

“Atroadas de máquinas, motores, estrugidos”: lírica e sociedade na poesia de Joaquim Cardozo

*Hermenegildo Bastos**

RESUMO: A lírica, apesar da opinião predominante, é o gênero em que a vida social se manifesta ao mesmo tempo mais inadvertida e poderosamente. À crítica dialética interessa perceber o inesperado ou inadvertido da vida social presente na lírica, sendo essa a sua razão de ser. A partir da leitura das “Canções sombrias”, de Joaquim Cardozo, procuraremos rastrear os traços da vida social e histórica na lírica.

PALAVRAS-CHAVE: Conexões entre lírica/sociedade; papel da crítica; Joaquim Cardozo.

ABSTRACT: In the lyric, in spite of the predominate opinion, the social life appear in the same time more inadvertently and substantially than in others literary genres. The dialectical critic must perceive the unexpected or inadvertent of the presence of the social life. That is her significance. In this work we read the “Canções sombrias” of Joaquim Cardozo following the tracks of the social and historical life in the poems.

KEYWORDS: Connections between lyric and social life; role of the critic; Joaquim Cardozo.

Começamos por enunciar algumas noções que balizarão o nosso trabalho. Como não é um trabalho exclusivamente teórico, pois se concentra na análise e interpretação de um conjunto de poemas, as noções deverão ser consideradas em face do trabalho crítico.

A poesia diz o mundo e a vida, mas o faz de modo único: sua fala é o acentuar de uma especificidade. Ela quer se alongar do mundo como numa forma de recusa. Ao recusá-lo, porém, fala dele. Diz o mundo como fala de si mesma, do seu tipo muito especial de trabalho – o poético. Como trabalho, opõe-se ao trabalho estranhado, forma determi-

* Universidade de Brasília (UnB).

nante do trabalho na sociedade capitalista. A oposição é dialética, pois a obra também habita o mundo reificado, e sabe disso. O saber se evidencia para o leitor nos vários elementos da organização da obra, seja na construção dos personagens, na figuração do eu lírico, etc.

Procuraremos ler a sociedade e a história a partir das “Canções sombrias”, de Joaquim Cardozo. Importa sublinhar que a experiência poética, tanto para o autor quanto para o leitor, está indissolúvelmente ligada ao conhecimento da vida e do mundo. A sua relação com a sociedade é de contradição: a poesia é, assim, tomada aqui como a antítese da sociedade fetichizada, ou, ao menos, ela assim o deseja.

A *poiesis* é também *mimesis* ou, em outras palavras, a *mimesis*, por ser um fazer e não simples reprodução da realidade, é já *poiesis* (sobre isso ver BASTOS, 2008). Na *Poética*, Aristóteles definiu *mimese* como imitação das ações humanas. Por isso, prevaleceu a ideia de que daí estaria excluída a lírica e que o poema se compreenderia primordialmente como manifestação da subjetividade do poeta. Na verdade, porém, na lírica estão envolvidos elementos miméticos, como procuraremos demonstrar.

Neste trabalho, procuraremos discutir a atualidade da crítica social, que, entretanto, não se confunde com a crítica sociológica. A dificuldade está em se entender a dialética sujeito/objeto na obra de arte. Em “A característica mais geral do reflexo lírico”, Lukács realça a subjetividade como característica da lírica, mas ressalta que elementos subjetivos existem também na épica e no drama. Contudo, observa ele, a subjetividade do escritor tem na lírica um significado particular. Diz ele que a diferença qualitativa da lírica está não na emergência da subjetividade constitutiva, mas, ao contrário, na específica e visível ação desta subjetividade (LUKÁCS, 2009, p. 246).

Partindo da ideia central na sua *Estética* de que a realidade existe independentemente da consciência, Lukács pondera que a função da subjetividade na lírica não é puramente passiva, mecânica. O comportamento do

poeta é ao mesmo tempo, e de modo indissociável, ativo e passivo: ele, ao mesmo tempo, cria e reflete. O caminho que leva do fenômeno ou aparência à essência (caminho do reflexo estético) só pode ser percorrido de modo ativo. A atividade, porém, não suprime o caráter fundamental de todo processo, ou seja, de ser um reflexo da realidade objetiva.

A especificidade lírica está em que nela o processo (o reflexo da realidade) emerge como processo também no plano artístico. Daí ser visível para o leitor, que acompanha o poeta no seu trabalho. A realidade representada na lírica se manifesta *in statu nascendi*. Enquanto isso, a épica e o drama representam, na realidade artisticamente refletida, a dialética objetiva de fenômeno e essência. O papel da subjetividade aí é, portanto, outro. O que na épica e no drama se desenvolve como *natura naturata*, ou seja, em sua dinâmica objetivamente dialética, de natureza gerada, aparece-nos na lírica como *natura naturans* ou natureza geradora.

A partir das leituras da “Canção de uma espera sem fim” e da “Canção que vem por um caminho”,¹ procuraremos lançar um olhar sobre o conjunto das “Canções sombrias”, de Cardozo. Uma visão dialética priorizará as contradições presentes nos poemas, contradições que eles tentam solucionar, mas que insistem e se organizam como numa espécie de mitologia. “Mitologia” significará aqui um conjunto articulado de seres e figuras, que inclui seres humanos (entre os quais o eu lírico), medidas de tempo e espaço, seres naturais (flora e fauna, estrelas, raios e trovões), objetos (casas, roupas), máquinas (reais ou fabulosas, entre elas a “máquina do mundo”) e seres sobrenaturais, todos organizados num sistema de poder. Se o raio ou trovão age sobre o homem, impondo-lhe limites ou submetendo-o, temos uma relação de poder. A roda ou o arado, invenções humanas, agem sobre a natureza, de uma forma que também é de poder.

Em poemas enigmáticos como as “Canções sombrias”, a mitologia é quase sempre explícita, mas nem sempre as

¹ Trabalhamos com a edição da *Poesia completa e prosa* da Nova Aguilar/Editora Massangana (2008), algumas vezes cotejada com a edição das *Canções sombrias* da Civilização Brasileira/Massao Ohno/Editores Fundarpe (1981).

situações são claras. O mundo material tem quase uma dimensão metafísica. Todos esses elementos agem uns sobre os outros como num sistema de relações de poder, de que o poema também faz parte. Daí sua natureza basicamente contraditória: fazendo parte do sistema de poder, entretanto, a ele se opõe. A atividade do poeta aparece, assim, como a construção do mundo da liberdade, por oposição ao sistema de poder.

No poema lírico, o poeta pode escolher “cantar” as suas próprias experiências, mas, quando estas incluem seres naturais e sobrenaturais e/ou “personagens” humanos, este conjunto de seres funciona como uma mitologia de que se serve o poeta para comunicar, mas também para ocultar as contradições.²

O ponto de partida da crítica está na atividade mesma do poeta, no seu trabalho. Lemos os poemas procurando acompanhar o poeta na sua atividade criadora. A poesia, como reflexo específico da realidade, vai além da percepção comum da vida cotidiana, supera as aparências, dando a ver a essência.

