esperanças
respirou fundo
e bem devagar
recolheu o apurado
inclusive
a ponteira de estimação
(tão quilada que já nem se distinguiu
a cor original
mas nem assim escapou)

e nunca mais
da santa rosa ao barroco
da piçarra ao matadouro
da vermelha à rua bela
apareceu gerardo
leão
feitosa ou mourão
com culhão de macho
para desafiar
em duelo de peteca

(sem direito a nuliútis)
 sangue frio tão gelado
 e pontaria tão certa
 (CUNHA, 2009, p. 20-21)

O jogo de peteca, tradicional entre as crianças da “velha infância” da cidade, naquele dia perdeu a trivialidade. Diante dos olhos deslumbrados do menino, a habilidade do colega provoca respeito (“sagrada elegância”) e inveja (“aquilo foi cagada”) jamais esquecidos. A sequência do jogo, cada peteca bilada, é revivida no momento da leitura pelo artifício do ritmo, que secciona o poema em estrofes de diferentes tamanhos: monósticos intercalam estrofes maiores de cinco, sete, treze versos, curtos e longos. Disritmia, sobressalto, ansiedade. Para além do valor semântico dos vocábulos (“expectante”, “matança”, “clemência”, “fundo”, “nunca”, “sangue”), a tensão é mantida pela irregularidade de estrofes e metros que reproduzem a respiração desarrumada; e pela repetição toante das vogais nasais, que reacende o assombro da plateia. Entre um susto e outro, a abertura de *as* e *is* conserva a sensação maior da alegria de brincar.

Bosi (2000) afirma que a força instintiva dos desejos dá à imaginação a firmeza do processo que origina a imagem, e que somente acessando o inconsciente seria possível apropriar-se da natureza de um símbolo poético. Segundo o autor: “A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. [O imaginado é] construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância” (BOSI, 2000, p. 22).

Perfume de Resedá é uma construção erguida com as imagens retidas por uma sensibilidade aguçada e recolhidas no “embornal” de memórias do autor. Quando redes de afeto e pulsões de desejo saturam a imaginação, produz-se a imagem, cujas formas diversas exaltarão o objeto de prazer ou de aversão. Nesse último caso, a arte comunga o que poderia ser um contrassenso: feiúra e beleza se irmanam no poema:

o cheiro sem passado
 nem futuro
 dos retirantes nos paus-de-arara
 tangidos pela seca
 amontoados
 sob as árvores da praça saraiva

os imigrantes do ceará
 que fediam a fome
 sezão
 catarro
 empilhados como latas vazias

enferrujados de poeira
entrevados de tanto chão
com pretume nos pés

[...]
não havia poesia
no cheiro de merda e mijo
dos imigrantes que roubavam a paz dos sobradões

[...]
(mesmo a mais Severina das fomes
termina um dia
embebida na memória
e se presta quando nada
ao ofício inútil dos poetas)
(CUNHA, 2009, p. 44-45)

“Feder a fome”: o recurso sinestésico da confusão dos sentidos. É o que deve ter sido provocado no menino que viu as ruas das brincadeiras, os rostos familiares, a rotina conhecida, serem invadidos pela chegada repentina da fome, da miséria e da sujeira. É interessante perceber como o poeta representa o total abandono daquela gente retirante: eles tinham um “cheiro sem passado nem futuro” quando embarcaram sem destino nos paus-de-arara. Depois, pousados em qualquer lugar, “enferrujam” recobertos de poeira. Sempre o homem e o tempo. O tempo como espaço de pertencimento. Estar exilado dele é uma espécie de morte.

Combe (2009) trata a criação poética como um impulso gerado por experiências que marcam significativamente a biografia do criador, mas que, de forma alguma, podem fornecer explicação para a obra. A experiência “se destaca por [...] sua repercussão afetiva e intelectual, e de restituir assim ao texto a espessura e a riqueza da vida do criador” (COMBE, 2009, p. 118). Segundo o autor, o *eu lírico* interage com a realidade, embora ele tenha caráter ficcional, e se reconstrói permanentemente através do texto:

Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. (COMBE, 2009/2010, p. 128)

Mesmo em textos de caráter memorialista, cuja intenção seja atingir uma verdade autobiográfica, a referência à realidade tem sua parcela de ficção ou de imaginação. Da experiência que serve de estopim para a criação, o poeta extrai apenas a “ressonância afetiva” (p. 127) como matéria do poema. Quando a poesia entra em contato com o real, o *sujeito*

lírico pode ser um “sujeito autobiográfico ficcionalizado” ou um “sujeito fictício reinscrito na realidade empírica”. O sujeito empírico se coloca como absoluto, mítico, e rompe as barreiras temporais, movendo passado e presente sob seu jugo, transubstanciando a realidade através da forma como organiza suas percepções.

Acreditando na força da poesia como uma experiência metafísica, que dispensa qualquer suporte, Gaston Bachelard (1985) investiga que tipo de relações podem ser estabelecidas entre memória e imaginação e como são formadas essas imagens que retratam a memória. Segundo Alfredo Bosi:

Que o imaginário decorra da coextensidade de corpo e natureza; que ele mergulhe raízes no subsolo do Inconsciente, é a hipótese central de um Gaston Bachelard, para quem é preciso descer aos modos da Substância — a terra, o ar, a água, o fogo —, para aferrar o eixo natural de um quadro ou de um símbolo poético. (BOSI, 2000, p. 24 - 25)

A experiência poética (o que inclui todas as artes) seria, assim, uma compreensão da realidade baseada na ativação dos sentidos pela “explosão da mola secreta”. Para Bachelard (2000), o poeta promove um diálogo entre o *eu* e a forma, em um tempo condensado num instante: o “instante poético”, que colide passado, presente e futuro num ordenamento característico da poesia.

É o que Staiger (1975) chamaria de “disposição anímica” (*stimmung*): uma disposição afetiva, de caráter momentâneo, em que o poeta abre-se para a realidade como um receptor passivo, em estado de encantamento. É um “frente a frente”, uma aproximação tanto do passado como do momento presente, de uma mesma maneira. Recordar é suprimir a distância entre sujeito e objeto: “Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica” (STAIGER, 1975, p. 59 – 60). O sujeito lírico se “dilui” e se mistura ao objeto (“*um-no-outro*” lírico).

