

Karina Andréa Mualem de Souza

Nauro Machado:
A Trajetória de uma Poética

São José do Rio Preto
2001



1910001021



KARINA ANDRÉA MUALEM DE SOUZA

KARINA ANDRÉA MUALEM DE SOUZA

NAURO MACHADO:
A TRAJETÓRIA DE UMA POÉTICA

**NAURO MACHADO:
A TRAJETÓRIA DE UMA POÉTICA**

**São José do Rio Preto
2001**



KARINA ANDRÉA MUALEM DE SOUZA

**NAURO MACHADO:
A TRAJETÓRIA DE UMA POÉTICA**



T1021/01

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. *Aguinaldo José Gonçalves*

**São José do Rio Preto
2001**



HB869-1.09
5729n

80206000

KARINA ANDRÉA MUALEM DE SOUZA

NAURO MACHADO:
A TRAJETÓRIA DE UMA POÉTICA

Souza, Karina Andréa Mualem de.

Nauro Machado : a trajetória de uma poética / Karina Andréa Mualem de Souza. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2001.

117 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura brasileira. 2. Poesia brasileira (Maranhão) – Estudo crítico. 3. Nauro Machado – Crítica e interpretação. 4. Modernismo. 5. Imagem poética. I. Gonçalves, Aguinaldo José. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81)-1.09



DADOS CURRICULARES
KARINA ANDRÉA MUALEM DE SOUZA

NASCIMENTO - 21.03.1973 – São Luís/MA

FILIAÇÃO - Gregório Nazeazeno de Souza
Vera Lúcia Mualem de Souza

1992/1995 - Curso de Licenciatura Plena em Letras
Universidade Federal do Maranhão

1996/2001 - Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, do
Ensino Médio

À minha mãe, Vera, verdadeira, sacrifício.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela benignidade infinita, face ao meu impenetrável silêncio.

À minha mãe, Vera Lúcia Mualem de Souza, pela vida e pelo cuidado constante.

A meu pai, Gregório Nazeazeno de Souza (in memoriam), ausência sempre presente.

Às minhas irmãs, Caroline e Luciana, e ao meu sobrinho, Davi, pela certeza do abrigo.

Ao tio Arnaldo, pela presença paternal.

Ao Sinval, pelo carinho e apoio.

À CAPES, agência fomentadora de meu curso de Mestrado.

Ao Projeto “Prata da Casa” e a todos os seus colaboradores.

Ao Professor Dr. Erasmo Campelo, pela oportunidade e ajuda.

Ao meu Orientador, Professor Dr. Aguinaldo José Gonçalves, pela orientação.

À Professora Dr^a. Tieko Yamaguchi Miyazaki, pelo apoio ao Projeto “Prata da Casa”.

Ao Vice-Coordenador da Pós-Graduação, Professor Dr. Marcos Antonio Siscar, pelas pertinentes sugestões.

Ao Professor Dr. Ismael Ângelo Cintra, pelas observações valiosas e pela presença agradável na Banca de Qualificação.

À Professora Dr^a. Maria do Rosário Valencise Gregolin, pela aceitação do convite para fazer parte da Banca Examinadora.

À Professora Dr^a. Sílvia Helena Telarolli de Almeida Leite, membro suplente da Banca.

Ao Professor Dr. Ramiro Azevedo, por sua generosa contribuição.

Ao Professor Dr. Eli Nazareth Bechara, pela simpática apreciação e revisão deste texto.

Ao amigo Sr. Oscar, pela amizade e normatização deste trabalho.

Às amigas do Setor de Pós-Graduação, Sr^{as}. Rosemar e Nancy, pela atenção sempre dispensada a mim.

À amiga Patrícia, secretária da Lingüística, pela força.

Ao padrinho e amigo, Sr. Padilha, e família, pelo carinho constante.

Às amigas Ilza e Ana Silvina, pela confiança e estímulo nas horas mais árduas.

Aos amigos Pedro Albeirice da Rocha e João Carlos de Carvalho, pelo apoio.

Às companheiras Elisabeth, Luzia e Tarsila, pela acolhida amiga.

À Sociedade Cultural, “Grupo Carranca” de Poesia, na pessoa de seu presidente, Mauro Ciro Falcão, pelo estímulo à poesia.

À Nádia (in memoriam), pela alegria em meio à adversidade.

À Lenilde, bibliotecária da AML – Academia Maranhense de Letras –, pela disponibilidade e ajuda.

Ao poeta Nauro Machado, por sua poesia e por sua poética gentileza em me atender, sem as quais este estudo jamais teria sido gerado.

A todos aqueles que encontrei pelo caminho e que, de alguma forma, em maior ou menor grau, contribuíram para o meu crescimento intelectual e pessoal.

Metamorfose inicial

Me crio em nova forma. Não
a que em quartos, corpos
gastos sofrem, tão sós,
pastos vis de mútuo asco
solitário. Bem os sei também
distendidos, parto enfim
da morte, não a própria
(difícilima),
mas suja e dividida
com outrem. Me crio em nova
forma. Uma, incessante, dia meu, –
árido, que sobre o piso
a comida de ontem jaz. Sabe a
tarde, loucura, carne ou
legume? No banho seu odor
me penetra – sabre. Foi e
já não é, coube e já não
cabe: cai, ressequida, lúcido
ódio! Me crio em nova
forma. Não esta, mas outra
maior, dia meu, mais árido,
onde meus ócios secam,
apodrecidos, no tédio
das palavras.

Nauro Machado

SUMÁRIO

RESUMO.....	10
INTRODUÇÃO.....	12
1. Acerca deste Exercício	12
1.1. Prolegômenos a um Exercício Crítico	13
2. A Inserção da Poesia Maranhense no Contexto do Modernismo Brasileiro	25
2.1. A Tensão Tradição/Inovação no Modernismo Brasileiro e seus Principais Desdobramentos em Poesia	25
2.2. O Passadismo Literário e a Renovação Tardia nas Letras Maranhenses.....	32
3. O Delineio de uma Poética.....	45
3.1. A Imagem como Revelação.....	55
4. Nauro Machado: a Poesia do Inusitado	68
4.1. A Evolução de uma Trajetória.....	68
4.2. Leitura de Alguns Poemas	75
CONCLUSÃO.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97
ANEXO 1.....	103
ANEXO 2.....	112

SOUZA, K. A . M. de. *Nauro Machado: a trajetória de uma poética*. São José do Rio Preto, 2001. 116p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Campus de São José do Rio Preto, 2001, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Este estudo analisa a evolução da trajetória poética de Nauro Machado e sua inserção nas Letras Brasileiras, em meio à situação de renovação tardia da Literatura Maranhense, dadas as transformações advindas do Modernismo. Aborda-se o elemento imagético na obra do referido autor, com vistas à elucidação dos principais mecanismos de engendragem de sua poética.

Palavras-chave: Poesia; Nauro Machado; Imagem; Modernismo.

ABSTRACT

This is an analyse of the evolution of the poetics of Nauro Machado and his insertion in Brazilian Letters, including the late renewing situation of the literature from Maranhão, due to the transformations coming from the Modernism. We approach the imagetec element in the work of the author, aiming at the elucidation of the main mecanisms of his poetic creation.

Keywords: Poetry; Nauro Machado; Image; Modernism.

INTRODUÇÃO

1. Acerca deste Exercício

Para penetrar uma obra de arte, nada pior do que as palavras da crítica, que somente levam a mal-entendidos mais ou menos felizes. Nem tudo se pode saber ou dizer, como nos querem fazer acreditar. Quase tudo é inexprimível e decorre num espaço que a palavra jamais alcançou. E nada mais difícil de definir do que as obras de arte – seres misteriosos, cuja vida imperecível acompanha nossa vida efêmera.

Rainer Maria Rilke

O exercício da crítica revela várias vertentes, vários olhares que tendem ao objeto de análise, muitas vezes traídos pelo sono ou pela vontade de ir mais longe. Este trabalho configura-se um laboratório desta natureza, que procurará cumprir, ao menos, parte dos seus intentos. Justamente por isso, faz-se necessária certa reflexão sobre crítica e invenção, à luz de idéias que se crêem capazes de nortear esta linha de trabalho.

Acredita-se que a essência da Crítica seja desnudar a engendragem das obras, seus mecanismos conformadores, revelando a disposição que o artista deu aos seus elementos constituintes, obviamente sob um prisma particular, que não abarca a totalidade de sentido dos escritos literários, mas que, sobretudo, se propõe justo.

Como em todo ato metalingüístico, duas vozes principais, a da criação e a da crítica, vão se enlaçando e, por vezes, alternando-se no texto, compondo um movimento verbal, uma metamorfose inventiva que costura os retalhos da linguagem de ambos, num discurso entrecruzado.

O exercício desta função intelectual repousa na constituição de validades, ou seja, de possibilidades de mobilização traçadas pelo objeto literário nauriano. Para este empreendimento são necessários perspicácia no olhar, despojamento de preconceitos, bem como referência à importância da crítica, cujo fim é a concretização do objetivo inicialmente proposto por este trabalho: deslindar os enigmas composicionais de Nauro Machado.

1.1. Prolegômenos a um Exercício Crítico

O ato fundamental da Crítica, o de julgar, de conferir valor às coisas, como atesta a etimologia do termo (grego *krínein*, julgar, através do feminino da forma latina *criticu (m)*), envolve, fatalmente, a formulação de juízo de valor, “traço distintivo da atividade humanística e liberal”. (Frye, 1980, p.27)

Logo, infere-se que a Crítica, em última análise, mergulha raízes na idéia de valor, que, por sua vez, se configura por meio da relação crítico/obra. Daí a relatividade do ato crítico, pelo menos no que concerne ao valor, não residir nem no objeto do conhecimento, nem no sujeito que o investiga, mas na relação que ambos estabelecem. Assim, o ato crítico se inicia com uma emoção suscitada pela obra no observador, no momento da contemplação, embora o prazer estético não seja um prazer hedonístico, não podendo a Crítica, portanto, repousar na análise dessa experiência subjetiva.

Se a Crítica é a tentativa de justificar essa valorização, ela se concentrará na análise e na interpretação do objeto em que reside o valor. Conhecer a estrutura interna desse objeto é indispensável para a realização conscienciosa do ato crítico, pois “somente a análise da estrutura fundamental de uma obra pode determinar – sem imposições de normas – os momentos que imprimem a determinadas obras literárias o traço distintivo de obras de arte literárias”. (Rosenfeld, 1976, p.10)

Por outro lado, na Crítica, um ser pensante se coloca como autor, sendo o trabalho resultante do diálogo *ad infinitum* do crítico com a obra fruto pessoal e intransferível. O texto ao qual o leitor tem acesso é, na verdade, secundário, metalingüístico, podendo apenas oferecer-lhe rumos para melhor compreender e desfrutar do texto primário.

Para Frye (1980, p.11), a Crítica Literária é a simbiose da erudição e do gosto sobre a literatura e, se sua matéria é a arte, logo ela também se configuraria como uma espécie de arte, um discurso construído sobre um outro discurso, uma linguagem segunda que se projeta sobre uma primeira. Em outras palavras, Crítica é

metalinguagem, isto é, linguagem sobre linguagem, cujo objeto ou linguagem-objeto é a obra de arte. Sendo a linguagem-objeto a própria matéria que é submetida à investigação lógica e a metalinguagem – a linguagem artificialmente construída, através da qual se investiga –, pode-se dizer que é possível exprimir, por meio da linguagem simbólica (metalinguagem), as estruturas de uma língua real (linguagem-objeto). Então, toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma, segundo Barthes (1970,p.160) ou, nas palavras de Massaud Moisés (1988,p.131), uma “atividade criadora, mas de segundo grau, tendo como objetivo guiar o leitor à melhor compreensão e avaliação do texto de primeiro grau, assim convertido em ponto de partida e de chegada do diálogo entre o crítico e o leitor”.