Eis a “Canção de uma espera sem fim”, a segunda das “Canções sombrias”:

1 Não se sabe o que vem para ficar
Não se sabe o que vem, se inda
demora

Dessa planície não se encontra o fim
Ao longe passa o carrossel da aurora
5 Vem até mim o carro do horizonte.

Tristeza de um olhar que alonga a vista
Espera que se dá no espaço longo
Entre lembranças finas acenando
Entre saudades que se recuperam
10 Tristeza de um olhar de longa
espera

Que de longe se estende entre
caminhos.

Não se sabe quando é, quando será
Não se sabe o que vem para ficar
Não se sabe ao que vem, se inda
demora;

Em planta se tornou, não floresceu
45 Em árvores se fez, anoiteceu.

Depois se fez estátua e empedernida
Que se encostou à porta do casal
Esculpida e gelada para sempre:
Fantasma que parece a própria espera
50 Daquilo que não vem e não virá
Espera que é fantasma e se desfez.

Talvez a mancha sombra de um navio
Que de tudo é saudade e nostalgia
Ou talvez seja um trem que se apro-
xima

55 Trazendo uma notícia, uma lem-
brança,

Trazendo a flor serena de um motivo
Trazendo o despontar de uma sau-
dade.

² Com o termo *mitologia* não pretendemos aproximar-nos da crítica mítica. A palavra deve, então, ser tomada no sentido mais comum que pode ter na linguagem cotidiana. A sublinhar apenas que a tomamos como um sistema de poder, não como mera ilusão. À crítica dialética cabe perceber nessas relações “mitológicas” a vida social e suas relações de poder.

15 Sobre a planície estendo o coração
 Já que os olhos esperam do horizonte
 A chegada ilusória de um perdão.

Esperança no que nunca se espera;
 Alguém de pé, se expõe na solidão
 20 E a olhar se fica, a olhar da porta
 A vista prolongada sobre as lindes
 E espera a espera da esperança morta.

Por onde andaré o que procura
 Por onde andaré o que não vem:
 25 Nunca mais viu e nunca mais verá;
 Seu coração perdeu-se na planura
 Na tristeza das almas esquecidas
 - Talvez sumidas numa noite escura.

Alguém está de pé no umbral da porta
 30 Figura confrangida e inconsolável
 Ali de pé à espera eternamente
 À espera de que volte o que não foi;
 Fica sempre soando em som noturno
 Pois não tem da manhã cinza no céu.

35 Talvez cheguem rumores deste mundo
 Atroadas de máquinas, motores
 Estrugidos que vão se decompondo
 Com fumigações e seus vapores
 Continuamente a espera perlembando.

40 Alguém está de pé no umbral da porta
 O que esperou não veio e não virá
 Não sobreveio e não sobrevirá
 De tanta espera à porta do casal

Ou quem sabe? avião que lento passe
 Acompanhando o corredor da aurora
 60 Das árvores as frondes apaziguam
 Os ramos entrelaçam esquecimentos;
 A estátua fica inerte e inconsolável,
 E ali há de ficar sempre ao relento.

Alguém está de pé no vão da porta
 65 Figura confrangida e inconsolável
 Na rigidez da pedra e do carvão;
 Todos nós de uma célula nascemos
 Que se vai desfazendo em chão de terra
 Esperança, esquecimento se desfazem
 70 Nessa expansão sem fim dentro do chão.

No chão de várzeas longas, estendidas
 Os desejos que nunca sucederam;
 As ambições de todos já morreram
 No chão de virgens ramos enleados;
 75 No chão de quem morreu já muito antes
 Numa espera sem fim dentro da terra

Alguém está de pé dentro da porta
 Que em planta se tornou e feneceu
 Que em árvore se fez e emudeceu
 80 Que em estátua se compôs perenemente.

Das plantas e das árvores perduram
 Todas que juntando se entrelaçam
 Deixando no ar cantante esta canção:

O fim, sem fim, da espera para sempre.

A insistência de uma frase negativa que se repete várias vezes (“Não se sabe o que vem para ficar”) é irônica porque a frase, embora negativa, traz em si o paradoxo de ser também, e desgraçadamente, afirmativa: alguma coisa vem para ficar, disto se sabe e é isto que pesa. Ainda mais: não há o que se possa fazer para impedi-lo. O não saber soma-se ao peso já excessivo. Um determinismo massacrante tem dupla face: não se sabe isto que, entretanto, é inevitável. Algo (humano? sobre-humano?) se impõe ao homem e o abate.

Longe de ser uma proposição enigmática que o leitor deveria elucidar, é, como enigma, constitutiva do poema. Elucidá-la seria, então, desintegrar o poema. Ou submetê-lo a uma lógica a que ele quer se furtar. Por isso, dizemos “o poema se inicia” como dizendo que ele inicia por um corte com a lógica ou racionalidade dominante. Não exatamente para se ausentar do mundo, mas elaborando uma racionalidade outra, que pode ser uma forma de recusa da primeira.

Entre aquilo que tarda a ir e o que tarda a chegar – a demora. Duplo percurso de retardo. A tardança fez morada e desenha o horizonte, como uma fatalidade que nos obriga a ficar “À espera de que volte o que não foi”.

É um poema longo, de 84 decassílabos, em que se canta a esperança/desesperança. O canto é o gesto mesmo de esperar/desesperar. “O fim, sem fim, da espera para sempre” (II, 84)³ é a própria canção que lemos e voltamos a ler.

Na canção há um eu que fala, fala de si mesmo, na primeira pessoa (“Vem até mim o carro do horizonte”, II, 5) como também na terceira pessoa (“Alguém de pé se expõe na solidão”, II, 19). Deparamos aqui com a noção de “eu lírico” que nos obrigará a uma digressão.

A evolução histórica da noção de eu lírico (*lyrisches Ich*) sofreu consideráveis mudanças. O eu lírico sempre se diferenciava do eu empírico e real, embora em Goethe e, depois, em Dilthey, esteja em cena a ideia da vivência ou experiência vivida (*Erlebnis*), da sinceridade do poeta, portanto. Rimbaud é o poeta que inaugura a poesia do “eu como o outro”. O eu impessoal domina a cena da poesia moderna. Mas o “eu lírico” sofre também seus reveses entre os modernos. Não se trata mais e apenas de ver o eu do poema como diverso do eu real, mas sim de vê-lo como uma identidade problemática do sujeito refletida na identidade problemática do discurso. A significação do sujeito lírico se encontra com a do sujeito empírico sem confundir-se com ela. Estão ligadas por um processo metonímico ou sinedóquico. Mas o sujeito lírico não é o “sujeito transcendental” do idealismo filosófico. Não é uma pura forma.

³ A partir daqui registraremos entre parênteses o número da canção em românico e o do verso em arábico.

O sujeito lírico não ignora o sentimento, entendido como afeição, como *ethos* ou *pathos*. É um sujeito sensível em que o sentimento toma um valor universal. O sujeito lírico se cria em e pelo poema, ele não existe, só se cria.⁴

⁴ Sobre isso, ver COMBE (1999).