Por conta dessa indissociação dos tempos, poderíamos confundir o fenômeno lírico com o fenômeno místico, pela ideia de uma mesma intimidade e unidade com o “eterno”, com a “totalidade”. Entretanto, à plenitude que o místico experimenta em sua união com o todo, opõe-se a ligação do lírico a pequenas porções do eterno, coisas efêmeras e pontuais que marcam a memória (STAIGER, 1975, p. 61):

ali
onde a cada manhã
os pavões nasciam do arco-íris
e os papagaios de papel

dormiam um sono leve
no céu sem nuvens
(CUNHA, 2009, p. 16)

A poesia não necessita de grandes acontecimentos (Drummond preceituou, n' *A procura da poesia*). É a disponibilidade do poeta para o efêmero e para o sutil que transforma pipas e pavões, utensílios ou acidentes, em matéria de poesia:

(como sabido
vapor subindo rio
faca peixeira
dedo cortado
e aceno de mãos no cais
sempre acabam em poesia)
(CUNHA, 2009, p. 51)

e tudo isto eu canto
porque
pela gramática de Manoel
masca de fumo
cunhãs
chinelas de currupelo
e cartas de estima
sempre servem à poesia
(CUNHA, 2009, p. 58)

e desde então
na alquimia dos versos
e por não dispor de ouro de maior valia
venho fazendo daquelas pedras calangos e canários
material desta escritura
(CUNHA, 2009, p. 61)

O olhar sensível do menino guardou toda sorte de matéria inútil, que resplandece no poema, tempo retido pelo homem. Para Staiger (1975, p. 71), é o “clima afetivo” que promove o registro dos instantes, que são reordenados e transformados em porções de eternidade.

A leitura de *Perfume de Resedá* permite a compreensão dessa força do instante poético que retém o tempo entre golfadas de memória simultaneamente ordenadas: “Em todo verdadeiro poema é possível então encontrar os elementos de um tempo detido, de um tempo que não segue medida, de um tempo que chamaremos de *vertical* para distingui-lo do tempo comum [...]” (BACHELARD, 1985, p. 183). O poema escrito por Cunha (2009) é senhor do tempo quando consegue provocar uma simultaneidade entre passado e presente, transubstanciando memórias em signos, e signos em propulsores de lembranças:

Os instantes em que esses sentimentos são experimentados *juntamente* imobilizam o tempo, porque são experimentados juntos, ligados pelo interesse fascinador pela vida. Eles transportam o ser para fora da duração comum. (BACHELARD, 1985, p. 188)

Assim como os momentos, também os sentimentos são reexperimentados através do poema e não importa de que forma o poeta tenha sido tocado. Não importa em que medida ou ordenamento tenha se animado, entristecido, sentido temor ou mesmo aversão. Tudo poderá ser resgatado simultaneamente pela poesia.

Por causa dessa potencial e indiscriminada pluralidade é que já afirmamos que a poesia é o veículo mais apropriado para a expressão da saudade: “Melancolia, solidão, desejo, tristeza, anseio, carência são, entre outros, sentimentos que, indiferentemente de serem constitutivos ou meros sentimentos da saudade, tomam, com frequência, na linguagem lírica, significações saudosas” (ANTUNES, 1983, p. 194). É isto que, segundo Staiger (1975, p. 57), a lírica nos mostra: a forma como as intercorrências do viver afetam individualmente o homem.

2.2 A memória das grotas

Em *João Guimarães Rosa e a Saudade*, Suzana Kampff Lages realça que uma análise literária que tem como moldura a questão da saudade terá que lidar com uma amplitude de temas que incluem desde a questão da temporalidade até a dificuldade de falar sobre a memória, com toda sua subjetividade. Ela observa que a saudade, como elemento textual, “cria efeitos de mito e mística, pelo contínuo deslocamento das categorias temporais através de recuos e avanços no tempo” (p. 50). Em consonância com o posicionamento de Lourenço (1999) sobre a importância da questão da temporalidade para a compreensão da saudade, a autora afirma:

Esse choque de temporalidades faz explodir a cronologia, abrindo lapsos no tempo, que funcionam como “lampejos de eternidade”, interstícios que, ao se subtraírem à progressão temporal, abrem-se à intervenção ativa do leitor como virtual produtor do texto a partir de um tempo futuro — o tempo da leitura. (LAGES, 2002, p. 50)

A saudade aparece no texto nesse jogo com as dimensões temporais, quando o autor articula lembranças sem nenhuma obrigatoriedade de obedecer cronologias, criando algo

como fendas no tempo — consequentes da supressão da continuidade —, através das quais o leitor é capaz de contemplar a eternidade:

pois vem de lá
da antevisão do futuro
este filme a se desenrolar
na tela da memória

vem de algum lugar
(de onde?) [...] (CUNHA, 2009, p. 42)

Segundo Nunes (2013), a narrativa da saudade é uma ficcionalização ordenada por um *tempo psíquico*, que distingue a ordem temporal da ordem causal dos acontecimentos, embora essa relação seja mantida, através da linguagem, num movimento de retrospectção ou de prospecção, com o qual o leitor pactua, ao se deixar levar pelo discurso:

[...] devido ao fato de que esta representação está condicionada pela linguagem, e assim depende, concretamente, de um número sempre finito de frases, aqui o tempo jamais se reveste da continuidade do tempo real, que transita, conforme vimos, do presente ao passado e do passado ao futuro. Daí as inevitáveis lacunas que o distinguem — fases interrompidas, momentos suspensos, períodos vazios — de que comumente o leitor ou espectador não se apercebem, porque suprem as soluções de continuidade como se, forçosamente, o *continuum* do tempo tivesse que ser restabelecido após cada interrupção. (NUNES, 2013, p. 25)

No retorno ao passado através da memória os acontecimentos são organizados segundo critérios que fogem a uma hierarquia cronológica e, por essa razão, o relato é fragmentado: infância, mocidade e velhice podem inverter sua ordem ou acontecer simultaneamente. Nessas novas composições, a reordenação dos acontecimentos é, na verdade, uma ressignificação do conteúdo de acordo com o que Antunes (1983) chama de “preferência”:

Tem que dar-se o confronto, a comparação e a avaliação afectiva, entre o bem tal qual algum dia se viveu e agora se revive. E nesse confronto tem que surgir um desnível; uma desigualdade afectiva entre ambos os estados da realidade comparada. Tem que nascer a *preferência*. (ANTUNES, 1983, p. 180)