Quando a Crítica se propõe não ao deciframento do sentido, – ao mesmo tempo proposto e fugidio –, mas à reconstituição dos constrangimentos de elaboração desse sentido, a obra de arte interrogada é coberta com sua própria linguagem. Isto porque é exatamente do atrito entre a linguagem crítica e a linguagem do autor e da relação dessa linguagem-objeto com o mundo que nasce a Crítica. Como metalinguagem, cabe-lhe constituir um conjunto de signos coerentes e válidos dentro de um sistema, e não descobrir verdades irrefutáveis, visto não se restringir apenas ao julgamento das obras artísticas, mas à distinção, separação e duplicação das mesmas, ou seja, à realização de uma segunda escritura, a partir da primeira escritura da obra. “Abrir caminhos a imprevisíveis trocas, ao jogo infinito dos espelhos. Eis a verdadeira função da crítica”. (Barthes,1970,p.190)

A partir destas considerações, faço minha a indagação de Eliot: “Se de fato uma extensa parte do ato criador envolve a crítica, não seria autenticamente

criadora uma extensa parte do que chamamos textos críticos? Nesse caso, não estaríamos diante do que seria propriamente crítica criadora?” (1989,p.58) Acredita-se que a atividade crítica é plena, quando se une à criação no trabalho do artista; ela deveria consistir numa tentativa de elucidação da obra de arte, ou seja, numa apreciação detida da mesma e numa conseqüente exposição das impressões suscitadas por ela no crítico, obedecendo, conscienciosamente, a critérios teóricos, em detrimento de preconceitos ou achismos vagos e de autenticidade duvidosa, no firme propósito de encontrar a ordem de engendragem da obra e elaborar um parecer o mais preciso e justo possível. Isto resulta, fatalmente, num reordenamento do objeto estético, conforme Gonçalves (1988,p.07), no prefácio a *Contre Saint-Beuve*, de Marcel Proust:

O trabalho crítico (...) possui, também, na sua engendragem, a função de conferir uma nova ordem, uma nova disposição das coisas. Não consiste (...) apenas em fazer entender a disposição dada pelo artista àquilo que foi disposto por Deus. Consiste em procurar a ordem perdida no amplo reino das imagens, de todas as imagens de dentro para dentro da esfera artística.

O que não implica o confinamento do trabalho crítico à esfera da criação de segundo nível, nem na visão do crítico como um artista *manqué*, ao qual faltam ou poder criador ou poder de mecenato, tornando-o apenas revendedor das obras dos escritores.

Apesar da crença em que o artista produza inconscientemente, na maior parte do tempo, e numa tendência a menosprezar sua veia crítica, provavelmente uma parcela significativa de autores experimentados, ao comporem suas obras, realizam, de antemão, um trabalho crítico na seleção, combinação, correção e lapidação de seus escritos. Mesmo sendo o poeta dotado, naturalmente, de certa capacidade crítica sobre

sua obra, admite-se, geralmente, como diz Frye (1980,p.13), que “um crítico é melhor juiz do valor de um poema do que o seu criador”, pois este, no pensamento de Barthes (1980,pp.15-6), nunca produz mais do que presunções de sentido. Seu olhar crítico pode erigir seus gostos pessoais e seu trabalho resultar não em crítica, mas em documentos a serem avaliados por críticos.

O crítico, cuja identidade verdadeira é a de escritor (Barthes,1980,p.16), no seu campo específico de atividade é autônomo. Embora, como o escritor, não tenha a última palavra, espera apenas que lhe reconheçam o direito à fala, à crítica honesta e à avaliação sensível. (Eliot,1989,p.42)

A Crítica Literária vê o texto literário como uma estrutura conceptual derivada de um prisma geral indutivo, do universo literário. O termo *indutivo* sugere procedimento científico, logo poderia se pensar que a Crítica apresenta um nexo lógico, causal que lhe garante a noção de “corpo impessoal de conhecimento que se solidifica” (Frye,1980,p.16), visto ser o senso no seu estudo tão coerente e progressivo como o da ciência, poupando-lhe de enveredar pelo ensaísmo informal ou cair na simples história do gosto e formular pareceres iludidos. Mas a Crítica seria prescindível, a partir da teoria romântica do gosto público natural ou da crença na arte como um misterioso passaporte para um clã esotericamente civilizado. Ambas as visões levam a uma correlação errônea entre o valor intrínseco da arte e a atitude receptiva do público.

Na verdade, a Crítica é um instrumento criador e modelador do gosto e da tradição cultural, abrangendo todos os tipos de procedimento crítico, aplicados ao

corpus pesquisado. Seu rechaçamento nada mais seria que a brutalização da arte, sua sujeição ao gosto popular.

O crítico de poesia, especificamente, não deve limitar-se a retirar do texto somente aquilo que supõe o poeta conscientemente queira ter dito. Antes de tudo, “sua tarefa é simplesmente tomar um poema que o poeta recheou diligentemente com determinado número de belezas ou efeitos e, complacentemente, extraí-los um por um (...)”. (Idem, 1980, p.25) É importante lembrar que conquistas científicas, por meio de suas inovações metodológicas, têm contribuído significativamente com a Crítica contemporânea, na árdua tarefa de decodificação da mensagem artística, visto que descobertas científicas sempre determinaram modificações na esfera da arte, sendo, em seguida, transpostas ao terreno da organização da sociedade.

É de suma importância para o teórico da literatura compreender a autonomia da estrutura literária bem como sua evolução e relação dialética com os demais domínios da cultura, por ser a língua literária o repositório sobre o qual se projetam os elementos constitutivos da obra.

À unidade forma-conteúdo, organizadora da obra de arte literária, somou-se, há algum tempo, um outro elemento – a linguagem –, instaurando “uma prática metalingüística, tanto na crítica, que resultou criativa, quanto na criação, que resultou crítica – identificadas as duas práticas na confluência textual do que hoje, por influência francesa, convencionou-se chamar de *escritura*”. (Lyra, 1979, p.147)

No processo de criação artística, interferem elaborações imaginativas e obsessões pessoais que particularizam os momentos socioculturais a que a própria obra

impõe determinados constituintes estéticos decorrentes do momento histórico-social. O que não implica a subordinação da mesma às raízes sociais.

Conclui-se, portanto, que o valor estético de uma obra consiste na integração significativa de seus elementos constituintes instrumentais, forma e conteúdo, voltados, (Idem,1979,p.151), para a expressão literária do problema humano, encerrando uma unidade comunicável, através do tempo e do espaço, às mais várias sociedades.

O estudo do fazer artístico, aquele *poïein* “qui s’achève en quelque oeuvre”, “l’action qui fait”¹ (Eco,1991,p.24), pressupõe certos princípios gerais, isto é, uma Poética, pois, qualquer análise de texto, no entendimento de Rosenfeld (1976,p.64), por mais simples e sucinta que se pretenda, só é possível de ser realizada à base de concepções literárias gerais, já que, para enfatizar certos elementos em detrimento de outros, são necessários princípios de seleção que incluem valorações estéticas.

No tocante às funções da linguagem, crê-se na obra poética como um aglomerado de funções simultâneas, apresentando uma dominante, a estética ou a poética, determinante da hierarquia das demais. Conforme Jakobson, apesar dos seis aspectos básicos da linguagem, as mensagens verbais raramente preenchem uma única função, visto disporem-se numa diferente ordem hierárquica, com uma função predominante. Isto implica dizer que um enunciado verbal, cuja dominante seja a função poética – na qual prevalece o enfoque da mensagem por ela própria, não se restringindo ao texto poético –, pode, perfeitamente lançar mão de recursos da

¹ Tradução livre: Aquele fazer poético que se encontra em qualquer obra, a ação que faz.

linguagem expressiva, por exemplo, os quais, por sua vez, submeter-se-ão à função primordial do texto, ou seja,

Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. (Jakobson, 1990, p. 128)

É que a função poética, sendo universal, organiza todas as outras funções na poesia.

As pesquisas acerca do dominante, constituinte inescapável da linguagem poética, foram responsáveis por uma alteração na escala de valores dos elementos constituintes do trabalho poético, considerado um sistema estruturado, com recursos artísticos dispostos hierarquicamente.

O dominante é um valor, entre outros, que assegura a especificidade da obra em sua globalidade, garante a coesão da estrutura e determina o papel dos demais elementos. Pode-se estudar o dominante não somente na obra de um poeta, mas num cânon poético, numa escola poética ou, indo mais além, na arte de um tempo.

Como os fenômenos literários são avaliados segundo as normas valorativas vigentes, num dado instante da História da Literatura e, podendo o desvio desse padrão acarretar mudança na concepção a respeito de determinadas obras, deve-se considerar, na produção literária de um autor, o aspecto da tradição que permaneceu vivo ou foi revivido por ele, pois, de acordo com Reis (1992, p. 69), “uma obra de arte autêntica oscila sempre entre os estados passado e futuro da norma estética e o presente, sob cujo ponto de vista a percebemos, aparece como tensão entre a norma

passada e sua violação, destinado a chegar a ser parte da norma futura”. O passado da norma estética diz respeito ao cânon literário que, ainda para Reis, é um perene e exemplar conjunto de obras, um tesouro a ser preservado para o futuro.

Daí, depreende-se que o Cânon implica um princípio de seleção e, conseqüentemente, exclusão de escritos, por parte da Crítica, que detém a autoridade para fazê-lo. As obras eleitas fornecem um paradigma a ser seguido, devido ao seu caráter atemporal, universal, e às suas “verdades incontestáveis”, pois a constituição de uma tradição repousa na tensão entre a inovação e a sedimentação.

Para os formalistas russos, a inovação dos procedimentos artísticos num grupo de obras em oposição ao sistema vigente determinaria a mudança de um período literário para outro.

Na visão de Eliot (1989,p.39), “Nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos.”

Partindo-se do princípio de que existe uma ordem ideal completa antes de a nova obra surgir e de que esta, ao surgir, modifica-a, ao mesmo tempo que invoca a tradição literária, tornando perceptíveis as diferenças e semelhanças entre ambas, é que se faz necessário situar e comparar o poeta a seus antecessores. Então, esse corpo estranho, a nova obra, passa a fazer parte da tradição contra a qual se insurgiu num primeiro momento, até ser assimilado por ela, embora não seja ainda de todo possível pensá-lo, a partir da mesma, porque não pode ser compreendido pelos paradigmas estabelecidos. Assim, a essência de todo novo trabalho artístico estaria na tensão

tradição/inação, isto é, a obra nascente seria um misto de cânon – fatores contínuos – e ruptura – invenção.

Uma obra de arte (...) nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou do sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam (...) A obra que irá produzir poderá ter fraquíssimas conexões com seu próprio momento histórico, poderá expressar uma fase subsequente do desenvolvimento geral do contexto, ou poderá expressar, da fase em que ele vive, níveis profundos, que ainda não aparecem muito claros a seus contemporâneos. (Eco, 1991, pp.34-5)

Este estudo consiste numa apreciação crítica da poética de Nauro Machado, com o intuito de abrir uma janela à elucidação dos constrangimentos geradores de sua produção, na convicção das múltiplas possibilidades de leitura a que se oferta uma obra artística.

No primeiro momento, faz-se uma reflexão sobre a importância e a função da Crítica, à luz de algumas teorias norteadoras desta linha de trabalho.

Então, parte-se para o enquadramento do poeta contemporâneo nas Letras Brasileiras e, para isso, será realizada uma exposição sucinta das principais inovações modernistas, mais precisamente no que tange à poesia, e uma análise das tensões resultantes do jogo da tradição/inação, em termos de procedimento artístico. Em seguida, focaliza-se a geração de 45, a partir da qual Nauro começa a exercitar sua veia poética, com destaque para o marasmo intelectual e o passadismo lítero-cultural no Maranhão, que só teve contato com as novas idéias sobre arte literária muito após a eclosão do movimento modernista no Brasil, por meio de Bandeira Tribuzi, recém-chegado de Portugal.