A linguagem lírica, segundo Kayser, é a manifestação de uma emoção em que o objetivo e o subjetivo se compenetraram. Este que fala na “Canção...” é um indivíduo, o poeta, mas universalizado. Fala de um outro, chamado apenas “alguém”. Há alguma diferença entre este eu e o seu alguém? Entenderemos melhor se pensarmos que o eu não pode se conter em si mesmo, projeta-se num outro, indefinido, que é a espécie humana. Vemo-nos, assim, dentro daquela atitude épica presente na lírica de que fala Kayser, segundo quem na lírica encontramos uma atitude básica, que ele chama “enunciação lírica”. Aí o eu está diante de um “ele”, de um “ente”, e o capta e o expressa, existe aí de certo modo uma atitude épica, conforme Kayser (1970, p. 446).

Mas cabe deixar agora mais claro como uma certa dimensão utópica está ligada a essa atitude épica.

O enigmático da nossa canção está em que o poema se furta à racionalidade dominante. Não que enigmático seja sinônimo de irracional (tudo menos isso, sobretudo se tratando de um poeta cientista como Joaquim Cardozo). Enigmático é projeção de uma racionalidade outra que não se deixa tragar pela dominante. Como veremos, esta questão é decisiva para a “Esperança no que nunca se espera” (II, 18).

Mas, na luta para se furta à racionalidade dominante, não há como impedir que ela se imiscua no poema: lutar contra ela significa reconhecê-la. A lógica está em uma espécie de imposição expressa por frases negativas que terminam afirmando uma constante determinística da vida humana. Tentemos entendê-la.

Alguma coisa vem para ficar, e isto é uma fatalidade. O não saber o que vem não é exclusivo de ninguém, nem mesmo do poeta. “Carro” traz consigo a ideia de movimento; horizonte também, mas mais claramente de mudança.

“Horizonte” é palavra cara à filosofia e à literatura modernas. “Horizonte” é a extensão daquilo que é visível e perceptível, aquilo que demarca um espaço, estabelece as lindes. O que existe para mim, ou para nós, é o que vemos ou percebemos, o que cai na nossa percepção. O que podemos nos propor porque podemos resolver.⁵ Daí o sentido de dar a ver: “Vem até mim o carro do horizonte”.

Outras metáforas, além de carro, põem o leitor diante da máquina do mundo. Se o carro do horizonte vem até o eu é porque lhe é franqueada a sua visão.

Imagens de tempo e de espaço dão visibilidade a deslocamentos e ao mesmo tempo, paradoxalmente, imobilidades. A planície do terceiro verso é lugar e também tempo. Aí onde se encontra o eu é um tempo-espaço sem mudanças, daí plano, sem altos e baixos, o tempo-espaço do mesmo, e é tão extenso que não se vê o seu fim (o “espaço longo”, II, 7). “[...] O olhar alonga a vista” (II, 6). O que vem para ficar demora. A aurora, o movimento da aurora, o seu carrossel, passa longe.

O eu (ou o alguém) espera, mas não nos diz o quê. O eu fala de si mesmo como um outro, vê-se em situação (“se fica”). É uma figura que se demora no limiar. A demora não é, assim, apenas de algo, mas desse alguém. Ele se demora esperando “[...] que volte o que não foi”. Lança sua vista por sobre as lindes por onde passa o carro do horizonte.

Apesar do enigma, o longo poema de 84 versos se constrói dentro dos limites (lindes) bem claros do decassílabo. Aí se repetem as afirmações/negações, com algumas variações. O poema se demora em si mesmo, se alonga. E se repete, mas não de modo descabido. O seu movimento se aguça: o que não veio “Em planta se tornou, não floresceu/ Em árvore se fez, anoiteceu.” (II, 44/45).

Na planície, ou planura, aí onde a (des)esperança fez morada, estão “[...] as almas esquecidas/ Talvez sumidas numa noite escura.” (II, 27/8). Aquele alguém, o eu, é uma dessas almas esquecidas. Aí até onde não vem o “carrossel da aurora” é um lugar de som noturno, o umbral de uma porta que não é transposta.

⁵ Ver, sobre isso, ALTHUSSER (1969, p. 29 *et seq.*).

O carro do horizonte e o carrossel da aurora reaparecem primeiro como navio (saúde e nostalgia), depois como trem (notícia, lembrança) e, por fim, como avião (lentidão). Navio, trem, avião são metáforas e, como tal, transportes, transposições do sentido próprio ao figurado. Os significantes a partir dos quais se dá o transporte designam já por si mesmos meios de transportes.

São várias as imagens de meios de transporte e locomoção. Revemos aqui a aeronave e a roda e de certa maneira também a nuvem de “Canção para a nuvem da aeronave”. Entre carro, navio, trem, aeronave, a similaridade é muito clara. Mas não é a mesma coisa com relação à roda, que se liga por contiguidade a carro ou trem. E é ainda menos com respeito à nuvem, posto que não é um meio humano de locomoção e trans-porte. As canções vão criando um universo semântico metafórico que aponta para os meios de locomoção, transporte e mensagem.

Por fim, cabe dizer que a portadora da mensagem é propriamente a canção. Não esta ou aquela mensagem específica, mas a da própria poesia tomada como mensagem por si mesma, não pelo seu conteúdo, portanto: uma mensagem humana, mas também cósmica. A canção fala de si mesma, de sua trajetória, da espera que há nela, da demora. Ela cria o seu mundo – onde há plantas, avião, carrossel, etc. –, mas move-se dentro do mundo que não é criado por ela. Daí a demora.

Mas essas máquinas, a princípio, não são ensurdecedoras nem aterrorizadoras. São nostálgicas, saudosas ou lentas. São, diríamos, poéticas, no sentido comum da palavra. Metaforizam a própria poesia que encontra dificuldade para se realizar no mundo, se debate contra a “rigidez da pedra e do carvão” (II, 66).

Se não vem o “carrossel da aurora”, entretanto, vêm os rumores do mundo, e são “Atroadas de máquinas, motores/ Estrugidos que vão se decompondo/ com fumigações e seus vapores” (II, 36/38). A percepção se aguça para ouvir as máquinas do mundo. A aliteração do /r/ empresta aos versos o som de máquinas que rangem. Este /r/ vem já

de “carrossel da aurora”, “carro do horizonte”, “E espera a espera da esperança morta”, “figura confrangida [...]”. Mas agora é um som de máquinas em que inutilmente se procurará um sentido. São ruídos ensurdecedores, aterrozadores. O mundo das máquinas.

Em que as máquinas nostálgicas se diferenciam e em que se assemelham a estas outras máquinas? Pertencem todas ao mundo das máquinas, ou à máquina do mundo. Em princípio, pertencem todas ao mesmo universo. Quem sabe aqui está a diferença entre a canção – que também é nuvem, aeronave, roda, navio, etc. – e as outras figuras dos poemas. Voltaremos a isso por ser algo central nas canções.

A nossa questão, então, é a da presença no poema daquilo mesmo a que o poema quer se furtar – o mundo e sua lógica.

“Alguém” transforma-se primeiro em planta, árvore, depois em estátua “Esculpida e gelada para sempre” (II, 48). Mas não porque cessou de esperar, mas sim porque é a condição mesma para que continue esperando.