Para o autor, é através de *relações simbólicas* (p. 186) que o sujeito da saudade é capaz de movimentar tempos e espaços, movido pela intenção de possuir as “realidades ausentes”

(p. 187). E a seleção dessas realidades passa, claro, por uma atribuição de valor: não se deseja retornar a uma realidade considerada inferior:

ainda ainda
 agora e sempre
 a areia
 nas frestas das calçadas
 denuncia a eternidade do tempo
 que um dia guardou-se inteiro
 na palma de minha mão
 e é por amor a este tempo
 que solto meu canto
 sobre a cidade-pássara:
 (CUNHA, 2009, p. 82)

A “areia” do passado (memória) marca o “agora” e marcará o “sempre” (futuro) e, por essa razão, o homem tenta segurá-la nas mãos, como recordação da “cidade-pássara” da qual se distanciou geográfica e temporalmente.

Lages (2002) chama de “não-tempo” o que Lourenço (1999) chamou de “tempo interno” — o tempo desvinculado de marcações cronológicas e, portanto, manipulável pelo homem:

Nesse movimento em direção à materialidade da coisa bruta, a saudade opera maquinalmente: produz, no não-tempo do tempo que passa, presente da enunciação, um não-tempo em que o evento se congela e seus protagonistas petrificam-se em silente estatuária. (LAGES, 2002, p. 83)

A saudade busca a “coisa bruta”, que é o objeto de desejo que ficou no passado, tentando fixá-la em um tempo abstraído de seus próprios efeitos. Essa busca é uma releitura reflexiva da experiência vivida, só possível pelo distanciamento que permite relacioná-la à situação presente: “A saudade instala-se justamente nesse espaço aberto” (LAGES, 2002, p. 86), e o poema materializa esse desejo:

e havia uma cidade
 havia
 naquele tempo
 uma cidade antiga
 esquecida no fundo dos olhos

 “eu estou comprando
 por qualquer dinheiro
 uma cidade antiga
 uma cidade velha

de ruas estreitas
 e pessoas vivas
 que um dia se perdeu
 na retina escura
 de um menino vadio
 que se escondeu na noite
 e nem notícias deu

mas hoje eu sei
 que em qualquer esquina
 ou ponta de rua
 deste lugarejo
 resiste intacto
 puro imaculado
 um beijo de menina”
 (CUNHA, 2009, p. 43)

Extrema saudade! Tamanho é o valor dado a esse bem que se sonha possível comprá-lo. Na primeira estrofe, a cidade está conformada em seu próprio tempo e nada mais é que uma velha cidade despercebida pelos olhos cotidianos. Mas a saudade age sobre o sujeito e a memória engrandece o bem: “ruas estreitas” repletas de “pessoas vivas” são imagens de aconchego e alegria. E o menino que por ali andou distraído acredita poder ver hoje, caso fosse possível, em qualquer esquina, a beleza afetuosa — como “beijo de menina” — que um dia esqueceu de olhar. E não se perdoa: ele compra “por qualquer dinheiro” uma nova oportunidade.

No movimento acionado pelo texto, as passagens entre os tempos evitam que cada um seja fixado e negam a “coisa bruta” como passado, trazendo-a ao presente através da memória. É dessa imprecisão espaço-temporal da rememoração que o texto tem que dar conta, sem deixar-se contaminar pelo sentimento de fatalidade diante do tempo. O tempo da saudade é um tempo moldável, sujeito ao desejo e carregado de esperança.

3 O BARRO DAS HORAS

Perfume de Resedá (2009) é um longo poema narrativo em que o *eu lírico* rememora a infância vivida nas ruas de uma cidade em formação. Porém, “*neste recenseamento / de memórias / do quintal*” (p. 98), as vivências do menino Paulinho, de tão integradas à dinâmica da cidade, acabam por compor uma história afetiva do local — Teresina — e de seu povo.

No artigo “Poesia e Memória”, Paulo Henriques Britto (2000) diferencia dois tipos de memória: a épica e a lírica, para, em seguida, discorrer sobre as formas poéticas que se originam de cada uma delas. A memória épica tem caráter coletivo e utiliza-se de narrativas fundadoras para amparar o presente sob a unidade de um passado mítico. A memória lírica surge quando o épico não é mais capaz de abarcar a heterogeneidade subjetiva que emerge da modernidade: “A construção do Estado-nação moderno é um processo simultâneo à construção do indivíduo moderno, e ao fortalecimento do gênero lírico como o poético por excelência” (BRITTO, 2000, p. 124).

O sujeito lírico é um ser em conflito. Há nele múltiplos *eus*, que já não suportam aquela fortaleza interior do herói épico, e que estão em constante acomodação para simular uma unidade: “[...] o poeta lírico elabora um conceito integrado do *eu* onde antes havia pulsões incoerentes e mesmo contraditórias” (BRITTO, 2000, p. 125). Ou, pelo menos, é essa sua tentativa.

No caso de *Perfume de Resedá*, as cenas de infância resgatadas de uma memória absolutamente individual funcionam como um inventário do patrimônio afetivo que o poeta dispõe para elaborar a trajetória de sua existência:

Tal como o épico, o poeta lírico tenta forjar um mito, só que o mito em questão é individual e não coletivo: ele busca nos diversos momentos do seu passado individual elementos que permitam elaborar uma história pessoal que tenha coerência e sentido. (BRITTO, 2000, p. 124 - 125)

Nessa busca, os afetos que conduzem a rememoração são o próprio motor da criação poética e repercutem no caráter lírico do produto dessa experiência de catarse. Ainda que, em vários momentos do texto, o relato das vivências do sujeito retrate o cotidiano e as histórias da cidade, até mesmo as histórias que o antecederam no tempo, *Perfume de Resedá* não tem elementos suficientes para ser considerado um épico, transubstanciador das memórias coletivas de um povo. Parece mais correto afirmar que se trata de uma “mitologia pessoal”, saudosa representação das memórias de um indivíduo.