No capítulo seguinte, pretende-se mostrar que a literariedade, propriedade inerente ao fato literário, que lhe confere uma feição própria, diferenciando-o dos demais escritos discursivos, é, também, uma marca indelével da poética nauriana. Para finalizar este momento, deslinda-se o mistério intrínseco de sua poesia, o alicerce sobre o qual ele construiu os andares de seu edifício poético: a imagem, núcleo dos construtos poemáticos legítimos, através da qual o poeta cria formas verbais inusitadas, constituintes do âmago desta pesquisa.

Logo após, delineia-se o perfil da personalidade poética de Nauro Machado por meio da apresentação de fragmentos de poemas que se entendem representativos de seu complexo arcabouço poético, desde o lançamento de seu primeiro trabalho, *Campo sem base* (1958), até o mais recente, *Jardim de infância* (2000), como a opinião da crítica sobre sua poética. Traça-se a evolução da trajetória do referido poeta, tentando-se mostrar como sua sensibilidade, numa perfeita simbiose com a realidade circundante, dá à luz versos de grande densidade lírica, reveladores do seu universo simbólico interior para, em seguida, após detida leitura de sua *Antologia Poética* – Prêmio da Academia Brasileira de Letras em 1999 – proceder-se à análise de alguns poemas que se acredita constituírem um recorte significativo e revelador acerca de sua poesia.

Partindo dessas considerações iniciais, pretende-se, com o presente estudo, comunicar um conhecimento, uma possibilidade de leitura de Nauro Machado, poeta maranhense e universal, iluminando a compreensão de sua poética inusitada e aproximando-se um pouco mais de sua essência, através da análise e da comparação – principais ferramentas de trabalho crítico. Esta tentativa de deciframento, mesmo que

modesta, dos mecanismos de construção do emaranhado campo semântico nauriano, segue alicerçada não na pretensa revelação de verdades, como diria Barthes, mas na formulação de validades a partir da obra literária, esse “complexo produto constitutivo de um sistema”, (Gonçalves,1988,p.08,prefácio a Proust) elemento mediador do trabalho do crítico.



2. A Inserção da Poesia Maranhense no Contexto do Modernismo Brasileiro

2.1. A Tensão Tradição/Inovação no Modernismo Brasileiro e seus Principais Desdobramentos em Poesia

A partir da *Semana de Arte Moderna*, em 1922, inicia-se o que a Crítica Brasileira chama de *Modernismo*, movimento cuja essência foi a difusão de um conjunto de idéias estéticas originais em oposição às correntes literárias de então, cujos desdobramentos estendem-se até os nossos dias, numa série de tendências.

A fase embrionária desse movimento caracterizou-se por alimentar os germes que viriam a se desenvolver posteriormente, num misto de elementos simbolistas e parnasianos, distanciando seus representantes da marca oficial da literatura. Embora não tenha sido suficientemente forte para gerar o novo movimento, foi responsável por sua irrupção, uma vez que, ante a impossibilidade de unificação estética, as verdadeiras vocações artísticas do momento apresentaram uma tendência “a rodopiar sobre si mesmas, elaborando sua sintaxe própria, fundindo, cada uma, na unidade de sua arte, os elementos em mais profunda afinidade com o seu temperamento próprio”. (Coutinho, 1980, p.254) Além disso, alguns escritores lançaram a semente do inconformismo e da revolta contra o *status quo*, contra as idéias ultrapassadas que ainda estavam sendo disseminadas por muitos.

A sedução social e estética dos novos pelo irracionalismo fez com que eles se insurgissem contra o academicismo em geral, ou seja, tudo que exprimisse

alheamento da realidade nacional, artificialidade, imitação de modelos importados, frivolidade e literatice.

No que tange à poesia, travou-se uma batalha angustiosa entre os escritores, hesitantes entre as linhas parnasiana e simbolista, além da introdução de alguns aspectos inovadores, como o verso livre e a inspiração de cunho intimista, resultando numa estrada bifurcada que ora acelerava rumo ao moderno, ora retrocedia ao passado.

No impasse entre esses dois veios estéticos, estavam muitos escritores; outros optaram, ainda, por uma atitude conciliatória, que contemplasse ambas as concepções. Portanto, a necessidade de renovação das letras brasileiras, por meio da valorização da realidade nacional – pedra de toque do Modernismo –, não surgiu subitamente, já estava latente no espírito dos pioneiros do movimento, só precisando amadurecer. A inquietação estética que borbulhava no silêncio foi o produto de uma evolução gradativa e sub-reptícia.

Deve-se, então, compreender o Modernismo como algo além de um conjunto de experiências de linguagens, uma tentativa de penetrar na realidade nacional, trazendo à luz a consciência artística brasileira, no sentido de desvencilhar-se dos velhos códigos das gerações anteriores, para dar vazão a uma nova cosmovisão.

No intuito comum de acabar, de uma vez por todas, com os cânones do passadismo estético na arte e em busca de mudanças radicais e significativas, alguns espíritos de vanguarda travaram acirrada batalha contra o decadentismo literário brasileiro, durante uma semana de escândalos em São Paulo, que veio, por si mesma, como exteriorização das insatisfações e renovação de algumas consciências. As artes e

as letras tinham chegado a um beco sem saída. Era a própria necessidade de movimento e de vida que impunha uma demolição de barreiras, o que não se consegue pelas realizações individuais, mas por esforço coletivo.

Em síntese, o grupo se propunha a fazer nascer uma arte genuinamente brasileira que, segundo Bosi (1994,p.339), renovasse a mentalidade nacional, pugnassem pela autonomia artística e literária brasileira e descortinassem o século XX, inserindo o Brasil no contexto da atualidade do mundo, que já havia produzido T.S. Eliot, Proust, Joyce, Pound, Freud, Planck, Einstein.

Depois da Semana de Arte Moderna, as várias tendências que se vinham firmando nos dois maiores centros culturais do país, Rio e São Paulo, desde a I Guerra Mundial, encontraram-se na Semana de 22, a que se seguiram a consolidação de vários grupos literários, a publicação de livros, revistas e manifestos, ou seja, o desdobramento da realidade artístico-cultural, engendrada a partir de então, e da continuidade na disseminação das idéias efervescentes, que brotaram no período. Em suma: a Semana de Arte Moderna representou uma frente de batalha única do grupo insatisfeito com o passado literário, com o decadentismo estético, residindo nos objetivos demolidores iniciais, a unidade do movimento que, posteriormente, cedeu lugar às divergências responsáveis pela desagregação do grupo formado inicialmente e pela construção de subgrupos portadores de matizes ideológicos mais ou menos precisos, espalhados por todo o território nacional.

O Modernismo não se restringiu à Semana de Arte Moderna ou a sua fase áurea, 1922 a 1930, mas se estende até os nossos dias, evoluindo através das

décadas, influenciando toda a literatura contemporânea que, até hoje, vive sob o estigma desse movimento.

São notórias as diferenças no posicionamento artístico de cada uma das gerações modernistas, embora, no seu bojo, tenham apresentado uma unidade geral: a valorização do espírito renovador em detrimento do passadismo.

No momento inicial, germinaram as primeiras sementes do movimento estourado em 1922, caracterizado por um sincretismo de idéias simbolistas e parnasianas. Em seguida, deu-se a ruptura total, com a geração de 22, cujo objetivo maior era a destruição do *status quo*, o fim de tudo quanto fosse artificialismo, imitação de modelos estrangeiros, no sentido de realizar uma arte vinculada à realidade brasileira. A fase subsequente, predominantemente poética, abarcou as conquistas formais e estéticas mais significativas no campo da poesia. Seus frutos foram colhidos pelo grupo posterior que substituiu a combatividade, a crítica e a intenção destrutiva pelo resgate de valores, estabelecendo uma nova ordem na qual “a poesia prossegue a tarefa de purificação de meios e formas iniciada antes, ampliando a temática na direção da inquietação filosófica e religiosa (...)”. (Coutinho, 1980, p.280)

Acima de tudo, o Modernismo foi uma concepção de vida, não se exaurindo nas letras e artes; antes, abrangendo todos os aspectos da realidade brasileira, promovendo uma integração entre os diversos setores da vida nacional e instaurando uma crise espiritual, moral e intelectual que gerou mudança de consciência e busca de soluções para os problemas da nação.

Da efervescência, trabalho esmerado e maturidade do movimento modernista, resultou uma completa mudança da mentalidade artística brasileira, dentre

as quais destacamos: a atualização do espírito intelectual brasileiro, sempre atrasado face ao do resto do mundo; a superação da subserviência mental às receitas estrangeiras; a orientação da arte, em geral, num sentido nacionalista, enraizado nas fontes populares, produzindo uma redescoberta do Brasil; a investigação das origens da terra e do homem brasileiros, não só por intermédio da ficção, mas também pelos estudos históricos, sociais, etnográficos e lingüísticos; a valorização dos movimentos regionais nas províncias, desmistificando a crença de que a vida intelectual independente só era possível nos grandes centros culturais; a compreensão da feição estética e autônoma da obra de arte, por meio da reformulação de vários conceitos artísticos; a substituição do espírito amadorista, do autodidatismo, do improvisado, da falta de método, do desprezo pelas regras da composição pelo profissionalismo na produção da obra de arte; a profissionalização da literatura, tendo como consequência a primazia da vida literária sobre a literatura propriamente dita; a adoção de uma linguagem mais natural e solta, regional, próxima à fala cotidiana, rechaçando o português arcaico e lusitano e o resgate dos valores espirituais em detrimento do materialismo herdado do século XIX.

No tocante à poesia, especificamente, dá-se um deslocamento no eixo de análise, que antes considerava aspectos históricos, sociológicos, estéticos, etc., para o campo específico da poética.

Uma viagem panorâmica pela História da Poesia Brasileira proporciona uma visão da contribuição das estéticas surgidas a partir da segunda metade do século XIX. Apesar da forte influência lusitana, os românticos iniciaram o processo de libertação da língua do seu cárcere clássico. Em seguida, os parnasianos dão à palavra

poética um valor estrutural e uma musicalidade marcante. Dos simbolistas, o legado foi o gosto dos vocábulos perfeitos, sua sugestibilidade e ressonância musical, além dos ensaios oniristas.

A poesia desse momento, aventureira, intuitiva e experimental apresentou algumas contribuições inovadoras, tais como: o verso livre, a presença do subconsciente, a libertação do ritmo da métrica e a possibilidade de recriação das palavras, constituindo o que se poderia chamar “dialeto lírico”.

O reconhecimento do novo sistema cultural que se instaurou após a década de 30 não implicou romperem-se completamente os veios articuladores de sua literatura com as idéias modernistas, visto que a tradição, conforme Bosi (1994,p.384), não se remove simplesmente por meio da anarquia, mas através da lucidez e maturidade do pensamento do grupo em que se vive.

Logo, é preciso compreender que novas configurações históricas requerem novas experiências artísticas porque o artista, pleno de angústias e sedento por realizar novos projetos, sente a necessidade de definir seu posicionamento no mundo contemporâneo. Na busca de satisfazer suas próprias inquietações, lança mão da palavra semanticamente carregada de modernidade e de informação estética de alto nível.

O eu, na lírica moderna, configura-se oscilante entre o fechamento e a abertura à sociedade e à natureza, e a poesia tende à universalização, à metafísica e ao hermetismo. Na tentativa de englobar a gama de sentimentos conflitantes que o momento atual desperta no homem, o poeta mergulha fundo na problemática

existencial do ser humano (ser/estar no mundo), perseguindo o ideal de uma 'escritura' que reflita o pluralismo da vida moderna.

Sem dúvida, foi a poesia que mais modificações sofreu com o advento do Modernismo. O rompimento com os modelos acadêmicos e a incorporação das formas livres, a conquista de novas dimensões temáticas, a busca de uma linguagem essencial em consonância com as experiências metafísicas e herméticas, são apenas algumas dessas mudanças.