A partir do verso 67, o poema se precipita e ganha um tom mais argumentativo. A argumentação nada tem das incertezas do começo. Os “não se sabe”, os “quem sabe?” cedem lugar a juízos afirmativos. Os versos “Todos nós de uma célula nascemos/ Que se vai desfazendo em chão de terra” compõem aquela mitologia que reaparece nas outras canções.

O chão de terra se expande indefinidamente trazendo a esperança e o esquecimento. A racionalidade dominante, entretanto, se impõe. Aí no chão, os desejos e as ambições esperam “Numa espera sem fim dentro da terra” (II, 76).

O homem não está só e não é apenas humano. É parte, ainda que parte especial, de uma ordem maior, cósmica. Sofre com as forças não humanas e não terrestres. As máquinas são humanas, mas sua matéria-prima não é apenas humana. A visão da máquina do mundo confunde-se com a do mundo das máquinas. E o homem, de certa maneira, expia alguma culpa. Esses elementos revelam alguma forma

de poder, poderes tectônicos, cósmicos e humanos, a que damos o nome de mitologia.

A culpa não pode nem deve ser vista apenas como uma condenação fora do tempo e do espaço. Ela tem sua história. Atroadas e estrugidos são sons ensurdecedores porque desprovidos de sentido. As fumigações e seus vapores são ações das máquinas, que são ameaçadoras e de fato cumprem sua ameaça: impedem que a canção se efetive.

Em seguida, leiamos a “Canção que vem por um caminho”:

<p>Aberto sulco de um caminho Profundo, vazado, extravasado; Caminho cavado, cansado, Perto da levada; 5 – Perlongando este canal Vem um canto ligeiro, vem longínquo. Canção que vem por um caminho! Perto das águas límpidas, serenas Dentro do escoar sutil 10 De líquidas serpentes.</p> <p>Canção que vem por um caminho, Pelo acompanhamento da levada, Dá um tom mais feliz e mais frequente, Cria uma orquestra inexplicável 15 cujo som não direito se percebe; As folhas e os galhos do arvoredado Que bordejam o caminho profundo, Nos fazem esquecer muita lembrança Muita saudade que já não existe.</p> <p>20 Perlongando este caminho Se ouve o som das águas perlustradas, Em tonações sutis e mensageiras, Dessa canção que vem por um caminho.</p> <p>Vem de largas e de longas e de lentas estradas 25 E se comprimem e se refazem num caminho só</p>	<p>Cada vez mais aprofundando o vale, O vale e a várzea que se estende inerte. Macios cantos se ouvem continuamente Indicando os relevos entre arpejos 30 Acentuando os efeitos musicais. Sob as palmas das palmeiras, ondulantes, Comunicando a canção e seu quarteto Comunicando a canção que vem Que vem pelo caminho.</p> <p>35 Canção acompanhada pela música Dos capinzais à borda do caminho. Dos capinzais, das folhas de parreiras, Como instrumentos nascidos naturais; No acompanhamento das notas necessárias 40 Encantando os que ouvem suavemente.</p> <p>Canção, cantada pelos que se vão Longamente caminhando, o som lavrando, O som que unicamente se percebe No caminhar da manhã aurorescente 45 Sentindo surgir do chão vidas e ruínas Dejetos que já se foram há muito tempo Pelo fundo sulco que abre este caminho E onde inda se escuta a voz primeira Primeira voz que passou pelo caminho.</p> <p>50 Canção que vem pelo caminho E nas curvas e profundas se apagará.</p>
---	---

A leitura de qualquer poema nos coloca uma questão prévia à interpretação propriamente dita: de que fala um poema? Das experiências individuais do poeta? Cada verso, cada palavra está profundamente ligada à subjetividade do poeta. Mas uma experiência individual, como já vimos, não está isolada, liga-se a outras experiências individuais, ainda que em alguns momentos a experiência individual pareça ser a da incomunicabilidade. Na verdade, se é de incomunicabilidade que se trata, tal condição não é exclusiva de alguém, será um aspecto próprio de um momento histórico e, portanto, será também uma experiência coletiva.

No cotidiano, dificilmente poderemos ter a percepção da totalidade social, mesmo porque a vida na sociedade capitalista é organizada de maneira a impedir essa percepção. A relevância da obra literária está em que ela pode reatar os elementos díspares, permitindo, assim, que o leitor também veja o que se oculta na vida cotidiana.

Assim, um poema é, antes de tudo, uma voz ou um olhar, enfim um *locus* diferenciado de percepção. Então, não é despropositado dizer que um poema fala sempre de si mesmo. Mas, para entender isso corretamente, numa perspectiva dialética e não formalista, devemos acrescentar: o poema, ao falar de si mesmo, fala de uma percepção diferenciada da vida e do mundo que está bloqueada (interditada) no cotidiano.

Lukács, na *Estética* (1972), fala da missão desfeticizadora da arte: a percepção que o homem da vida cotidiana tem do mundo é fetichista, ou seja, toma como uma relação entre coisas o que na verdade é uma relação entre homens. Na arte se desfaz a percepção fetichista e é dessa forma que ela cumpre sua função.

Das nove canções sombrias de Joaquim Cardozo, a “Canção que vem por um caminho” parece ser a mais decididamente autorreferencial, isto é, a que mais explicitamente aponta para o interior do próprio poema. A “Canção...” fala de si própria, de caminhos que são os seus. Afinal, *versus* é originalmente a ação de voltar o arado no fim do sulco; é também o próprio sulco. Ao mesmo

tempo, fala também do arado ou outras máquinas como levada. Ao falar de si, o poema fala do trabalho humano e, particularmente, de uma forma especial de trabalho – o poético, o de fazer versos.

Vemos aí o modo primeiro da *mimese* poética: o poema refere-se a si próprio, ao trabalho poético, antes de referir-se à realidade extratextual. O leitor/crítico deve considerar inicialmente a autorreferência para poder mais consistentemente entender a referência à sociedade. Preocupado com o ato mimético, o crítico estará interessado em saber como a obra dá a ver a sociedade, ou ainda, como se articulam forma e conteúdo.

Uma referência (o mundo intratextual) leva à outra (o mundo extratextual) pela contradição que há entre elas: a obra quer afastar-se do mundo, muitas vezes quer renegá-lo, mas não pode evitar trazê-lo em si. Procuremos ver como isso se dá na canção de Cardozo.

Seria pouco dizer que ela fala ou trata de um caminho, porque ela própria é o caminho. Esta é a ambiguidade constitutiva da “Canção...”. Observemos o jogo semântico de alguns vocábulos. O sulco que está no primeiro verso é vazado e extravasado. Vazar significa deixar sair o conteúdo de algo, escoar, mas também externar; extravasar é transbordar, mas também tornar manifesto. Os dois participípios apontam ao mesmo tempo para o mundo real, onde está o caminho, mas também para o mundo do poema, onde o caminho, aberto pelo sulco, é externado e tornado manifesto, ou seja, expresso.