Em uma linguagem simples, fluida, marcada pela oralidade, o *eu lírico* registra suas memórias para preservá-las do esquecimento. As lembranças serão seu tesouro, pois acessá-las freará a ação do tempo. É com essa intenção que o homem cruza a fronteira temporal e, respeitosamente, “mergulha” em seu passado:

(em passos leves
um homem curva a maçaneta da porta
mergulha devagar na luz baça das memórias
e as camadas do tempo vão se abrindo

de olhos fechados
bem devagar
ele acaricia os móveis
as vidraças das janelas
as molduras dos porta-retratos
os puxadores das gavetas

e devagar
sempre muito devagar
as coisas e as lendas
vão se desvelando)
(CUNHA, 2009, p. 24-25)

Objetos que resistiram à passagem do tempo — móveis, janelas, porta-retratos, gavetas — tornam-se uma metáfora dele e promovem uma exacerbação da sensibilidade que traz à tona as reminiscências. Ao acariciá-los, o homem mobiliza sua percepção, disponibiliza-se afetivamente para a experiência de rememorar. Ele elimina as interposições do tempo quando revive sensações similares às que antes experimentara através dos sentidos (cheiros, cores e formas, sons e toques) e, assim, reexperimenta o prazer de possuir o objeto.

Nesse intuito de registrar memórias, o lirismo é o caminho percorrido pelo poeta para a construção de seu mito pessoal, fruto de experiências extremamente particulares, mas que, por serem repletas de humanidade, são capazes de provocar identificação no leitor:

O prazer proporcionado pela poesia lírica depende dessa paradoxal coexistência entre identificação e diferenciação, entre, de um lado, o lastro de experiências vividas ou concebidas comum ao poeta e ao leitor, e de outro, a certeza de que tanto a personalidade que escreveu aqueles versos quanto a que os lê agora são singulares. (BRITTO, 2000, p. 125)

A força da obra poética está na universalidade das vivências pessoais que, embora encadeadas pelo potencial afetivo com que marcaram subjetivamente o poeta, podem ser

reconhecidas como vivências próprias de outro sujeito, que se reconhece não nos eventos, mas nas reações afetivas que eles provocam.

3.1 A tornearia do verso

Esse sortimento de lembranças e a experiência sensorial que proporcionam sedimentam-se em poesia, a “miúda mercadoria” que serve à transposição dos dias vazios do presente. Na composição da mensagem poética, deve-se atentar, segundo Bosi (2000), para a “razão de ser estética” de dois mecanismos: a recorrência e a analogia.

A analogia, através da metáfora e de outras figuras, provoca o enriquecimento da percepção que embute no poema a presença do objeto. A recorrência pode ser entendida como um artifício da memória que reflete o desejo perseguido pela arte de lutar contra o tempo: não se trata apenas de simples repetição, mas de reiteração, do que se teima em continuar. Trazer a palavra de volta é dar-lhe aura de mito, acrescentar-lhe valor. Por outro lado, a repetição também provoca expectativa sobre o signo que não volta: a diferença, a surpresa.

O elencamento das repetições, tensões e analogias presentes em *Perfume de Resedá* permitiu identificar o trânsito do *eu lírico* entre passado, presente e futuro, que configura sua luta contra o tempo, mediada pela memória. Três metáforas são bastante significativas no poema: o quintal representando a própria cidade, o rio como correspondente do tempo e o embornal, peça usada a tiracolo por viajantes, na qual o *eu lírico* afirma carregar suas memórias:

de dentro do embornal
 retiro as gaiolas para canários
 construídas pelo primo carlos
 e na ladeira da casa de meu avô
 dou a largada
 nos carrinhos de rolimã do primo fernando
 e roubo o primeiro beijo
 do rosto assustado
 da menina vera
 (CUNHA, 2009, p. 51)

O embornal surge aqui como uma metáfora bastante significativa. Os objetos-lembranças que constituem a coleção de memórias do homem não foram guardados em um baú ou numa gaveta — peças de mobília — mas nessa bolsa, na qual se guardam provisões para viagens. O embornal representaria, portanto, uma apropriação: o homem assume o papel

de guardador das memórias, que ele coleta, acumula e retém, como alimento para a longa jornada do *eu lírico* entre presente e passado.

Naquela antiga cidade ribeirinha, o menino é apresentado ao rio e iniciado em seus mistérios pelas mãos do pai:

pela mão de meu pai
fui um dia
apresentado ao rio
às estações das águas do rio

[...]

pela mão de meu pai
me inicie
na encantação das águas
do rio
(CUNHA, 2009, p. 116-117)

Assim, ele aprendeu o respeito ao ser encantado, mas também a liberdade de mergulhar-se nas águas amigas das brincadeiras. Íntimo das margens, o menino observava “as balsas de buriti descendo o rio / as canoas e os vareiros e os vapores” (p. 50), enquanto “os rios corriam para o mar / e o mar ia dar no céu” (p. 50). Dessa mesma qualidade de eventos e segredos que era feito o rio, é feito o tempo, ele sabia:

compenetrado de seu poder
muito sério e muito grave
o menino sabia que o tempo é da natureza dos rios
por isso
colocava a mão na água
contra a corrente
empurrava a água
e assim parava
por um brevíssimo momento
o rio
do tempo
(CUNHA, 2009, p. 51)

Das margens e águas do rio, onde devaneava sobre seu poder de assenhorear-se do tempo, o menino Paulinho estendia as brincadeiras de sua infância para as ruas e para os quintais, espaço (reino/cidade) de construção das memórias (“horas de barro”):

e eu
senhor e rei do meu quintal
entre mamoeiros e cajueiros

dentro das horas de barro
(CUNHA, 2009, p. 70)

Assim, mantinha o seu poder sobre a cidade (rio – ruas – quintais), e é como se pudesse dizer: “as memórias da cidade são as minhas memórias”. É essa a matéria-prima que se oferece ao poeta aqui nessa obra: o “barro das horas”. A memória deve ser modelada para esculpir o poema.