A geração de 45 trouxe, novamente, para o meio literário brasileiro uma discussão fundamental sobre a poesia como arte da palavra, em confronto com concepções que valorizavam mais o extra-estético do texto, em meio a um clima crítico, polêmico e até divergente, no modo de conceber a poesia, em que o discurso sobre a arte se distancia do vocabulário existencial, e uma ânsia de atualização e uma preferência pela impessoalidade passam a compor as preocupações estéticas do momento. Essa geração é responsável pelo aprofundamento e depuração formal da poesia, restaurando a severidade da linguagem e dos temas, subjugando a emoção ao objetivismo.

No cerne da poesia pós-modernista, está o projeto de uma lírica essencial. Desde a década de 30, os poetas perseguem o ideal da poesia de cadência mais intimista, por meio da reelaboração de ritmos antigos e de maior disciplina formal, o que não continha nada de polêmico em relação às conquistas de 22, já incorporadas por grandes vultos da época.

A geração de 45 surgiu quando alguns poetas decidiram pôr em evidência a métrica e a dicção nobre de sua poesia, no intuito de contraporem-se à 22,

desprezando completamente toda a liberdade e riqueza que o Modernismo trouxera à Literatura Brasileira. Por outro lado, algumas dificuldades importantes em relação à poesia foram repensadas e repropostas pelo grupo, cuja influência se projetou por algumas décadas ainda. Na verdade, esses artistas acreditavam constituir “um novo estado poético”, e perseguiram um ideal que estivesse fora dos limites do Modernismo.

A partir de então, vários poetas produzem uma poesia representativa das tendências formalistas e neo-simbolistas, cuja linguagem repousa na dualidade natureza/espírito, que é resolvida, poeticamente, pelo processo chamado *correlato objetivo*, por T.S. Eliot; quer dizer, esse gênero visceralmente intimista de poesia tem nas imagens o correlato dos sentimentos.

É dentro desse universo poético que encontramos, “ao lado de outros grandes nomes de fôlego, o menos conhecido, mas não menos vigoroso poeta maranhense Nauro Machado” (Bosi, 1994, p. 487), que vem desenvolvendo um projeto poético caracterizado principalmente pelo renovado modo de conceber a poesia e, juntamente com outros poetas estreantes na década de 50, continuam elaborando textos de boa qualidade literária dentro das suas respectivas concepções do fazer poético e que, em conjunto, dão exemplo de um entendimento moderno da poesia como simbiose de afeto e imagem, ritmo e pensamento.

2.2. O passadismo literário e a renovação tardia nas Letras Maranhenses

Década de 40. Em meio à efervescência literária em que mergulhara o Brasil desde a Semana de 22, era difícil precisar a situação e a posição da Literatura

Maranhense no cenário de renovação artístico-cultural nacional, que só passaram a ser conhecidas e analisadas há pouco tempo, por meio de pesquisas sociológicas, cujo objetivo era a rediscussão crítica dos problemas brasileiros, esbarrando em dois obstáculos principais: os lapsos de memória e os defeitos na análise das idéias, dos livros, dos autores e dos movimentos intelectuais da terra de Gonçalves Dias.

Grande parte da geração de intelectuais maranhenses de 30 viveu suas experiências estéticas fora do Estado. Dentre eles: Ignácio Rangel, Oswaldino Marques, Franklin de Oliveira, Odylo Costa Filho, Josué Montello e Manoel Caetano Bandeira de Mello.

Apesar da luta de um grupo de jovens estudantes ludovicenses pela renovação literária na capital, com a fundação do *Cenáculo Graça Aranha* – o que não significou a negação de Mário de Andrade, mas tão-somente uma homenagem a um conterrâneo participante da Semana de 22 –, não houve a radicação do espírito de mudança intelectual no Maranhão. Os esforços empreendidos pelo autor de *Canaã* e seus discípulos foram em vão, pois São Luís continuou plasmada na passividade, na vã consumição de talentos, visto os poetas expressarem-se através de códigos cristalizados pela tradição e as instituições culturais à época serem de pouca expressividade cultural. Isso implica dizer que “a renovação cultural não penetrou no tradicionalismo impermeável do Maranhão, subjugado aos cânones do passado e voltado para a reedição da mitologia da Atenas Brasileira (...)” (Corrêa, 1989, p.56), no intuito de preservação da cultura, como forma de resgatar o perdido e polêmico esplendor artístico, em meio à prevalência parnasiana na arte de então.

Alheio às discussões estéticas em torno da prosa, da poesia e das demais manifestações artísticas, o Maranhão exultava com a publicação do livro *Sonetos Maranhenses*, em comemoração ao centenário do Grito do Ipiranga, reeditado no ano seguinte, devido ao grande sucesso alcançado.

Conforme depoimento de um dos integrantes e organizadores do *Cenáculo Graça Aranha*, o lema do grupo, quando de sua fundação, era a abolição do velho sistema literário e artístico nacional, do Maranhão. Entretanto, não houve radicação do espírito de renovação modernista no Estado. Foi nesse clima de total passadismo que se chegou a 1945.

Assis Garrido foi considerado por muitos o primeiro modernista maranhense pelo fato de ter escrito versos brancos, sem preocupação com a rima e a métrica. Erro de interpretação da nova estética. Na verdade, manuseando elementos parnasianos, o poeta simplesmente alimentou a fogueira da produção literária na província distante. São dele os seguintes versos: “A vida é uma pomada / da maciez de um veludo / de tanto sofrer de tudo / eu já não sofro de nada”. (Ibid,p.45)

Mas o ponto nevrálgico do Modernismo Brasileiro foi o duelo entre o velho e o novo, e daí a diferença de uma estética central, sintetizada por Mário de Andrade: o humor, as imagens-choque, a sintaxe interruptiva, a dissonância do verso, a atitude agressiva; e por Oswald de Andrade: a síntese, a invenção, a surpresa, o equilíbrio e o acabamento técnico do texto.

No Maranhão, à época de 20 ou 30, sequer um autor se enquadrava nesses moldes.



A resistência parnasiana no Maranhão foi rompida, até certo ponto, pelo poeta Corrêa da Silva, considerado, nas décadas 30/40, o maior representante da renovação literária no Estado. Ele teria praticado, no exercício de seus poemas, o Modernismo na resistente ambiência literária do Maranhão.

De influência nitidamente plástica, foi da concisão cinematográfica à escrita ideogramática, servindo-lhe de modelo o hai-kai japonês, como no poema *Inveja*: “as rosas vermelhas / murchariam só de inveja / se vissem tua boca” (Idid,p.48), o que constituindo uma inovação bastante significativa dentro dos moldes conservadores da província.

Alguns, porém, visceralmente arraigados à tradição literária, como Manuel Sobrinho, opunham-se a Corrêa da Silva. José Chagas dedica o poema *Mensagem àquele*:

(...) E é mesmo de espantar que entre nós exista
Quem, para orgulho da Arte e honra do Maranhão,
Não se deixou levar pela voz modernista,
Nem lutou pela glória ansiosamente em vão!

(...)

(...)Que a musa mais o abraça e que ainda mais Deus queira
Que o seu cantar prossiga assim forte e viril,
Para orgulho maior da Atenas Brasileira,
Para glória maior deste nosso Brasil.
(Chagas,1942,p.07)

Como mencionado anteriormente, Corrêa da Silva foi o escritor local de maior destaque no período, devido ao seu direcionamento modernista, dentro das possibilidades e perspectivas que São Luís oferecia. Sua postura inovadora rendeu-lhe muitas críticas de poetas contemporâneos, dentre as quais o poema supracitado,

elogioso da resistência literária do poeta Manoel Sobrinho às mudanças – muitas das quais já incorporadas pela poética de Corrêa da Silva – ratificadora do domínio parnasiano, reforçado pelos românticos e simbolistas, unidos pelo desejo de reconstrução da quimérica *Atenas Brasileira*.

Na verdade, o Modernismo local confundiu-se com o problema da poética. A Corrêa da Silva coube, apenas, abrir uma janela à renovação dos procedimentos artísticos para as gerações sucessoras. Dentre elas, a complexa Geração de 45 maranhense, “umbilicalmente relacionada com o Modernismo hipertardio, com o pós-modernismo retardado, com o neomodernismo heterodoxo.” (Corrêa, 1989, p.50)

A Geração de 45, embora comumente classificada como esteticista, neoparnasiana, antimodernista, reacionária e cultora da rima, da métrica e do soneto, foi uma geração marcada pela perseguição dos ideais do equilíbrio, da ponderação e da estabilidade estéticas, diferenciando-se do grupo de 22, pela instauração de um ângulo de análise que proporcionava uma visão e compreensão abrangentes da ruptura e da evolução na poesia brasileira. Tal geração representou uma abertura maior na poética nacional, por meio da expressão de um novo estágio da inteligência brasileira.

Na longínqua província, a Geração de 45 não encontrou o sedimento do Modernismo de 22 nem para contestar, nem para seguir. A revolução modernista e suas conquistas eram totalmente alheias ao ambiente cultural maranhense.

Um total descompasso estético na literatura se instaura: a poesia continua predominando sobre a prosa, definida pelos modelos parnasianos. Episodicamente, temos a presença do Simbolismo e, mais freqüentemente, do Romantismo.

A perplexidade cultural que pairava sobre a ilha de São Luís começou a ser dissipada, a partir do surgimento do *Centro Cultural Gonçalves Dias* que, embora não cessando de uma vez com o passadismo literário, promoveu o fim do marasmo cultural, através do reencontro com a tradição literária estadual e do incentivo à emergência de componentes renovadores das Letras Maranhenses.

Segundo um dos fundadores do Centro, a *Academia Maranhense de Letras* passava por um período de silêncio literário e não tinha condições de incentivar a juventude. Daí, a necessidade de criar uma agremiação capaz de despertar a Academia de sua letargia e promover encontros e debates, com o fim de acordar novas tendências.

O Centro representou o embrião da história cultural contemporânea do Maranhão. Seu nome era apenas simbólico, visto Gonçalves Dias ser considerado, à época, o padroeiro dos intelectuais brasileiros. No tocante à estética a ser seguida por seus integrantes, cada um tinha liberdade para criar dentro da tendência que quisesse.

Há, ainda, quem afirme pertencer ao *Grupo da Movelaria Guanabara* a iniciativa do movimento cultural na cidade. Para o escritor Lago Burnett, outrora integrante do *Centro Cultural Gonçalves Dias*, teriam partido dela todas as principais iniciativas artísticas e culturais de São Luís, tais como: exposições pictóricas, congressos de poesia, publicações de revistas de cultura, lançamentos de livros, excursões interestaduais, tudo o que manquejava à cidade de São Luís, envolta na inércia e na indolência de seus muitos anos de atraso intelectual.

Ao tempo da Semana de 22, houve Modernismo de maranhenses – poetas, escritores, enfim, intelectuais distanciados da terra natal –, mas não

Modernismo no Maranhão. Aqueles radicados no Rio de Janeiro, por exemplo, puderam desfrutar das conquistas deste movimento.

Somente quase meio século depois da renovação modernista no eixo Rio-São Paulo é que a situação cultural do Maranhão tem rompida sua tradição de reprodução literária, por meio do poeta Bandeira Tribuzi que, recém-chegado da Europa, introduz Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, além de escritores portugueses, no contexto literário maranhense, até então completamente desconhecidos na província.

A chegada de Bandeira Tribuzi ao Maranhão acrescenta à prática modernista de Corrêa da Silva a proclamação definitiva do Modernismo no Estado. Houve, em seguida, a publicação do mensário de cultura *Malasarte*, a cujo segundo número atribui-se a primeira reflexão crítica e difusora do movimento no Maranhão, feita por Bandeira Tribuzi, da qual extraiu-se este trecho: “O primeiro período da revolução modernista se caracterizou, como não podia deixar de ser, pelo prazer de liquidar uma literatura e arte decadentes (...) Foi possível que os grandes valores superassem as deficiências históricas do momento e conseguissem firmar-se como uma arte definitiva”. (Ibid,p.78)

Dessa forma, confere-se ao *Malasarte* a radicação do pioneirismo modernista maranhense, além da promoção de contatos com movimentos culturais de outros Estados e trocas de publicações literárias e colaborações de escritores.