A ambiguidade reaparecerá em “levada”. Segundo o *Dicionário Houaiss*, “leva-da”, do latim *levata (aqua)*, é torrente de água que serve para mover moinhos, fábricas, para irrigar terrenos, alimentar reservatórios. É também queda d’água entre pedras e construção de represa. Mas é também, e isto sem dúvida é particularmente significativo, modo de executar uma melodia ou ainda harmonia. A ambiguidade entre autorreferência (melodia, harmonia, canção de trabalho) e referência extratextual (meios de irrigar terrenos, etc.) se confirma aqui.

Tomamos a “Canção...” mesma como mensagem, e isto porque ela não cansa de acentuar esta dimensão, como no v. 22 – “Em tonações sutis e messageiras”. A poesia como mensagem da poesia. Não se veja nisso, entretanto, uma tautologia. A poesia é a mensagem da poesia porque se contrapõe, como trabalho que é, ao trabalho estranhado.

Na “Canção que vai por um caminho”, o que prende o leitor é que, se todas as figuras apontam claramente para o próprio poema, o poema aparece aí como trabalho exercido no mundo. Assim, os sulcos, as águas, as folhas, mas também as lembranças e ruínas são “fatos” internos ao poema sem que com isso deixem de ser “fatos” do mundo. A identidade não é perfeita (canção/mundo), e aí reside também o poder de sedução: a poesia é uma intervenção no mundo: é o que vimos chamando de tentativa de solucionar contradições. Intervir é aí abrir um sulco. Se a intervenção é bem-sucedida é outra questão, a que voltaremos.

“Aberto sulco de um caminho” é o gesto de corte que dá início ao poema. A partir daí já estamos no poema, no mundo que ele instaura. A canção é, pois, o caminho pelo qual flui.

O caminho, ou sulco, não existe por si mesmo, resulta de um trabalho humano intencional. O sulco foi aberto, foi “cavado” e por fim “cansado”. A aliteração da oclusiva velar em “Caminho cavado, cansado” transmite a ideia de uma ação repetida, donde a fadiga. Os muitos participípios dão ideia do trabalho e dedicação despendidos. E já desde então se explicita o cansaço decorrente de tudo isso.

Na “Canção...”, a poesia é, ao mesmo tempo, o que flui pelo sulco aberto e a ação mesma de abrir o sulco. A ação é consumada ao mesmo tempo em que é dita. O que se diz aí é o tipo especial de agir ou trabalhar que é a poesia.

O verso é um octossílabo, com tônicas nas segunda, quarta e oitava. As segunda e quarta sílabas são longas e pausadas, como num movimento que se demora e retarda. Mas, quando o leitor chega ao fim do verso, na palavra caminho, a ação demorada já se realizou.

Sulcar é cortar e também navegar. É também lavar. Um gesto de ir e voltar. Na tônica de “sulco”, a vogal /u/ transmite-nos a sensação de um gesto profundo que se completa com a consoante lateral, dando-nos a sensação final da ação de lavar, ação de um utensílio que vai ao fundo da terra e retorna ao ar livre, ou da língua que se obriga a voltar na boca.

“Aberto sulco de um caminho” é uma ação no presente. O poema se constrói a nossa frente. O particípio “aberto” não nos diz que algo já se cumpriu, que já é um fato, mas sim que a ação é irreversível. Não há como voltar atrás.

O poema inicia como uma reflexão sobre sua própria ação. Agamben, discorrendo sobre as diferenças entre filosofia e poesia, diz-nos que a poesia é uma reflexão sobre o acontecer da palavra. A “confrontação” que está sempre em curso entre filosofia e poesia é algo bem distinto de uma simples rivalidade: ambas buscam captar aquele inacessível lugar original da palavra em que assenta, para o homem que fala, seu próprio fundamento e sua própria salvação. Este lugar é, porém, inencontrável (AGAMBEN, 1999).

Talvez coubesse acrescentar às profundas reflexões de Agamben sobre a linguagem que o lugar original da palavra é inacessível porque não pode se colocar fora do processo de reificação, do mundo fetichizado, onde predomina o trabalho estranhado. Daí ser necessária e, a nosso ver, imprescindível, a leitura da poesia na perspectiva do trabalho poético.

A linguagem poética é a nostalgia ou mesmo elegia de uma era inacessível e, pior ainda, impossível de ser historicamente comprovada – a era anterior à reificação. Mas, se não podemos comprovar o passado anterior à reificação, podemos seguramente dizer que em toda poesia (e na canção de Cardozo seguramente) deparamos com a memória dela. Memória que, se não é do passado, pode bem ser do futuro.

“Aquele inacessível lugar original da palavra” só o poema recupera: “Aberto sulco de um caminho”. A “Canção...” está aí como a dizer: vês? O mundo poético já está

aí. Mas esta ação não está consumada, está sendo realizada a nossa vista.

Abrir o sulco é operar o corte com a lógica dominante, procurando produzir outra lógica. O mundo do poema não é, portanto, um mundo intransitivo. Ele é um corte com o mundo real, mas não pode ser entendido senão por referência a ele.

O sulco foi aberto perto da levada, aí se encontra o canal. Perlongando (costeando) o canal “Vem um canto ligeiro, vem longínquo./Canção que vem por um caminho” (IV, 6/7). A canção acompanha a levada que ativa moinhos e fábricas. Ao final do poema, o trabalho de lavrar (ligado à água e aos terrenos) mostra-se também como lavrar sons.

Ainda na primeira estrofe, é notável a aliteração da consoante líquida: límpidas, sutil, líquidas. A aliteração é notável porque outra vez o poema se volta sobre si mesmo (ou melhor, acentua o trabalho do poeta). O caminho por onde vai a canção é composto (aberto) por estas palavras por onde, sutis, escoam serpentes. O movimento ondular das serpentes, como das águas e das palavras que fluem pela levada – um movimento ininterrupto.

O sentido de “o som lavrando” nos remete àquela acepção de “levada” como modo de executar uma melodia, ou harmonia. Em outro momento, o poema fala da “música dos capinzais” e das “folhas de parreiras” (IV, 35/37). Os capinzais são “instrumentos nascidos naturais” (IV, 38). A canção tem, assim, uma dimensão natural, ainda que – e sobre isto devemos nos entender bem – seja a natureza enquanto apropriada poeticamente, a natureza humanizada. Assim, o trabalho de que se fala e que está sendo realizado à nossa vista e audição (concretamente: a execução melódica da canção) envolve natureza e ação humana sempre numa dimensão poética.

Os instrumentos são harmônicos “No acompanhamento das notas necessárias/ Encantando os que as ouvem suavemente” (IV, 39/40). A canção é uma espécie de música de trabalho, acompanha aqueles que abrem o sulco. Ao

mesmo tempo – e isso graças à ambiguidade de “levada” –, as águas são aquelas que movem os instrumentos que irrigam terrenos e o *locus* de onde vêm os sons em “tonações sutis e mensageiras”. A música é o próprio trabalho, dos “macios cantos”.

Ao final percebemos que o caminho pode ser a vida mesma de todos e de cada um. A vida à qual não falta a fadiga do trabalho estranhado. Do chão no qual se abre o sulco surgem vida e ruínas. O “fundo sulco” expelle dejetos. Ouve-se ainda a voz primeira que passou pelo caminho.