Nessa construção cuidadosa, a matéria age tanto quanto o construtor. O instante avassala o poeta e exige um registro. Quando ele anuncia:

que um poeta não se faz
de mil suspiros
de um quintal de passarinhos
de um soneto engraçadinho
mas com tiros de canhão
(CUNHA, 2009, p. 66)

está esclarecendo que seu ofício não pode ser controlado, mas impõe-se à sua sensibilidade com a força de “tiros de canhão”. Resta ao artífice ser capaz de tornear o que lhe é dado, essa herança que recebe de sua ancestralidade:

a história e o bem-querer
se guardavam em velhos baús de couro
ferrados a cravos de latão

e é desses baús que escondiam
rebenques pistolas estribos
papéis velhos e cuspe de masca de fumo
que amoldo o adobe da cantiga que ora canto

o povo daquele tempo
adormecia em sépia
nos porta-retratos
ou amarelecia em séculos
nos álbuns de família
enfeitados
com mechas de cabelo
dos recém-nascidos
suaves à carícia nas cantoneiras
e na viagem dos olhos pelos contornos das gerações

o povo daquele tempo
sabia o segredo
e envelhecia sem mágoa
na certeza de que a vida
é apenas
um tornar-se areia de tempo

e tudo o mais
entre nascimento e morte
é simples
acidente de percurso
(CUNHA, 2009, p. 59-60)

Consciente de sua condição de “ser situado”, histórico, tendo o coração envelhecido por apego às lembranças, o poeta teme que seu material se desfaça em areia e busca “aquele tempo” em que a massa úmida, amoldável, recendia a frescor:

pois é daquele sol
daquelas alvoradas
daquele agreste
que venho
trazer notícias frescas
ao asfalto destes tempos sem detalhes
(CUNHA, 2009, p. 71)

Amar o bem que está distante denota uma condição saudosa. O *eu* do poema conserva junto de si a beleza do passado e, na comparação entre os tempos, sente frustração: a segura do presente lhe aparece sem ornamentos. É essa a tensão que permeia todo o poema. Segundo Candido:

No nível profundo, a análise de um poema é frequentemente a pesquisa de suas tensões, isto é, dos elementos ou significados contraditórios que se opõem, e poderiam até desorganizar o discurso; mas na verdade criam as condições para organizá-lo, por meio de uma unificação dialética.
(CANDIDO, 2008, p. 30)

Presente e passado são incessantemente transpostos pelo homem e pelo menino — que são o mesmo *eu* —, na tentativa de unificar o tempo, verticalizá-lo, através da simultaneidade. No movimento do *eu lírico* para trás (“de onde eu vim”) e para frente (“n’o rumo dessa marcha”), o poema é um símbolo da luta contra o tempo que escorre das mãos como “as areias das ampulhetas” que a memória tenta estancar, fixando em imagens os instantes vividos:

a chapada do corisco
de onde eu vim
tem sido o rumo desta marcha
por onde sigo e retorno
e torno e prossigo e volto
(CUNHA, 2009, p. 107)

A recorrência desses sinalizadores do movimento temporal no poema tem a função aludida por Bosi (2000) de reforçar a mítica da luta travada contra a finitude, através da retenção do tempo pela memória. Sendo esta uma matéria absolutamente intáctil, quando o poeta se propõe a retratá-la, é necessário que domine recursos que possibilitem a justaposição dos fragmentos temporais de que é composta a experiência mnemônica.

O ritmo, como já dito, é uma importante ferramenta através da qual se pode garantir unicidade ao texto literário. Staiger (1975, p. 30) afirma que: “Somente a *repetição* impede a poesia lírica de desfazer-se”. No caso de poemas longos e desprovidos de métrica regular como *Perfume de Resedá*, a repetição produz o efeito do ritmo, que opera como “um olho a vigiar imperceptivelmente os versos, e protegê-los da desintegração” (STAIGER, 1975, p. 31). Para manter o leitor no percurso pretendido pelo texto, o autor repete conjuntos de versos em muitos momentos do poema, como forma de enfatizar a unidade do material temático:

vem lá do **fundo**
fundo
do mais **profundo**
do oco do **mundo**
o sal dessa lembrança

vem mais de baixo ainda
lá detrás do **fundo**
onde a memória é pouca
e o tempo é vento
e passa
(CUNHA, 2009, p. 15, grifo nosso)

Neste trecho, a repetição “fundo — fundo — profundo — mundo — fundo” parece querer reforçar a ideia de que a memória foi resgatada em um mergulho profundo para alcançar um tempo distante. Assim como “pela encantação das iaras” (p. 124), somos seduzidos a seguir o rumo dessa viagem.

3.2 A fusão da matéria

A grande extensão do texto e a coesão conquistada entre os fragmentos de lembranças simulam um desabafo, uma espécie de desobriga: o menino viveu e acumulou sua memória em um embornal do qual nunca se separou; tornou-se homem carregando consigo essas relíquias valiosas, e agora teme que se percam diante da ação inelutável do tempo: “[...] no momento em que as testemunhas oculares sabem que vão desaparecer em breve, elas querem

inscrever suas lembranças contra o esquecimento” (POLLAK, 1989a, p. 07). Ao envelhecer, o *eu lírico* deseja afirmar a “posse das memórias”, registrando-as como forma de constantemente acessá-las. Assim, derrama-se em um jorro toda aflição e saudade que o distanciamento geográfico da cidade onde passou a infância e da qual se distanciou na vida adulta provocam no homem que envelhece. Mas ele é compensado pelo poema, esse “cofo” de lembranças, que se torna seu patrimônio e lhe atesta que “estava lá e que viu”.

Segundo Pollak:

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes [...]. (POLLAK, 1989a, p. 09)

Operação coletiva, porém realizada individualmente, a construção da memória envolve esse desejo de apropriação e pertencimento que situa o homem tanto histórica como afetivamente no espaço-tempo que acredita ser seu, pois pisou no seu chão (“quintais”), viveu seus dias (“o sol dessas auroras”), chorou suas tragédias (“poentes de amargura”). Pelo recurso da sinestesia, o poeta fortalece a manifestação da presença do objeto no homem e do homem no objeto, o “eu-no-outro” que é o acendimento das sensações próprio da poesia:

ainda ainda
e sempre
ainda eternamente
agora e ontem e amanhã
a ampulheta partida
espargue o tempo
ao vento que varre
as ruas da cidade
(areia que um dia
feriu bem fundo meus olhos)

pois já bebi o sol dessas auroras
chorei poentes de amargura
e hoje venho
os pés cobertos
da poeira dos quintais
dar testemunho de meu tempo
e reclamar
a herança que me cabe
por consuetudinário direito
e certidões
passadas em cartório
onde os assentamentos
ferrados

a bico de pena
 ou ponta de punhal
 me asseguram
 a posse dessas memórias
 (CUNHA, 2009, p. 81)