Ao contrário do restante do país, no Maranhão preponderou a influência dos escritores portugueses modernos, introduzidos por Tribuzi. Em sua experiência literária, afirma Ferreira Gullar, “o nome de Bandeira Tribuzi está ligado (...) à

descoberta da poesia moderna. Não foi Bandeira nem Drummond, nem Murilo Mendes que me revelaram haver uma nova maneira de pronunciar a linguagem da poesia: foram os poemas de Tribuzi.” (Ibid,p.80)

Na revista mensal *A Ilha*, Luís Carlos Bello Parga publica um poema chamado *Soneto para a Ilha*, em que busca explicar a emergente tentativa de renovação literária no Maranhão. Ele declara que a ilha, de São Luís, apesar de ter nascido só, não é um todo hermético e inacessível, e que, para se chegar até ela, bastaria atravessar o mar, porém, despindo-se das roupas pesadas, para não correr o risco de afogar-se: “Para alcançar a ilha / É preciso que dispam / As roupas que ainda vestem”. (Ibid,p.81)

No segundo número da referida publicação, observa-se uma explícita combatividade por parte de Bandeira Tribuzi, que coaduna com aquela expressa pela mocidade intelectual brasileira, no sentido de contrapor 45 a 22, através do constante questionamento da experiência modernista em poesia. Ele declara que, se a existência da poesia estivesse condicionada aos conceitos burgueses que dela se tem, certamente já teria desaparecido. E vai além, quando fala da permanência da poesia através do tempo e do espaço:

Como explicar que o ‘maduro de um poeta’ fique vivendo no coração de um povo, quando desaparecessem tantas outras afirmações de grandeza superficial ? (...) Na realidade, a poesia, o mesmo podendo dizer da arte em geral, é alguma coisa de mais importante que os dever e haver. Por isso, ela permanece, embora evoluindo com o tempo, porque se alicerça nas mais fundas raízes humanas.” (Ibid,p.81)

A poesia – atravessando civilizações, hábitos, costumes, idiomas, que nascem e morrem no ventre do tempo – permanece. Ela, como a arte em geral, acompanha a evolução do homem, sofre o impacto das transformações sociais, políticas e econômicas de toda ordem, mas não sucumbe aos quereres pessoais de espíritos que se detêm na mera retórica dos adornos.

A Geração de 45 só valorizava aquilo que tivesse alguma relação com a sua proposta literária. A figura mais atacada foi a de Carlos Drummond de Andrade, que sempre rebatia todas as críticas feitas a sua pessoa e acusava os escritores de 45 de formalistas, neoparnasianos e retrógrados. A resposta do poeta luso-maranhense ao modernista mineiro foi a seguinte:

O Sr. Carlos Drummond de Andrade, pela graça de Deus, grande poeta dos maiores, está se avinagrando com os novíssimos. Lamentável é porém que esse avinagramento o esteja levando a cometer injustiças puramente resultantes do desapontamento do Deus contra o qual os filhotes se atreveram a revoltar-se. (Ibid,p.82)

De acordo com Tribuzi, os novos poetas deveriam comunicar o percurso e as experiências de sua geração aos novíssimos que, por sua vez, lhes deveriam dar explicações plausíveis de sua rebeldia.

Coube ao *Centro Cultural Gonçalves Dias* o mérito pela articulação do movimento de cultura maranhense, com a vivência da problemática da Geração de 45, embora uma análise mais profunda nos revele que a denominação do centro de *Gonçalves Dias* não seja apenas uma homenagem justa a um ilustre conterrâneo, mas também uma alusão à preservação dos cânones literários do século passado, a

preferência pelo soneto, o cromatismo de sugestão simbolista, a proclamação do ideal do amor romântico e a busca do social, recorrentes na poesia da época.

O sotaque passadista da poesia maranhense não correspondia, de fato, à ausência de talentos, mas à circunstância de insularidade cultural vigente no Estado, cuja capital, São Luís, era uma ilha de inteligência, de âmago isolacionista, a reproduzir, quase sem perspectiva de ruptura, os velhos modelos culturais aos quais a lógica da renovação sucumbia.

A produção literária dos jovens poetas maranhenses, filiados ao centro cultural, refletia um condicionamento literário muito grande. Bandeira Tribuzi rompe esse condicionamento, ao publicar *Alguma Existência*, livro de poemas construído sobre o lirismo, os questionamentos metafísicos e a dialética autor/realidade circundante, que traria novas perspectivas estéticas para o Maranhão. O poeta acreditava que a poesia era capaz de redefinir o ser humano imerso no que chamou de “anemia de frustração e homens” (Tribuzzi, 1979, p.27), como nos seguintes versos: “Vem poesia sem medo, porém, com pudor / Dilui em pureza ou em lágrimas a rudeza dos tempos / Áspera e dura que venha – Vem poesia”. (Ibid, p.20)

Toda a potencialidade do poeta se revelou por meio dessa obra, que liderou o complexo processo de adequação local às inovações modernistas, conseguindo conquistar alguns de seus companheiros de então.

Em meio à efervescente mutação dos poetas maranhenses, surge a revista *Saci*, abrindo espaço para a divulgação dos códigos renovados da arte, congregando diversos colaboradores, e criticando o ambiente literário de São Luís que, ainda, opunha resistência às mudanças.

Posteriormente, os poetas Lago Burnett e Ferreira Gullar fundam o jornal *Letras da Província* – periódico de Artes e Letras da Cidade de São Luís do Maranhão – contando com colaboradores de todo o país, além de sugerir contatos com revistas e suplementos literários.

A revista *Afluente* inaugurou a preocupação com a pesquisa, abordando temas relacionados à preferência literária e ao problema do livro no Maranhão, sendo bem acabada do ponto de vista da construção técnica. De veio universalista, pronunciou vozes como as de Gide, Rilke, Proust, T.S. Eliot e Dostoievsky, além da publicação de sonetos de José Régio e Gabriela Mistral.

Muitos debates estéticos e controvérsias sobre o Modernismo emergiram no Estado. Mas o fato é que o movimento Modernista no Maranhão, além da pouca ou nenhuma repercussão, jamais tinha sido pesquisado, e todos que dele falavam só o conheciam de nome. Para Ferreira Gullar, o Modernismo que chegava ao Maranhão era a antigüidade da novidade, afirmando o poeta que não estava nem com os passadistas nem com os modernistas e muito menos com os pseudomodernistas, preferindo ficar bem distante de todos eles.

Além das discordâncias estéticas, havia o agravante do espaço artístico de São Luís, que sufocava grande parte dos seus intelectuais.

Coube a Bandeira Tribuzi proclamar a renovação estético-literária no Maranhão e contaminá-lo com a vontade de discutir e transformar. Apesar da profunda resistência à novidade pelas forças da retaguarda, o Modernismo instalou-se no Maranhão, mesmo hipertardiamente, convertendo-o num verdadeiro laboratório de experiências estéticas a partir de então.

A preocupação maior do poeta era a identificação das raízes estaduais na produção dos escritores da província. Para Tribuzzi, revelaram-se para o Brasil, entre outros: Josué Montello, no romance; Ferreira Gullar, na poesia; Floriano Teixeira, na pintura; Oswaldino Marques, no ensaio; José Louzeiro, no conto; Cléber Fernandes Ribeiro, no teatro, e Neiva Moreira, no jornalismo. E, finalmente, pronunciou uma prospeção:

Estes os nomes já definitivamente fixados e aos quais virão somar-se, em breve prazo, os de Carlos Madeira (crítica), Manuel Lopes, José Chagas e Nauro Machado (poesia), Belo Tajra (conto), Fernando Moreira (teatro), Antonio Almeida (pintura). Estamos certos de que o seu talento ultrapassará as fronteiras da província. (Corrêa, 1989, p.127)

Nauro Machado pertence à geração que surge em meados dos anos 50, sucedendo à de 45, da qual herdou a preocupação estilística, traço mais marcante de sua poética, a visão engrandecedora do poeta e a atração pela beleza das formas. Mas esse esteticismo idealista não correspondia mais às exigências da poesia dos novos tempos.

O cotidiano passa novamente a figurar como matéria poética de alto nível, herança de Drummond na década de 30, revelando uma forte interdependência entre a realidade circundante e a linguagem da poesia. Além disso, João Cabral de Melo Neto empreende esforços no sentido de podar a poesia de excessos lingüísticos, tornando-a um construto racional.

É nesse contexto estético-literário que Nauro Machado se descobre poeta e, face às mais diversas forças criativas de então, tenta construir sua trajetória no emaranhado campo da produção poética.

A partir de 1965, dá-se um soerguimento da Cultura Maranhense, e alternam-se períodos de intensa atividade em todas as esferas da arte.

Apesar da multiplicidade de tendências artísticas, distinguem-se, sem muito esforço, algumas características da poética de Nauro Machado, tais como: a preocupação com a palavra, para ele elemento decisivo da criação; a crença na poesia como um valor humano quase indestrutível; o predomínio da razão; a presença do real circundante, como suporte da criação poética, e a concepção do poeta como um ser “diferente”, mediador entre o homem e a vida, não a diária, “mas aquela que extrapola da fugacidade cotidiana, embora seja no cotidiano que ela se concretize”.

(Lisboa,1980,p.461)

3. O Delineio de uma Poética

Mendigo a palavra certa (...)

Nauro Machado

*(...) A palavra
nutre o poeta, concedendo-lhe
o indizível.*

Elizabeth Oliveira

Nos compartimentos do pensamento lógico, ou do plano da imanência, repousam palavras cujos significados precisos, fixados pelo uso cotidiano, vão de encontro à própria natureza dos vocábulos, rebeldes por definição, separados dos objetos que nomeiam por um grande abismo e incapazes de apreender a realidade em sua plenitude.

Mas “o homem é um ser de palavras” (Paz,1982,p.36), existe por seu intermédio e através delas sua realidade pode ser apreendida e expressa. Não há como separar o homem da palavra, pois ela lhe impregna os pensamentos, habita-lhe os sonhos e traduz-lhe os desejos. Está arraigada nele e é condição para sua existência plena. O ser humano não pode se desvencilhar da palavra, já que ela vive dentro dele e é testemunho de sua realidade. Diante do desconhecido, o homem nomeia e os portais do conhecimento se abrem para ele.

Cada palavra ou grupo de palavras ou o texto levado ao término pelas isotopias constitui metáforas da realidade, devido a representarem um elemento por outro. O homem só passou a ser, de fato, depois da palavra que o separou do mundo

natural. Por meio dela, ele se tornou metáfora de si mesmo. Porém, “a palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo”. (Ibid,p.43) A palavra, então, é ponte que liga o homem à realidade, na tentativa de superação da distância existente entre ambos.

O poema, por sua vez, se configura como um veículo por meio do qual o homem transcende a si mesmo, indo em direção à sua essência: a palavra, cuja força criadora nele se concentra ao pronunciá-la.

A palavra é violentada no instante inicial da criação poética, ao ser desenraizada do seu universo habitual, arrancada do mundo da fala e lançada no texto, ganhando nova identidade. Em seguida, ela ergue em poema que, convertido em objeto de participação, vai ao encontro do leitor, seu recitador e recriador.

Em *Bisturi* (Machado,1981,p.12), por exemplo, embora os vocábulos empregados pelo poeta sejam os mesmos de sua comunidade, o poema apresenta, a princípio, uma dificuldade: a resistência imposta pelas palavras, por estarem deslocadas de suas funções cotidianas e organizadas fora da conversação ou do discurso prosaico, numa nova ordem: “ (...) uma dor enferma e subterrânea / desde o início que me fez do orgasmo / e das cicatrizes da linguagem”. O poeta lança mão da palavra bruta empregada cotidianamente e dá-lhe uma feição de novidade, por meio da invenção, da construção de novas e inusitadas possibilidades de sentido. Grosso modo: o estranhamento, tão a gosto dos formalistas.