Neste momento será preciso voltar ao início do poema para reler mais detidamente o início da segunda estrofe: “canção”, “caminho” e “levada” devem ser tomados, repetimos, no sentido da contraposição entre trabalho estranhado e trabalho poético. Entretanto, a canção – como também é de se esperar da música do trabalho estranhado – “Dá um tom mais feliz [...]” ao que, sem ela, o leitor poderá entender que ficaria árido por demais. Mas “Cria uma orquestra inexplicável/ Cujo som não direito se percebe;” (IV, 14/15). Parece não haver dúvida de que o que temos aí não é o advérbio “não” modificando “percebe”, e sim o nome do som – o som não.

Se assim é, a canção, que é canção de trabalho, que acompanha o sulco aberto, cavado e cansado, é também uma forma de recusa. Como ação, trabalho, às vezes áspero, às vezes suave, a intervenção poética é uma recusa do mundo fetichizado. O trabalho cantado não pode sobrepor-se às ruínas, mas, dizendo não, recusando a reificação, recupera o sentido da vida humana.

O gênero humano teve sempre de lutar para superar a dependência das condições naturais e a “Canção...” não deixa de assinalar isso ao se conceber como canção de trabalho. Pela dependência, o homem está preso ao mundo da necessidade. Mas, diferentemente dos outros animais, o homem tem consciência da dependência e com essa consciência traz em si a perspectiva da liberdade, o que o define como gênero. É esta consciência que faz mover “A canção que vem por um caminho”, ou melhor, a canção é

por si mesma a projeção do mundo da liberdade. Os que vão “o som lavrando” realizam uma espécie de trabalho que é o da própria poesia, mas a poesia que é ação humana, é mais do que simplesmente texto.

O som da canção só se percebe “No caminhar da manhã aurorescente” (IV, 44). Não seria abusivo ler este poema e todos os poemas como o *locus* em que se acende a perspectiva do mundo da liberdade e, ao mesmo tempo, a percepção das necessidades humanas, das ruínas e do cansaço do trabalho. Sem dúvida, isso assumirá em cada poema particular um tom diferente, e também contraditório, que caberá ao crítico detectar.

A manhã aurorescente, entretanto, se apagara nas curvas e profundas. Este último verso da estrofe final, no passado do passado, remete-nos ao primeiro da mesma estrofe, cujo verbo é um participio. Dessa maneira o poema, a ação poética, como que recomeça. Aí, no final, “inda se escuta a voz primeira” (IV, 48). Vemos que de fato o poema é uma ação que “Vem de largas e de longas e de lentas estradas” (IV, 24).

Ao crítico dialético interessa entender essa “orquestra inexplicável” ou, em termos conceituais, a contradição. A orquestra não pode ser explicada, como vimos, porque harmoniza o desarmônico. Do trabalho poético resulta a orquestração que se oferece ao leitor/crítico nos elementos formais da obra.

“O interior da matéria”: o conjunto das “Canções sombrias”

Agora procuramos abordar as canções como conjunto em que se sobressai a ideia de movimento: “Esta canção que canto/ Traga-me a noite no escuro” (VI, 48/49). O movimento das canções encontra obstáculos, humanos e/ou cósmicos. O tom sombrio dá-nos mesmo a sensação de uma derrota, o que tem seu quê de verdade. Mas o poeta continua a cantar, e as canções a serem feitas. O movimento que as rege esbarra em algo. Isto nos leva a pensar que

os obstáculos têm a ver com a natureza das canções. Elas são o sonho da arte, este que não pode ser realizado, mas que, exatamente por isso e só por isso, continua vivo.

Ouvimos aqui falar de tempo, movimento e ciclos humano e cósmico. Assim também de trajetória, que é, antes de tudo, das próprias canções se fazendo à nossa vista. Ao mesmo tempo, porém, ouvimos falar de chão, planície, espera e demora acompanhada de certa paralisia e torpor. Daí a estátua em que alguém se converteu.

A ânsia de se desligar do mundo (“Para além dos astronautas” – VIII, 35) é o gesto inicial constitutivo das “Nove canções sombrias”, de Joaquim Cardoso. No mesmo gesto, contudo, uma força gravitacional faz com que o poema retorne ao mundo de que quer se apartar. As canções não versam sobre alguma coisa em particular. Em vez disso, elas descrevem o movimento que, repetimos, é o das próprias canções, mas que também não é outro senão o de sair e retornar ao mundo desejado/indesejado. Tudo se dá dentro da órbita, dos cinturões da atmosfera. E, mesmo quando saem do mundo humano, as canções permanecem no mundo físico, das estrelas, cefeides e galáxias. Estamos no “interior da matéria”.

Ouvimos falar também de rodas, aviões e outras máquinas. Como numa viagem no espaço e no tempo “para além dos astronautas” (VIII, 35).

Primeiro procuremos entender os jogos de linguagem que desenham a ambiguidade já nos títulos. Em número de nove, as canções aparecem sempre determinadas, e a marca da determinação está no conectivo que se lhe segue: I – “Canção **para** um fim de abril”; II – “Canção **de** uma espera sem fim”; III – “Canção **para** a nuvem da aeronave”; IV – “Canção **que** vem por um caminho”; V – “Canção **para** os que nunca irão nascer”; VI – “Canção **para** que a noite chegue”; VII – “Canção **de** um rio que naufragou nas águas”; VIII – “Canção **que** veio de um sonho negro”; IX – “Canção **de** um tempo sem tempo” (os grifos são nossos). Os conectivos “para” (quatro vezes), “de” (três vezes), “que” (duas vezes) determinam as canções com a ideia

de finalidade, posse e restrição. Evidentemente, isso não significa que o poeta crie sua canção com esta ou aquela finalidade, nem que a canção seja exclusiva de um rio ou uma espera, nem tampouco que a adjetivização restrinja o sentido poético. Daí que, em vez de determinações, convém falar de situação. As canções estão situadas.

As nove canções giram em torno de algumas poucas situações que se repetem e se renovam: ao lado das palavras já citadas, outras, como nuvem, chuva, água, asa, aeronave, rio, caminho, terra. Canções que poderíamos chamar cósmicas porque cantam o mundo humano terreno como parte do mundo cósmico, em que o homem é uma poeira. O destino do homem é parte do destino cósmico. Além dessas observações iniciais, vale recordar que as canções são claramente metaliterárias, além de se reportarem umas às outras. Assim, como simples exemplo, o rio que naufragou do título da VII reaparece em IX, 23. Mais do que isso: as canções vão formando um *corpus* único que tende a desconcertar o leitor. Ao mesmo tempo, porém, a referência cruzada nos permite tratar o enigmático, sem desfazê-lo.

Assim, o rio que naufragou da canção VII ressurgiu na canção IX, e sempre numa referência cruzada à própria canção. O eu da II e o seu perdão que não chega ressurgem mais decididamente em VII: “Por aqui passei um dia/ Beirando sem pensar o fugidio/ Correr das águas.” (VII, 1/2). As canções são, assim, também a história de um eu, suas desventuras, seus desejos e esperanças. O eu lírico, como já vimos, mantém uma relação metonímica com o eu empírico. A história de um poeta e de suas canções. Da sua ação no mundo, como agente do trabalho poético.