Nessas reminiscências moldadas pela memória, o *eu lírico* se adona do quintal/cidade, possuindo-o para ter o “consuetudinário direito” de ser pertencente, como se dissesse: “eu estava lá”. Há ainda, nesse trecho do poema, diversas marcas da saudade como uma modalidade de recordar. Verso a verso, temos exemplos da circularidade entre as três dimensões temporais (“ainda ainda / e sempre / ainda eternamente / agora e ontem e amanhã”), que remete ao desejo messiânico de eterno retorno. Há imagens da ruptura do tempo (“ampulheta”), representando um desejo de eternidade. Temos um *eu lírico* desconfortável com um presente onde não se reconhece, pois está marcado pela “areia que um dia feriu bem fundo meus olhos”. Porém — característica essencial que diferencia a saudade de modos de recordar como a melancolia e a nostalgia —, o sujeito não foge ao presente (“venho hoje”): sua missão é testemunhar o que viveu e que ficou marcado nos “pés cobertos / da poeira dos quintais”.

Toda essa demonstração de apreço pelo passado é sintoma do desencanto com o real, é expressão de saudade. A idealização torna maravilhoso o que antes fora comum. Reviver passa a ser um modo de felicidade, ao passo que a impossibilidade de reaver o bem perdido causa desassossego. Pela inadequação ao presente, o homem viaja ao passado (“ali”) movido pela afetividade, que transforma sua impressão sobre pessoas e objetos:

pois tenho agora os olhos
 ali
 onde homens sujos de graxa
 se embriagavam
 de cachaça e gasolina
 e gozavam o carinho
 e a fidelidade
 das raparigas da Paissandu

ali
 onde o relógio da igreja
 atrasava o tempo
 adiando pecados e remorsos
 badaladas pressentindo alvoradas
 e velando o sono da cidade

ali
 onde cada pedra de calçamento
 escondida sob o asfalto
 é uma ferida na memória

um esvoaçar de cabelos castanhos
e um aceno à tua lembrança
(CUNHA, 2009, p. 17)

No presente, o homem saudoso engrandece cada pequeno fragmento do passado: a embriaguez de homens sujos, o cheiro acre de cachaça e gasolina, os atrasos do relógio e até mesmo, suprema ilusão da memória, a fidelidade das raparigas. Aponta insistentemente (“ali – ali – ali”) para um passado travestido de “glórias”.

No percurso inverso, o homem-menino vem ao presente cobrar o direito sobre o passado que a ação do tempo teima em apagar, novamente fazendo uso da repetição (“aqui – aqui – aqui”) para indicar seu trânsito e seduzir o leitor a acompanhá-lo:

pois eis aqui
o menino
que veio beijar as pedras
e resgatar
das amпуlhetas
a areia do tempo
a areia dos riachos
a areia dos sertões
a areia das croas do rio

eis aqui
o menino
que trouxe a gaiola
para encher de nuvens
e pipiras

eis aqui o menino
que veio cobrar
o direito de pisar
as pedras da rua da estrela
que o asfalto engoliu
(CUNHA, 2009, p. 80-81)

Areia e tempo são o mesmo objeto. É pela repetição que o poeta realça o que deseja resgatar (“areia – areia – areia – areia”), aponta onde irá encontrar (“aqui – aqui – aqui”) e declara alegremente que se instala no mesmo tempo-lugar de seu desejo: eis-me! O sujeito saudoso não é apático e seu retorno preenche o verso de ação: ele beija a solidez dos afetos (“pedras”), resgata o tempo, enche-se novamente de beleza e cobra seus direitos.

Ele testemunha, reclama, apropria-se e traz junto de si um passado que revigora o tempo presente através dos sentidos. A qualidade da saudade de tornar possível um encontro com o ausente, ainda que transformado, dá-lhe uma força extraordinária diante das outras

modalidades do recordar: a porção de desejo que carrega consigo realiza uma ponte entre o irrecuperável (passado) e o inapreensível (futuro):

Na saudade, o sujeito encontra-se entre duas forças: a da memória, que tende à conservação, mas está sempre a se projetar fora do passado, e a do desejo, que tende à projeção, arrojando-se sempre em busca de novas metas, mas estando constantemente a se reportar à sua matriz originária. A ambos (à memória e ao desejo) subjazem, com intensidades diversas, duas tendências: conservar e transformar, através das quais dois tempos se articulam (passado e futuro) num terceiro (presente). (LAGES, 2002, p. 92)

A fusão das três dimensões temporais deixa marcas no texto, na articulação entre o passado do evento ocorrido e o desejo, que é projeção futura: “A saudade reconstitui eventos como manifestações possíveis do desejo [...]” (LAGES, 2002, p. 92), conferindo nova significação ao objeto, pessoa ou evento que está ausente. Porém, enquanto a realidade do acontecimento é reconstituída e retorna como interpretação, ela é, ao longo do tempo, sucedida por outras experiências, geradoras de novas realidades:

Estamos aptos para transpormos ou invertermos o tempo, criar imaginativa ou idealmente realidades novas como novos despertadores sentimentais. Por isso é possível falar-se em saudade de pessoas, coisas, ou situações concretas; saudade de realidades ideais ou sonhadas; saudades do passado e do futuro; (ANTUNES, 1983, p. 188)

Ao elidir o espaço entre passado e futuro — o tempo do desejo em que “o sujeito ainda pode inscrever sua marca” (LAGES, 2002, p. 93) —, a saudade brinca com a temporalidade: “o presente não constitui assim apenas o momento da dissolução das temporalidades, mas o momento em que se chocam os tempos, surgindo deste choque algo de novo, único [...]” (LAGES, 2002, p. 93). O futuro aparece como projeção, como um tempo indefinido que só poderá ser suportado através das memórias afetivas:

virão de novo os dias dos banhos na chuva
 ah os dias dos banhos na chuva
 e a chuva era boa e fria
 e escorria das bicas
 das casas ricas
 e das calhas
 das casas pobres
 e havia meninos correndo
 na chuva
 algazarra de meninos correndo na chuva
 meninos nus tomando banho de chuva
 batendo os dentes de frio

e rindo e rindo e rindo
na chuva
(CUNHA, 2009, p. 41)

O futuro surge em evocações ao passado, para que retorne e preencha com sua alegria simples o que, hoje, é trivial e comum. “A chuva era boa e fria / e escorria” da rima à aliteração: “bicas – casas – calhas – casas”, a água fria cai em cascatas sobre a pele, em imagens e referências sensoriais que reconstroem o instante e produzem a convergência dos tempos e a ilusão do retorno. Pura alegria.