Os significantes do poeta fazem parte do seu ser, estão nele em estado de latência e, no momento da criação poética, afloram à sua consciência e transfiguram-se em verso.

Cada palavra do poema é insubstituível, única, não há sinônimo para ela, constituindo um meio de expressão de uma idéia que jamais se repetirá da mesma maneira: “Mãos em chagas / saram pássaros / e abrem flores (...)” (Machado, 1966, p. 26) Isto é diferente da palavra-utensílio, da palavra-coisa, degradadas por nós cada vez que delas fazemos uso, por constituírem-se nossas servas. Quaisquer palavras, pois, que nos suscitem manifestações sentimentais são apenas reduções da linguagem ao seu valor meramente afetivo, deixando de ser instrumentos de relação, haja vista sobejar-lhes a espontaneidade e capengar-lhes o matiz pessoal.

Na linguagem poética, as coisas não existem e as palavras, na falta de referente, tendem a alusões imaginárias ao que designam, requerendo uma observação ou um saber do leitor, já que elas tornam presentes as coisas descritas e não o discurso em si. Contrariamente, a linguagem comum apresenta um sentido abstrato em que um referente está sempre presente. Em suma: “a linguagem literária opõe-se à linguagem comum para impor a presença das coisas”. (Todorov, 1967, p. 120)

No intuito de contrapor-se ao sentido puro que as palavras adquiriram na fala cotidiana é que a literatura se utiliza das figuras retóricas. Daí, a atenção especial que devem receber as palavras, frases ou imagens empregadas no texto, com referência especial, constituindo o princípio do sentido múltiplo ou polissêmico em literatura. Deve-se ter em mente, ainda, que o sentido de uma obra literária é parte de um conjunto maior de contextos e relações em que ela se situa.

Em toda leitura, ocorrem basicamente duas maneiras de entendimento concomitantes: a primeira, exterior, centrífuga, leva o leitor para fora da leitura e o faz lembrar da associação convencional entre as palavras e as coisas; a segunda, interna, centrípeta, determina o sentido da configuração verbal mais ampla formada pelas palavras. Embora em ambos os casos tenhamos os símbolos, somente ao unirmos um sentido exterior a uma palavra é que teremos também a coisa representada por ele. É que “os elementos verbais compreendidos interna ou centripetamente, como partes de uma estrutura verbal, são, como símbolos, simples e literalmente elementos verbais, ou unidades de uma estrutura verbal”. (Frye, 1980, pp. 77-8)

Apesar de ser impossível ler uma palavra sem qualquer representação mental dela ou ver um signo num papel sem ligá-lo a seu contexto, as estruturas verbais admitem uma classificação de acordo com a direção final do seu sentido. Nos escritos descritivos ou assertivos, por exemplo, a estrutura verbal é avaliada segundo sua objetividade em representar coisas exteriores a si. A verdade é alcançada por meio da correspondência exata entre o fato e o signo verbal que o explica. Em Literatura, contrariamente, a estrutura verbal está em razão de si mesma, não procurando descrever ou afirmar, antes mostrar uma relação hipotética com o mundo exterior, afastando-se de toda tautologia, produzindo símbolos, cujo valor está subordinado ao contexto em que estão inseridos. Daí, um dos aspectos mais relevantes da literatura conforme Frye: “a ausência do propósito de ater-se à precisão descritiva”. (Ibid, p. 79)

Pode-se, então, pensar o poeta como aquele que nunca afirma cabalmente nada, por gozar do privilégio único de ignorar os fatos concretos e criar um mundo de verdades em conformidade com seus postulados hipotéticos. É, dessa forma,

o único mentiroso tolerado, pois não tem compromisso com a verdade fátual, mas tão somente com as verdades humanas ou literárias gerais, como essa, referente à criação poética: “A palavra fica / A palavra volta / Do fundo do jazigo (...) / na doença verbo (...) / e alimenta o vivo / na empedrada língua / a palavra fica”. (Machado,1979,p.13)

Diferentemente, o sentido literal é a significação isenta de qualquer ambigüidade, o tipo mais simples do sentido descritivo ou representacional.

Sendo um poema literalmente um poema, ele faz parte do grupo de coisas denominadas poemas, que, por sua vez, enquadram-se numa categoria chamada obra de arte. Mas, antes de ser obra de arte, o poema é, do ponto de vista descritivo, uma estrutura verbal como outra qualquer, e seu sentido inicial nada mais é que uma reprodução em prosa do seu discurso em verso.

No tocante à poesia, as imagens significam elas mesmas em relação ao poema. Nada afirmando, categoricamente, apontam para si mesmas e evocam o estado de espírito que informa o poema ou, conforme Valéry ” (1991,p.201), “a impressão de um estado nascente (...) de emoção criadora que, pela virtude da surpresa e do prazer, possa subtrair, (apenas momentaneamente), o poema de toda reflexão crítica posterior” como em: “A poesia, poeta, / é um hálito apenas (...)”. (Machado,1995,p.44)

Ora, esse estado poético produzido sem motivo aparente e que transborda do poema, somente afasta temporariamente a análise crítica sobre o mesmo, mas não a descarta. É que, ainda segundo Valéry (1991,p.205), “certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem, e que denominamos poética”. Isso significa nada menos que a possibilidade de os seres, acontecimentos, sentimentos etc., do mundo externo ou interno, embora conservando sua aparência cotidiana,

estabelecerem-se numa relação adequada à sensibilidade criadora, associando-se de maneira diversa do normal. Isso acontece, por exemplo, no poema *Flagrante*: “As moscas caem sobre a neve: / silenciosas, / inaudíveis como um sonho (...) / Alheias a toda saudade, / as moscas caem sobre a neve / da morte”. (Machado, 1967, p.29)

Para Frye (1980, p.65), “o núcleo real da poesia é uma configuração verbal sutil e indefinível” que diz algo que é sempre diverso do que significa, diferindo, dessa maneira, do escrito discursivo em que o dito aproxima-se do significado. O personagem Hamlet, da obra homônima de Shakespeare, diz, a certa altura da narrativa, que “um poema (...) oferece um espelho à natureza”. Isso significa não que o poema reproduza a natureza, mas que, assim como um espelho, reflita suas várias dimensões. Sendo o poema uma estrutura verbal com sentido, imita, também, o processo psicofisiológico conhecido como pensamento.

A crítica formal parte da análise das imagens, unidades analógicas entre o poema e a natureza, constituindo-lhe o traço distintivo. Pode-se destacar dois tipos principais: as primeiras, repetidas, dão a tonalidade do poema; enquanto as segundas, episódicas, estabelecem com as anteriores uma relação de hierarquia. Em cada poema tem-se uma disposição particular das imagens. Ainda para a crítica formal, o estudo das sutilezas imagísticas do poema se dá por meio da explicação do implícito, ou seja, da tradução em linguagem discursiva, daquilo que está escondido no poema, do que é oferecido por meio de imagens. Mas, no fragmento de *Disfarce*, o eu-lírico revela que o poema encerra um segredo que quer ver resguardado: “O poema quer-se secreto / como um quarto, ao rés-do-chão, (...) / O poema quer-se, de escuro, / como a lâmpada

apagada, (...) / Nas trevas do próprio peso, / na própria morte abjeta, / onde escurecem, de acesos, / o poema e o poeta”. (Machado, 1967, p.20)

A intenção de um poema é sempre centrípeta, não dizendo respeito, inicialmente, à transmissão de um sentido ao leitor, antes à produção da obra, que deve ser entendida como repositório definitivo da intenção do autor”. (Frye, 1980, p.90) Isso porque o intuito poético é passível de mudança: o poeta pode ter pensado, *a priori*, em fazer algo e ter tomado rumo diferente, ao realizar seu intento. Daí, por que não se deva conceber que a intenção do autor tenha que transparecer no poema, visto ser impossível para o leitor precisar o que o escritor tinha em mente ao escrever. Deve-se, portanto, entender que o que o poeta queria dizer no poema é o próprio poema. As obras podem conter uma gama extensíssima de significados não exauridos nunca pela crítica, porque o mistério intrínseco da arte permanece mistério em si mesmo, independentemente do grau de conhecimento que dele se tenha, pois, ainda de acordo com Frye, a poesia é o resultado final de processos subconscientes, pré-conscientes, semiconscientes ou mesmo inconscientes, e não o produto de um ato deliberado da consciência. Do encontro entre esses processos interiores e a alma do poeta, nasce a ‘ocorrência’ poética. Assim, a poesia é um ato de vontade aliado a uma técnica habitual que se vai tornando cada vez mais inconsciente.

Ao fazer um autêntico comentário sobre um poema, o crítico está ligando idéias à estrutura das imagens poéticas. Nessa fase, a literatura constitui uma alegoria potencial de acontecimentos e idéias, é um discurso construído sobre outro discurso. Quando o poeta explica a relação de suas imagens com exemplos, quando indica a

direção de seu comentário, restringindo sua liberdade de interpretação, temos uma real alegoria, diferentemente da mera tradução de idéias em imagens.

Este conceito considera a literatura como corpo de criações hipotéticas, em que prevalecem as verdades humanas gerais, sem descartar-se a possibilidade de elo, mesmo ténue, com as verdades fatuais. Destarte, entende-se que a relação da arte com a realidade não é direta, nem negativa, contudo, potencial, produzindo uma sensação comumente chamada de prazer, mas que ultrapassa esse conceito, em face do êxtase pela exuberância da arte, desembocando numa liberação da emoção intelectual e afetiva, fruto da visão da recriação do homem e da vida pelo poeta, como em *O jardim* (Machado, 1966, p. 17): “Dentro em mim há um pomar / de ouvidos, nariz e olhos, / de árvores e defuntos / brotados no meu estômago (...) / grito, vácuo e reza / de uma flor animal”.

Essas criações verbais inéditas, surpreendentes colocam o poema na categoria de artefato único, dotado de um complexo peculiar de imagens, devendo ser analisado sem referência a outros, além de constituir uma unidade dentro de um conjunto maior de formas que se assemelham.

Porém, qualquer poema pode ser examinado, tanto isolado em sua individualidade quanto em relação a outros poemas. No último caso, o estudo do gênero baseia-se na convenção de que toda arte é, inevitavelmente, objeto. Atualmente, o elemento convencional da literatura esconde-se sob a lei dos direitos autorais que exige da obra de arte um caráter de originalidade bem marcado, que a distinga das demais. A busca da originalidade residual levou Frye a acreditar que “o êxito real de um poeta se distingue do êxito presente naquilo que ele furtou (ou mesmo

contrasta com esse êxito), inclinando-se a Crítica, assim, à concentração em fatos críticos periféricos, não nos principais”, desviando o foco de investigação do que realmente é importante.

Um poema nasce dentro de uma ordem de palavras e de uma estrutura já existentes, pois a literatura, embora abranja a vida, a experiência, a verdade da imaginação ou qualquer outro conteúdo, não é configurada por eles e, sim, por si mesma, por sua forma, fora da qual não pode existir. Então, pensar que “o espírito conformador do poema é a própria forma do poema, e essa forma é manifestação do espírito universal da poesia” (Frye, 1980, p. 101) nada mais é que compreender a relação de um poema com os demais em detrimento da simples tradição ou do estilo.