Aí se fala de “Um ciclo que está sempre revindo/ Numa simples circulação solar” (IX, 47). Todos os signos enunciados e repetidos parecem convergir na concepção de movimento, ou caminho. Movimento do homem na terra e no cosmos; caminho que é também o ritmo das canções.

O movimento das canções que são humanas e também cósmicas é o do tempo (“Existe a música do tempo” – IX,

5). As ações humanas estão interligadas com as ações do universo. O tempo não tem fim, a espera não tem fim. Tudo tarda. As distâncias são insuperáveis, no tempo e no espaço. Tempo é espaço, espaço é tempo. A canção se ouve na planície, nos ares, nos rios, na rua.

As canções IV e VII parecem uma o desdobramento da outra. A levada da canção IV – com a ambiguidade da palavra “levada”, que significa ao mesmo tempo queda de água e melodia – reaparece, embora sem a palavra, na canção VII. “Beirando o sulco no chão deixado/ Ouço a canção que vem de longe” (VII, 11/12). A canção que vem de longe é IV, embora não seja apenas ela, pois agora assinalam-se as elegias, os cantos frígios, que vêm de mais longe ainda. Na canção IV fala-se de um caminho aberto pelo sulco, na verdade pela canção. Agora o rio “Naufragou nas águas que ainda havia” (VII, 21). O rio, ou ainda o caminho, naufragou, mas espera uma ressurreição.

A canção IX, que fecha o ciclo, enuncia mais claramente a natureza do conjunto: “Esta canção é mais do que poesia/ Além de verso e ritmo” (IX, 26/27). Diríamos: é vida e morte. Todo esse movimento é o das canções. A canção, sim, é água, rio, caminho, planície, rua e aeronave. O poeta é o inventor de mundos, mas a sua invenção é um trabalho (o de abrir sulcos ou fazer o sol nascer). A sua ação se dá num mundo sombrio, escuro, negro.

Assim, a qualidade metaliterária está numa forma de questionamento da literatura, questionamento (e, algumas vezes, recusa) da literatura como instituição.⁶ Não se trata, portanto, da poesia fechada em si mesma, autotélica ou intransitiva. As canções são o mundo com seus rios, chão, planícies e aeronaves.

Tomaremos aqui, para terminar, uma linha de investigação: a da duplicidade homem/cosmos, mas mais especificamente procurando observar as marcas de pessoa explicitadas ou não pelos pronomes pessoais.

Em I se fala da profunda melancolia que se apodera de dois seres (ela e ele). Alguma coisa se perdeu para sempre. Os dois seres carregam um luto, mas “Vão de braços dados”

⁶ Sobre o tema do autoquestionamento literário, ver BASTOS (1998).

(I, 10). A rua é triste, mas eles caminham e caminham juntos. Nos dois primeiros versos, a aliteração do /s/ reforça a sensação de desânimo. Os dois estão de cabeça baixa, o que também pode dar ideia de vergonha ou culpa: “Por que vão passando/ de cabeça baixa?” (I, 23/24).

Centrada na história dos dois seres, a canção inclina-se mais para o humano do que para o cósmico. São dois seres, mas estão sós, não há outros e, sem os outros, eles não podem viver. Faltam-lhes os outros, como lhes faltam as asas para voar. São “aqueles/ Que estão entre quazais.” (V, 26/27).

Eles nada dizem, o que retira a canção do reino de qualquer história que possa explicar a situação vivida. A situação vale por si mesma, não tem razão nem motivo explícito. É como se fosse algo de caráter ontológico e, neste sentido, algo mais que humano.

Contudo, se eles nada falam, “Ela traz no rosto/ A velha pergunta/ Sem poder dizer-lhe/ – Ele que resposta/ Poderá lhe dar?” (I, 62/66). Se não há pergunta, não há resposta, ou então se trata de uma pergunta essencial que já não pode ser formulada. Com isso, a dimensão histórica retorna. A situação é ontológica, mas também histórica.

Ela e ele são puras sombras: “Se são só dois desenhos/ De cabeça baixa./ Se são duas sombras,/ Desenhadas, frias” (I, 73/76). Existem tão somente pela mão do poeta que os desenha. Seres vazios que não têm mais valor: “Como roupas velhas/ – Tristes agasalhos;” (I, 94/95). Na solidão, na ausência dos outros, eles não têm serventia nem razão de ser.

São dois seres em um, que perderam seus limites. Os limites, que normalmente tomamos como limitações, entretanto, aqui parecem ser algo positivo cuja falta paralisa e desmotiva a existência. Eles seguem “Para o fim do mundo”.

Alguém poderia supor que aí se trata de uma história da humanidade iniciada após a queda, com o casal na condição pós-edênica. Não cremos, entretanto, que isto seja assim. Ainda que se faça essa leitura, isto nada dirá

da ação poética que dá origem ao mundo figurado. Fala-se aí de um fim de abril ou ainda do fim do mundo, mas o de que se fala primordialmente é da canção, da “Canção para um fim de abril”.

O “para” do título traz a ideia de “canção dedicada a”, dedicada a cantar um fim de abril. Qual o sentido do tom elegíaco? Só poderemos responder a isso um pouco mais à frente.

Nas canções II, III e IV, ela e ele ressurgem como os que se vão. Na canção IV os que se vão lavram o som e o solo. É preciso considerar que a canção I é menos metaliterária, mas isso não compromete o nosso esquema porque as canções que se seguem são, na verdade, um desdobramento dela ou, o que é ainda mais verdadeiro, todas são desdobramentos umas das outras.

Na canção V, os personagens retornam, são “aqueles que nunca irão nascer” (V, 2), “os que ficarão somente almas” (V, 130), “crianças que não mais virão ao mundo” (V, 21), etc. O eu também retorna, agora, como o que cantará “para eles que estão entre quazais” (V, 26/27). O eu, a quem “chega o carrossel da aurora” (II, 5), define-se agora como o cantor, aquele que faz as canções que lemos e ouvimos e cuja existência é interna às canções.

Apesar da forte presença humana, não é menor a dimensão cósmica. Mas outra vez é da canção que se fala: “Essa canção é única, é de puro silêncio” (V, 7). Os que nunca irão nascer são os que ficaram presos na impossibilidade de existir. Serão sempre almas, ou desenhos, “sombras/ desenhadas, frias” (I, 76/77). Eles nunca irão nascer, mas existem, uma vez que para eles o cantor canta sua canção e eles “Pelas ondas de rádio a minha voz escutarão” (V, 28).

Os que nunca irão nascer “Talvez ficaram nos gases das esferas/ Invólucros das líquidas estrelas.” (V, 21/22). O sentido aqui é aparentemente bem diverso daquele que vínhamos vendo. Agora se fala de seres sem voz e mesmo sem forma. Contudo, não são muito diferentes de “ela” e “ele” de I. O que é mais importante, porém, é que em V o

cantor se comunica com as crianças do “íntimo das negras nebulosas” (V, 74).