Mas a saudade também tem sua face profética. O desejo de que o futuro repita o passado — como “um museu de grandes novidades”, cantou Cazusa — reconhece o risco de que o “novo presente” também não resista ao futuro que lhe cabe. No retrato que o poeta faz, o passado está conforme:

assim
em ritmo de ventarolas e contas de rosário
a vila se aviava devagar
como a vida deve ser
e os dias e as noites se sucediam numa cadência discreta
infensa à pressa dos ponteiros

vila e vida se cumpriam num ritmo leve
mais próprio ao natural das coisas e das gentes
mais próximo ao compasso do coração
(CUNHA, 2009, p. 28-29)

Aquele era um tempo maravilhoso, ideal, “como a vida deve ser”. Um tempo cujo ritmo se adequava ao ritmo do coração e que marcou afetivamente o homem. A aliteração do *v* ressoa a plenitude da “vida leve” e marca a cadência na qual a “vila se aviava devagar”. Mais uma vez, *is* e *as* abertos transmitem a alegria daqueles tempos, que o presente já não pode proporcionar. Mas a cadência é rompida quando o futuro ameaça, berrando como “boi ferido”, fazer ruir o paraíso:

até aquela tarde
quando o sol já avermelhava no horizonte
por trás da ponte velha do Parnaíba
e um estertor invadiu a cidade

ao último suspiro das caldeiras
a velha usina soltou um ronco profundo
interminável mugido de boi ferido

a vila sentiu um calafrio

um desassossego pelos dentro
(CUNHA, 2009, p. 29)

E o autor prossegue, ressoando tônicas em ritmo apocalíptico (“badalaram” – “danaram” – “assuntaram” – “caíram” – “abalaram”), que anunciam os novos tempos:

sinos badalaram sozinhos
cachorros danaram-se a latir
velhos assuntaram o tempo
aleijados caíram das muletas
jumentos abalaram rua afora
derrubando ancoretas d’água

o urro da usina ferida ganhou a noite
entrou pelas casas
entranhou-se nos guardados das gavetas
enfurnou-se nos baús
e foi morrendo
exausto
morrendo
até
extinguir-se
de todo
declarando aberto
o tempo da nova esperança
(CUNHA, 2009, p. 29)

Os cinco últimos versos do trecho encerram a revolução: a repetição do *t* vai freando o movimento de retorno ao início. O “tempo da nova esperança” soa irônico, pois sua chegada é assombrosa, invasiva e concretiza-se com sua própria morte. Essa esperança é melancólica, ambígua, surge de uma perda. É messiânica, não renova apenas a crença, mas também a descrença no futuro.

O poema de Paulo José Cunha se espria pelas dimensões temporais: no desconforto com o presente “sem detalhes” (p. 71), no devaneio em que o homem é conduzido ao passado pelos sentidos, arrastado “eternamente / em círculos / eternamente / girando” (p. 73), na “antevisão do futuro” (p. 42) que bem poderia trazer de volta o que foi perdido, mas se parece bem mais com um novo presente:

e já não haverá
quem deponha a favor do menino
quando ele renascer da memória das grotas
das frinchas das pedras
entre tijubinas e anuns
e sair contando pelas ruas sem eco
desesperado como um bêbado

que um dia teve asas
 sobrevoava os quintais
 e as palmeiras moravam no meio da rua da cidade
 desafiando a engenharia de trânsito
 até virem abaixo num rugido
 devorando o tempo inverossímil
 (CUNHA, 2009, p. 34)

Situado no presente, o *eu lírico* nos lança ao futuro (versos 1 – 7), onde o menino ressurgirá para dar seu testemunho (versos 8 – 13), expresso no tempo pretérito das coisas findas. Já perdido, o passado é transmutado em “paraíso”. Sua presença reformulada ronda o homem e manifesta-se, ora como triste melancolia:

não se debruçam mais
 meus olhos
 no parapeito da ponte
 sobre a correnteza do rio
 (CUNHA, 2009, p. 31)

Ora subestimando o hoje:

e neste tempo
 a serpente dominava aquele olimpo
 até ser expulsa por saturno
 para inventar a civilização
 e dar início
 à era
 do esquecimento das coisas simples
 (CUNHA, 2009, p. 26)

A cidade antiga da infância é um paraíso que ficou no passado desde que Saturno (o tempo) levou de lá a serpente, que é a própria vida, o presente. O agora é soberbo, destitui a beleza cotidiana, e exige demais do homem. Exige o esquecimento àquele que deseja a eternidade. Munido do barro das horas antigas, que trouxe consigo num embornal e insistentemente manteve fresco, o homem amolda a matéria, converte-a em “silente estatuária”. Eis o poema, objeto de exaltação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Dediquei a maior parte de minha vida à literatura, e só posso lhes oferecer dúvidas.” A afirmação de Jorge Luis Borges (2000) serve perfeitamente à conclusão do trabalho de analisar um poema. Não somente porque a poesia só se dá para quem vê nela uma paixão e um prazer, mas também, e talvez estejamos afirmando o mesmo, pela indisposição da arte em tornar-se objeto científico. Mas é do humano o desejo de aprender, a tentativa de desvendar mistérios, tanto quanto de criá-los.

O poema se presta à emoção; o poeta à criação; aqui nos prestamos ao conhecimento e, nessa busca, muitas vezes nos sentimos como Borges: “Sempre que folheava livros de estética, tinha a desconfortável sensação de estar lendo as obras de astrônomos que nunca contemplavam estrelas” (2000, p. 11). É o grande perigo da tarefa: esse caráter da poesia de não poder ser dissecada. Ela só se dá por inteiro, como experiência imparcial e “quando surge o leitor certo”.

Dessa maneira, realizou-se aqui uma análise baseada em um aparato teórico tomado como referência para comprovar ou rebater as hipóteses formuladas. Entretanto, nada se explicou sem que se fizesse uso de certa dose de intuição. Obviamente, este não poderia ser um método científico confiável para produzir uma investigação absolutamente técnica. Mas estamos tratando de poesia e tememos, como Borges, nos perdermos a folhear tratados astronômicos enquanto as estrelas brilham sobre nossas cabeças.