Essas imagens típicas ou recorrentes, que ligam um poema a outro, integram a experiência literária como um todo. O fato de uma mesma imagem figurar repetidas vezes em vários poemas, prolongando-se até os arquétipos, consiste num processo inconsciente, como ocorre com Nauro e com dois poetas conterrâneos seus, com a imagem *mar*:

Ninguém saber consegue a mental sede
do passado que ainda voltar pode,
trazendo novamente mar, que é de
enchente sempre nova e fria (...)
(Machado, 1978, p. 39)

O mar é uma ambição! Em seus arquejos,
Vibra o cósmico amor dos astros
— corações sidéreos! —
e o desejo de todos os desejos
sob o mistério morto dos mistérios! (...)
(Gullar, 1999, p. 37)

A palavra mar,
em lenta pronúncia,

úmida, fria, amarga (...)
(Tribuzzi, 1979, p.38)

O conhecimento consciente do poeta, na crítica arquetípica, é considerado apenas na medida em que o poeta alude a outros poetas, imita-os ou faz uso de alguma convenção.

Os escritores modernos, temerosos de que seus arquétipos sejam vistos como uma mera associação convencional, resistem a que sejam reconhecidos, a fim de mantê-los o mais versáteis possível, eliminando, assim, o perigo de uma única interpretação para eles, desvencilhando-se da idéia da correspondência intrínseca, inerente. Temos aqui a pura variável literária, em que se dá uma tentativa de inovação ou estranheza, como ocorre com *fogo*, no poema *Inscrição a ferro*: “Fogo, animal neste / coração, quadrúpede / na carne agachado / e na alma também”.
(Machado, 1967, p.08)

Nas diversas fases do simbolismo, a narração e o sentido são abordados de maneira peculiar.

Na fase literal, a narração é um fluxo de sons significativos, e o sentido, uma configuração verbal ambígua e complexa. Na fase descritiva, a narração imita fatos reais, e o sentido imita objetos reais e proposições. Na fase formal, a poesia existe entre o exemplo e o preceito. No acontecimento exemplar, há um elemento de volta no preceito, ou juízo sobre o que tem de ser, há um forte elemento de desejo ou do que se chama sonho.
(Frye, 1980, p.107)

Os dois elementos fazem parte do primeiro momento de estudo da crítica arquetípica, que vê o poema como unidade da poesia e seus símbolos como unidades de comunicação. Segundo esse prisma, o aspecto narrativo da literatura é um ritual.

Então, na fase arquetípica, a narração é ritual ou imitação da ação humana como um todo, e o sentido, o conflito de desejo e realidade. Daí, a crítica arquetípica pautar-se em dois padrões: um cíclico, em que o poema imita a natureza como processo cíclico, cujo ritmo deriva das repetições da mesma; e outro dialético, representado pelo embate entre o sonho e a realidade circundante. Portanto, a arte é um segmento da civilização, em seu aspecto arquetípico, englobando símbolos que encerram um significado humano, sendo considerados produtos civilizados.

A perseguição de um dos três ideais acima dispostos pode, no máximo, acompanhar o ato de criação, deliberando a energia criadora do poeta, mas jamais constituir a intenção da arte, pois, a intenção do poeta é, unicamente, escrever um poema.

3.1. A Imagem como Revelação

Metáforas que são enigmas da criação do universo. E cai o pranto, e me estigmas tu, o irreal sobre o meu verso.

Nauro Machado

O absurdo do poema é-lhe essencial, mas não é gratuito. É o preço que se paga por uma clareza de outra ordem. Na figura e pela figura, o sentido é, ao mesmo tempo, perdido e reencontrado. Mas não sai intacto da operação. No caminho, sofreu uma metamorfose (...)

Jean Cohen

Para Paz (1982,p.119), imagem é “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema”. Independentemente do

nome que essas expressões verbais receberam, todas comungam de plurissignificação, resguardada a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem guarda vários significados, realidades opostas ou distanciadas entre si, que são aproximadas por seu intermédio, sem que nenhuma delas seja suprimida.

Não existe poesia sem imagem. Toda poesia é fundamentalmente imagem. Cabe à imagem explicar o desconhecido pelo conhecido, ou seja, a imagem se constitui um meio de aproximação de objetos e funções heterogêneas, com o propósito de nos fazer compreender seu sentido, sendo que ela se configura para nós mais familiar do que aquilo que busca esclarecer. Por meio dessa redução, a heterogeneidade do real converte-se em unidades homogêneas.

Nauro afirmou (Machado,1978,p.69), certa vez: “Todo cadáver é um porto seguro”, ou seja, isto é aquilo. Os componentes da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: cadáver permanece cadáver, defunto, ser sem vida e, porto seguro, como enfatiza o adjetivo, local de abrigo, de proteção. A imagem choca, devido à contradição que encerra, pois a identidade dos contrários vai de encontro aos fundamentos de nossa razão. Para obtenção do efeito poético, o escritor lançou mão do recurso imagístico, fazendo com que as palavras digam “algo diferente do seu estrito valor semântico” (Cândido,1996,p.77), por meio do processo intencional de fusão de sentidos. Então, a imagem poética exprime não o que é, mas o que poderia ser, embora alguns poetas afirmem que a imagem revela o que é e até recria o ser. É bem verdade que muitas imagens enquadram-se nos três momentos do processo: *todo cadáver* é um instante da realidade; *porto seguro*, outro; do choque entre ambos, surge a nova realidade: a imagem. No caso da maioria das imagens, a aproximação das realidades

dá-se por meio de uma semelhança subjetiva, nascida na imaginação do criador. No processo dialético, *todo cadáver* e *porto seguro* desaparecem, para dar lugar a uma terceira realidade, que não é nem cadáver nem porto, mas uma outra realidade, nascida da fusão das duas realidades anteriores.

“O poema não só proclama a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários como sua identidade final”. (Paz,1982,p.123) O mundo ocidental vê nessa reconciliação uma redução ou transmutação da singularidade de cada termo, pois, desde sempre, preocupou-se em distinguir, nitidamente, o que é e o que não é. É um mundo do isto ou aquilo. O pensamento oriental, encarando a verdade como uma experiência pessoal, não padece de aversão ao outro.

Embora possa existir uma aparente oposição entre os termos *cadáver* e *porto*, há um dado momento em que se percebe, claramente, a interdependência desses opostos. Para os orientais, a morte é uma experiência extremamente pessoal, portanto, incomunicável. No processo de construção subjetiva dessa verdade, o poeta percebe uma linha tênue a ligar as possibilidades de sentido encerradas em *morte* e em *porto*, ponto de parada final, a chegada ao destino, o atracar em segurança, a estabilidade, a ausência de possíveis perigos, o descanso, etc.

O conhecimento acerca da morte é inefável e só o sabe de fato aquele que por ela já se aventurou. Dessa forma, há um momento em que isto e aquilo, *cadáver* e *porto*, fundem-se no seio do existir. As conjecturas poéticas apenas nos sugerem possibilidades de sensações estéticas a respeito das diversas realidades. Portanto, a poesia é “linguagem capaz de transcender o sentido disto e daquilo e de dizer o indizível” (ibid,p.131), por meio da imagem, como em: “Cadáver: / ó branda /

doação / de Deus – / um tiro / final / de terra” (Machado,1974,p.11), reveladora de uma outra perspectiva de sentido, dentro de um outro contexto, para a mesma palavra, *cadáver*.

Cada palavra possui vários significados, relativamente vinculados uns aos outros, que se definem, segundo o lugar da palavra na oração, excluindo ou reduzindo os demais. A imagem é uma frase plurissignificativa que abrange os significados primários e secundários das palavras, sem cair num *non-sense*.

A autenticidade da imagem reside no fato de refletir a visão e a experiência genuínas do poeta. Por meio da imagem, o poeta inventa realidades que tenham uma verdade intrínseca: “a de sua própria existência, segundo uma lógica toda particular, pois essa verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo”. (Paz,1982,p.128) Por último, é importante destacar que as imagens poéticas nos revelam algo sobre o mundo e, mesmo, sobre nós.

Nos dois versos citados, *cadáver* é uma presença que capta, instantaneamente, nossa atenção, pois o poeta, em vez de descrevê-lo, lança-o diante de nossos olhos. Assim, a imagem suscita o objeto percebido, recriando-o, a partir do real. “O leitor ‘vê’ no texto a concretização verbal (imagens visíveis) da representação mental (imagens psicológicas) de um objeto sensível”, quer dizer, a imagem no texto equivale àquela formada na mente do poeta em contato com o mundo exterior: “o ser das coisas que sensibilizaram o escritor equivale ao ser refletido na imagem”. (Moisés,1988,p.284) Dá-se, assim, a reconciliação entre a representação e a realidade.

Ora, o discurso científico visa a um sistema de abstrações o mais preciso possível, tendendo para o universal, expresso por um conjunto de monossignos, por

exemplo: $a^2 = b^2 + c^2$. Isto quer dizer que o quadrado da hipotenusa é igual à soma dos quadrados dos catetos. Em qualquer lugar, essa fórmula é facilmente compreendida e unanimemente aceita, sem sombra alguma de contestação. A poesia, modalidade suprema da linguagem de sugestão, engendra uma estrutura de palavras única, irrepetível, sendo cada uma delas objeto e signo, utilizadas de forma que nenhum sistema externo ao poema possa predizê-las, isto é, o plurissigno poético, além de seu valor instrumental (utilização), possui, em grande escala, um estético e intrínseco (fruição). Ou, nas palavras de Eco:

Quando digo que a “soma dos quadrados dos catetos é igual ao quadrado da hipotenusa”, afirmo algo de verificável e universal, pois se propõe como lei válida em todas as latitudes, mas isto com referência a um único comportamento determinado da realidade; ao passo que, quando pronuncio um verso inteiro, as palavras que profiro não se apresentam imediatamente traduzíveis em um *denotatum* capaz de exaurir suas possibilidades de significação, mas implicam uma série de significados que ganham profundidade a cada olhar, de forma que, em tais palavras, parece-me descobrir, reduzido e exemplificado, o universo inteiro. (1991,p.68)

Isto, porque, entre a linguagem poética e a linguagem matemática, existe uma série de oposições, dentre as quais pode-se destacar: a primeira é dominada pelo inefável; a segunda, pelo explicável; aquela refere-se a matizes de coisas incertas, não quantificáveis, enquanto esta parece apontar para os números e as quantidades; o homem é dominado pela poesia, sob o signo do particular, mas é senhor da lógica, sob o signo do geral; a primeira destas linguagens possui uma ambigüidade infinita, na segunda, a ambigüidade é ausente; a significação poética é contínua e sugestiva; a significação matemática é discreta e lida com noções; o ato lírico é reflexivo, o ato lógico é transitivo; a significação poética está amalgamada à expressão, a significação

matemática é relativamente independente em relação à mesma; a significação lírica é variável, enquanto a significação matemática é fixa no espaço e no tempo. Em suma: “a primeira é intraduzível, enquanto a segunda é traduzível”. (Barthes, 1976, pp. 107-8)

O que confere maior eficácia à imagem é, antes, o seu caráter de realização mental ligado à sensação de forma peculiar. A imagem é uma representação residual das sensações. Segundo Pound (1991, p. 10), “aquilo que apresenta certo complexo intelectual e emocional num determinado instante” ou “uma unificação de idéias díspares” (Wellek e Warren, 1965, p. 231), como no fragmento do poema *Vazante*: “A vida é vazante / sem maré de enchente (...)”. (Machado, 1998, p. 146)

A apresentação repentina dessa idéia comove, subitamente, o leitor, levando-o para além dos limites do tempo e do espaço, do objeto e do lógico costumeiros, alcançando a dimensão sensorial do conhecimento.

Na linguagem cotidiana, as frases podem ser explicadas por outras. O mesmo ocorrendo com as palavras, devido à mobilidade dos signos. Dessa maneira, o sentido é um dizer que pode ser dito de outra maneira. Contrariamente, o sentido da imagem é a própria imagem: não se pode dizê-la com outras palavras, pois ela explica a si mesma. Só ela pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema tem seu sentido nas suas imagens, irredutíveis a qualquer explicação e interpretação.