O poeta cientista fala agora de quasar, de elétron e pósitron e de ondas hertzianas. A canção se propaga em ondas magnéticas e pelo rádio pode se tornar compreensível ao ouvido humano. Outra forma de transmissão de mensagens, que se acrescenta ao conjunto já extenso de navio, trem, avião, aeronave, roda e nuvem. Estamos diante de um longo poema sobre a comunicação humana e cósmica. Sobre a comunicação e sua contraparte: a incomunicação. A canção é um tipo especial de comunicação ou mensagem, ressaltadas as observações feitas anteriormente.

O enigma está em que a canção se faz para dizer talvez o indizível. Mas, ao se fazer canção, torna-o dizível. Como não pode ser visto, não é de fato um enigma externo ao poema, mas da natureza mesma da canção. É, sem dúvida, um gesto de extrema coragem, o da canção que canta a si mesma para romper com a racionalidade dominante. A sua é uma orquestra inexplicável.

Em VI, o poeta pede a todos que o ajudem. Diz ele: “Esta canção que venha/ No início da tarde-noite/ E num viajar de pássaro/ Antes do sol da manhã” (VI, 41/43). O viajar de pássaro deve ser acrescentado à nossa relação de portadores de mensagem, como a nuvem. Vemos, assim, que podem ser humanos (máquinas) e “naturais” (nuvem, pássaro, queda d’água). A divisão é só aparente porque os “naturais” são efeitos do trabalho das canções.

O início de VI traz-nos à mente rituais de purificação ligados à água: “Nas ondas que as chuvas dançam/ Águas esparsas me banhem” (VI, 3/4). A água e as chuvas inundam praticamente todas as canções. Em IV, o caminho se abre junto à levada “Perto das águas límpidas, serenas” (IV, 8). Os rituais de purificação indicam que o movimento das canções dá-se numa esfera mítica. Porque não há ritual sem mito, como bem observa Meletinsky (1995, p. 28): “O rito e o mito são inseparáveis, representam as duas faces do mesmo sistema; em termos históricos engendram-se mutuamente”.

Para terminar nossa leitura, digamos que a conexão literatura/sociedade se evidencia na configuração de uma mitologia. O conjunto das canções é sustentado por uma mitologia que se configura em torno dos cinturões da atmosfera, dos gases das esferas, dos elétrons, das líquidas estrelas, cefeides e ondas hertzianas, mas também das aeronaves, dos aviões, dos trens e da roda. Aí estão o tempo e o espaço, e a música da esfera e música do tempo. As crianças que nunca irão nascer também aí estão, e poderão escutar a canção pelas ondas de rádio. Por mitologia entendemos, repetimos, não o irreal ou simplesmente o fantasioso, mas uma organização dos poderes que, sendo real nas canções, pode, entretanto, evidenciar uma tentativa de estabilizar o necessariamente instável que é o próprio poema. Em outras palavras, a mitologia é como uma racionalização de que o poeta lança mão para conciliar o inconciliável.

É preciso, então, dizer que a mitologia das canções não se confunde com elas. É parte delas. Não está nelas como uma excrescência; não é também um apêndice. Será, antes, uma estilização das canções. Ela se faz presente em todas as canções, basicamente nas historietas aí narradas.

Neste universo mitológico, o poeta é como um herói que faz chegar a sua voz às crianças que nunca irão nascer. Nas ondas ele se purifica, ondas que são da água, mas também do rádio. A voz do poeta feito herói percorre todo o universo, no corpo da matéria.

Aqui chamamos inconciliável a máquina do mundo estilizada pela mitologia. As atroadas e os estrugidos ensurdecem aqueles que poderiam ouvir as canções. É isto que as canções não têm como conciliar e que terminam por ser estilizadas. Com isso, as canções se resolvem, digamos, conciliam o inconciliável, embora apenas dentro delas mesmas, donde o seu caráter elegíaco.

Em VIII, a mitologia se formula mais sistematicamente. Aí se fala de um sonho negro em que a atmosfera não pode difundir a luz. Por efeito dos movimentos da atmosfera, o sol nascerá na escuridão. Mais ao final aparecem as cintas de Allen, que levam o nome do físico norte-americano

James Alfred Van Allen, que realizou pesquisas sobre física nuclear, radiação cósmica e física atmosférica. A ele se deve a descoberta da existência de duas zonas de radiação de alta energia que envolvem a Terra, chamadas, em sua homenagem, cinturões de Van Allen, cuja origem está provavelmente nas interações do vento solar e dos raios cósmicos com os átomos constituintes da atmosfera.

Em VIII, fala-se da ameaça de uma aurora atômica, um sol tão forte que tudo pode destruir e uma “noite eterna para sempre escura” (VIII, 27). O sonho negro “É poluição na atmosfera” (VIII, 17). Mas o mal pode não vir e “Talvez as duas cintas se confundam/ Numa nova atmosfera” (VIII, 37/8).

A ameaça da destruição nuclear coexiste nas canções com o sonho utópico de “nova atmosfera”. O inesperado das canções é que elas se fazem apesar do sombrio que as acompanha. Permanecem como ameaça e também como sonho.

O sujeito lírico não fala apenas de si mesmo, fala do destino da humanidade. O trabalho poético faz a mediação entre subjetividade e objetividade que, assim, se fundem. As canções se autodesignam como orquestra inexplicável, ou música que não se deixa apreender pela racionalidade dominante. Acentuam, assim, o papel decisivo que têm na História e nas lutas por um destino outro.

Mas tudo isso é vivenciado nas canções como contradições que não podem ser resolvidas. Paradoxalmente, a grandeza da poesia está nesta falha: resolvendo-se internamente como obras de arte, elas, entretanto, insistem em que no mundo, no extratexto, as contradições permanecem. A sua grandeza está também em manter acesa a percepção dessas contradições, e fazê-lo se constitui como mais uma contradição.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. El lenguaje y la muerte. Séptima jornada. In: ASEGUILAZA, Fernando Cabo (compilación de textos y

bibliografia). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/ Libros, 1999.

ALTHUSSER, Louis; BALIBAR, Etienne. *Para leer el capital*. México: Siglo XXI Editores, 1969.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: UnB, 1998.

_____. Literatura como trabalho e apropriação – um esboço de uma hermenêutica. *Remate de males*, Dossiê: teoria literária hoje, n. 28, p. 157-172.

CARDOZO, Joaquim. *Um livro aceso e nove canções sombrias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Massao Ohno; Recife: Fundarpe, 1981.

_____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar/ Massangana, 2008.

COMBE, Dominique. La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. In: ASEGUINOLAZA, Fernando Cabo. *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, 1999.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1970.

LUKÁCS, Georg. *Estética*. v. 2. Barcelona; México: Grijalbo, 1972.

_____. A característica mais geral do gênero lírico. In: _____. *Arte e sociedade*. Escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MELETINSKY, Eleazar. Sociedades, culturas e facto literário. In: ANGENOT, Mark; BESSIÈRE, Jean; FOUKEMA, Douwe; KUSNHER, Eva. *Teoria literária*. Problemas e perspectivas. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