Esse trabalho só pôde, assim, ser levado a termo, quando se optou por correr riscos. O primeiro deles foi a escolha do objeto de estudo, do *corpus* da pesquisa. A inserção da obra no sistema literário em que foi produzida, o currículo do autor, o tema relevante para a sociedade, foram critérios absolutamente... ignorados. Aqui nos valem da maior importância que a obra poética pode ter: o potencial de paixão que desperta no leitor.

Para cada poema, um leitor. Ele é reconhecível pela emoção que experimenta no momento da leitura. Será uma consciência inóspita, se o texto lhe for indiferente; porém, se a imagem reativar sensações em estado de hibernação, o leitor não pode escapar da experiência poética: “temos que pensar o poema como fruto da emoção profunda. Temos que pensá-lo como uma irrupção da grande poesia” (BORGES, 2000, p. 70).

Da experimentação poética da obra em análise, surgiram questões que animaram a realização da pesquisa. Entre tantos aspectos que poderiam ser observados no poema, prevaleceu a curiosidade por compreender os mecanismos formais que permitem a

transformação da memória afetiva em sua expressão textual. Como se dá a imitação do real, mais ainda quando o real nada tem de substância?

E daí, nos servimos das teorias. Escolhemos, relacionamos, discutimos. Porém, quando compreendemos a incapacidade da palavra de ser fiel ao real, compreendemos também que todo esforço teórico para atingir a objetividade não pode ser mais eficiente que o esforço poético: “[...] poesia, reino onde o nomear é ser. A imagem diz o indizível: as penas leves são pedras pesadas. É preciso voltar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que a linguagem, por natureza, parece incapaz de dizer” (PAZ, 2012, p. 112). Então, evidentemente munidos de conhecimentos teóricos, partimos para a experimentação do texto. É disto que se trata esta análise: uma expressão da experiência, um relato da provocação, uma demonstração dos pontos de contato entre a imagem e o real, que refletem a universalidade das paixões humanas.

E a grande paixão retratada em *Perfume de Resedá* é a saudade.

Evocando o passado, jogando com as dimensões temporais, Paulo José Cunha reinventa, com minúcias e conhecimento histórico, a cidade de sua infância, os causos, as lendas, fatos pitorescos e personagens. Recria a beleza da vida livre do menino que possui uma cidade inteira como brinquedo, as formas da própria imaginação, alimentada pelas histórias da avó sobre os tempos do extermínio de índios, da escravização que sustentou por muitos anos a pobreza daqueles sertões. Porém, ele não faz apontamentos históricos, não registra fatos e incidentes. Ele nos entrega num poema o olhar de um menino que não acreditou no tempo, que não aceita perder de vista a cidade-menina com quem brincou na infância e luta contra “o esquecimento das coisas simples”. E a beleza dessa luta é a responsável por toda a carga poética do texto, tensionado pelas saudades, temores, alegrias e assombros que a memória suscita.

Em *Perfume de Resedá*, os versos não estão submetidos à rigidez métrica. Eles se entregam à volúpia, deixam-se conduzir pela memória, que é indomável: seus saltos e ordenamentos obedecem muito mais a impulsos de desejo que a uma lógica linear. Nem o próprio poeta, ao personificar um *eu lírico*, poderia supor sua vulnerabilidade diante dos caprichos da memória. Ao poeta cabe tanger, nunca conduzir:

e eu não sabia
 que haveria mesmo uma casa
 avarandada e fresca
 pelos meus dentro
 e nem que um dia ela seria porto e descanso
 neste rebanho de memórias

que vou tangendo ao curral (...)
(CUNHA, 2009, p. 62)

São múltiplas as possibilidades que a poesia oferece ao homem de recriar o tempo para uso próprio; de desviar-se de sua ação, de vivificar presenças, afetos, dores, de transformar biografias em experiência universal. A cada releitura de *Perfume de Resedá*, fica um novo deslumbramento: o poema é como o amante que retorna e, a cada retorno, renova a experiência da presença.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Alfredo. *Saudade e profetismo em Fernando Pessoa*. Braga: Editorial Franciscana, 1983.
- BACHELARD, Gaston. Instante poético e instante metafísico. In: *O Direito de Sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1985.
- BLOOM, Harold. A necessidade da desleitura. In: *Cabala e Crítica*. trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BLOOM. *A angústia da Influência: uma teoria da poesia*. trad. Marcos Santarrita. 2.e. Rio de Janeiro: Imago, 2002
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Org. Calin Andrei Mihailescu. Trad. José Marcus Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Celia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CUNHA, Paulo José. *Perfume de Resedá*. Teresina: Oficina da Palavra, 2009.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. CAMILO, Vagner & MESQUITA, Iside. *Revista USP*, São Paulo, nº 84, p. 112 – 128, dezembro/fevereiro 2009.
- DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- GIRARD, René. Inovação e repetição. In: *A voz desconhecida do real: uma teoria dos mitos arcaicos e modernos*. Lisboa: Instituto Piaget, s. d.
- GULLAR, Ferreira. *Poema Sujo*. Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros. v. 20. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- HERMANN, Jacqueline. *No reino do Desejado: a construção do sebastianismo em Portugal (séculos XV e XVII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MOURÃO, Gerardo Mello. *O País dos Mourões*. 2.e. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

NASCIMENTO, A. R. A.; MENANDRO, P.R.M. *Memória social e saudade: especificidades e possibilidades de articulação na análise psicossocial de recordações*. *Memorandum*, 8, 2005. p. 5-19 <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos08/nascimenan01.htm>. Acessado em: 23 de abril de 2014.

NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

OLIVEIRA, André Luiz. *Mensagem*. São Paulo: Warner Music, 2015. 1 CD. Encarte.

PALOMO, Victor Roberto da Cruz. “*Qui nem jiló*”: a saudade do lugar de origem. 2012. 168 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: www.teses.usp.br. Acessado em: 27 de abril de 2015.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. *Mensagem: obra poética I; organização, introdução e notas Jane Tutikian*. Coleção L&PM POCKET, v. 487, Porto Alegre: L&PM, 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989a.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1989b.

ROSENFELD, Anatol. Saudade e *Sehnsucht*. In: *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. In: *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.