Deve-se fazer uma distinção importante entre a imagem prosaica, meio prático de pensar e relacionar objetos, e a imagem poética, meio de reforçar uma impressão causada por um objeto. Diz o adágio popular: “Até as pedras se encontram”. Lançando mão de uma crença pertencente ao ideário coletivo, a de que até as pedras se

encontram, Nauro mostra coadunar com ela, exceto quando se trata de sua própria existência, do tão almejado encontro consigo: “(...) As pedras um dia se encontram / e os opostos também: / só, nas encostas do tempo, / minha alma comigo / não se encontrará jamais”. (Machado,1971,p.22)

Imagens que revelam a grande percentagem de dados duradouros e inatacáveis que a poesia fornece, referentes à natureza do homem, animal racional e sentimental. Sendo assim, a imagem poética é um dos veículos da língua poética; enquanto a imagem prosaica, apenas uma forma de abstração.

É possível exprimir, de diversas maneiras, as idéias mais simples, ou alterar palavras em uma frase, preservando-lhe o sentido inicial ou até explicar uma frase por meio de outra, pois, em prosa, pode-se dizer a mesma coisa, de muitas maneiras: *Isso é colóquio flácido para acalentar bovinos* ou *Isso é conversa mole para boi dormir*. Isto não se aplica à imagem poética, devido a ela fazer com que as palavras dispam-se de sua mobilidade, tornando-se impossível sua substituição por outras.

Como dizer esta imagem – “Memória: / Destroços inviáveis / para a ressurreição / na impossibilidade / de retorno nenhum (...)” –, (Machado,1995,p.101) de outra forma, sem furtar-lhe a autenticidade, sem violar-lhe a verdade psicológica, sua lógica peculiar, visto ser ela a expressão genuína da visão e experiência que o poeta possui da realidade circundante?

A linguagem poética, “carregada de novidade até o máximo grau possível” (Pound,1995,p.32), é “novidade que permanece novidade” (ibid,p.33), dispensando ‘tradução’ para uma linguagem mais acessível e clara, no intuito de

simplificá-la e facilitar sua compreensão, pois a imagem não explica, apenas convida à fruição e à recriação de sua revelação.

Segundo Chklovski (1973,p.43), “o mérito do estilo consiste em alojar um pensamento máximo num mínimo de palavras”. A idéia da economia das energias criativas pode ser válida na linguagem cotidiana, visto que, em nosso discurso diário, as frases e palavras inacabadas são explicadas por meio do processo de automatização, isto é, segundo as leis gerais da percepção, a fuga de nossos hábitos para a esfera inconsciente. Dessa feita, os objetos são dados por apenas um de seus traços, sem que venham à tona na consciência.

Embora nascido da palavra, o poema a transcende e desemboca em algo que a ultrapassa. É de Nauro (Machado,1986,p.19) o verso: “Os grandes poemas são tábuas negras”. Sem que *poema* deixe de ser *poema* e *tábua*, *tábua*, ele criou uma outra realidade. A distância entre a palavra e a coisa é reduzida ou desaparece, pois nome e nomeado tornam-se um só. Enquanto a linguagem representa, o poema apresenta. Ele não explica a realidade, apenas tenta penetrá-la. A imagem, a poesia é um constante e progressivo entrar no ser.

O processo de singularização dos objetos em arte consiste em dar a sensação do objeto não como reconhecimento, mas como visão, obscurecendo a forma, aumentando a dificuldade e a duração da percepção. “O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto (...)”. (Chklovski,1973,p.45) Mas, muitas vezes, o objeto artístico é percebido inicialmente como reconhecimento: ele está em nossa frente, mas não o enxergamos, pois, em arte, a liberação dos objetos do automatismo perceptivo não se dá sempre

pelos mesmos meios. “Então, quase sempre que há imagem, há singularização (...) Criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (ibid,p.50), deslocando-o da esfera de sua percepção costumeira para uma outra e implicando numa alteração de sua significação, é o objetivo primordial da imagem.

Em se tratando da língua poética, tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas quanto na organização das palavras para obtenção do sentido, o caráter estético se mostra sempre por meio dos mesmos signos. Sua criação consciente liberta a percepção do automatismo e sua construção artificial nos dá uma visão que representa o objetivo do criador.

Desde a Antigüidade clássica, é sabido, por meio de Aristóteles, que a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente. É o assombro diante da realidade cotidiana que, subitamente, mostra seu lado desconhecido, inusitado. É a experiência do sobrenatural. O fascínio, a repulsa, a estupefação ante o outro, o diferente. É, pois, num primeiro instante, um discurso sob o estigma do obscurecimento, fenômeno que dificulta sua compreensão, tornando-o, freqüentemente, um emaranhado de palavras estrangeiras, como em *Amnésia* (Machado,1987,p.75): “Lugar onde o tempo se anula / como presença e matéria. / Repique de mudos sinos / para praias sem marés. / Privação da função carne / muito além da eternidade.” O poeta, por meio da associação inusitada entre as palavras, dá-lhes nova feição, criando o efeito de estranhamento que, segundo D’Onofrio (1999,p.23), é “o meio de que o poeta se serve para obrigar o destinatário da obra literária a pensar na essência da condição humana, a refletir nos problemas da verdade,

da justiça, do amor, do tempo, da morte, etc, pois a literatura *é a tradução das significações sociais inconscientes*.

Mas, em que consiste o mistério poético? Por que a imagem é o cerne da poesia, nosso objeto de contemplação maior? Ora, a experiência poética possibilita uma relação privilegiada do homem com o mundo a partir do momento em que permite aproximar elementos que, do ponto de vista da lógica, são heterogêneos e isolados.

A tendência metafórica não é privilégio unicamente da poesia; antes, é inerente ao homem, devido à sua inclinação pré-científica de conceber, analogicamente, o mundo. “Essa direção analógica do homem”, para Cortazar (1984,p.86), “(...) constitui o elemento emotivo e de descarga da linguagem nos diversos falares (...) e, em último termo, a elaboração literária de grande estilo – a imagem luxuosa e inédita, roçando a esfera poética ou já em cheio nela”.

Logo, depreende-se que, se o homem se estrutura socialmente a partir de parâmetros racionais e juízos lógicos, simultaneamente ele se entrega à analogia com o meio ambiente, por esta ser uma força contínua nele. Para o poeta, ela é uma força ativa que se transforma em instrumento, algo que existe concomitantemente à razão discursiva, uma faculdade apreensora das relações do mundo, irredutíveis em sua essência à razão, como se vê em *Aquiescência uterina* (Machado,1991,p.92): “(...) Cegueira, sêmen das pálpebras./ Azul de sino nenhum / no cristal dilacerado”.

O fragmento de poema acima mostra que o poeta “está fora de todo sistema conceptual petrificado, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das próprias coisas e não no dos nomes que acabam por apagar as coisas, etc,”

(Cortazar,1991,p.88), dessa forma, assemelhando-se ao homem primitivo, pois ambos entendem como satisfatório o estabelecimento de conexões analógicas entre as coisas a partir do sentimento, como se vê em *Margem* (Machado,1995,p.15): “Nossa existência / é apenas sombra / da palavra sombra / sobre nada (...)”

Para Nauro Machado, é perfeitamente aceitável, por exemplo, “as sandálias do pensamento” (1976,p.95), muito embora ele saiba que sua certeza poética, como verdadeiro navegante de sua verdade, “só vale enquanto poesia e não como técnica de vida” (Cortazar,1991,p.91), em que *sandália* é *sandália* e *pensamento* é *pensamento*, fazendo parte de dois mundos opostos, o concreto e o abstrato, embora sua completude resulte na unidade poética básica: a imagem.

Assim, o mistério poético em Nauro Machado configura-se como algo essencial, solidarizando-se ao mistério da própria existência humana, que para compreender, basta ser sensível. “Sua poesia não é uma opinião nem uma interpretação da existência humana (...) é uma revelação de nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema”. (Paz,1982,p.180)

“A morte é o alimento da terra” (1973,p.35), disse também Nauro Machado. Ao eliminar o “como”, ele expressa “o sentimento de um salto no ser, uma irrupção em outro ser (...), pois o que o poeta consegue expressar com as imagens é transposição poética da sua angústia pessoal de alheamento”. (Cortazar,1984,p.95)

A poesia nauriana é engendrada por meio da admiração ao que possa ser nomeado através da linguagem, poema maior da humanidade.

As palavras não traduzem sua experiência criadora, mas constituem o seu núcleo, isto é, o ato da revelação poética é inseparável da própria expressão poética”:

Navios são vaginas / da eternidade que é sêmen / ao convés do meu naufrágio”.
(Machado,1982,p.13)

As figuras lhe são inerentes, instintivas, encontram-se em estado latente no poeta e propõem possibilidades de desvendamento da realidade, por meio da evocação da essência das coisas, um ir em direção aos seres, na tentativa de apropriar-se da sua essência, de atingir as qualidades de outros seres no poema, pois, celebrando poeticamente as coisas, o poeta une-se a elas, como em *Subsolo* (Machado,1964,p.12):
“(...) Ó vendaval / do pensamento! / Esgoto da alma / a carne guarda / a experiência”.

Toda poesia é conhecimento. Todo poeta deveria não buscar, mas encontrar, para não correr o risco de perverter sua poesia, confinando-a a um mero conhecimento em si. Ao poeta em questão, não interessa conhecer por conhecer, e nem comprovar o seu conhecimento.

Sua obra é filha da matéria bruta recolhida das sobras do cotidiano, misturada a sua essência, metamorfoseada segundo seus desígnios poéticos, insuflada pela inspiração nesse abismo-vida. “O ser da coisa apreendida (sida), poeticamente, irrompe do conhecimento e se incorpora ao ser que o anseia” (Cortazar,1984,p.100), porque deseja apropriar-se da essência das coisas e não das coisas. Daí, a imagem ser, em sua poesia, a forma lírica do afã de ser cada vez mais e a sua presença revelar a ânsia urgente de posse ontológica do poeta.

A poesia brota-lhe em fluxos incontrolláveis, conforme os versos de Wilson Alvarenga Borges, no prefácio a *Cavalo de Tróia* (Machado,1982,p.09):



Nauro Machado

Poesia sai-lhe pelos dedos
multifacetada e livre:
dona dos seus segredos
pesa-lhe o sonho e a vida

Poesia sai-lhe pelos poros
num refulgir incontido:
ela lhe decide a sorte
em seu labor infinito

Poesia sai-lhe pela boca
sem o esforço da fala:
Soma-se-lhe ao corpo,
exibe, assim, a sua garra

Poesia sai-lhe pela alma
e, mágica, o controla
com e sem palavras:
agride-o pelas costas

(Pisa um chão penoso e inculto
abrigo e estrume do seu verbo.)



4. Nauro Machado: a Poesia do Inusitado

4.1 A evolução de uma trajetória

A derrota do homem é a vitória do poeta

Manoel Caetano Bandeira de Mello

A poética de Nauro Machado possui, como já foi dito, um traço específico determinante: a imagem inusitada, elemento configurador de sua singularidade artística. Esta já recebeu da crítica especializada o reconhecimento de seu valor literário, transmutado num número significativo de apreciações, e mesmo de prêmios, dentre os quais os mais importantes foram: Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte, em 1982, por *O cavalo de Tróia*, livro de poemas que, contrariamente à sugestão do título, mostra-se um trabalho despojado de heroicidade, apanhando o homem na teia da impotência e da incerteza; e, mais recentemente, em 1999, Prêmio da Academia Brasileira de Letras, por sua *Antologia poética*, reunião de poemas selecionados em meio à sua vasta produção, nesses mais de 40 anos de fecunda atividade artística, desde o lançamento de *Campo sem base*, em 1958, ato inaugural de um procedimento poético que até hoje se mantém vivo, na busca de sua própria natureza inventiva, ainda sob o signo de rebeldia tardia, da geração de 45 maranhense.

Dono de um verso que impressiona pela concisão e pela força expressiva, o poeta, desde sempre, produziu uma poesia reveladora do elo existente entre ambos. A consagração integral à atividade poética impediu-o de desenvolver

outra tarefa que não fosse perseguir as essências dispersas da alma humana. Contudo, ele é ciente do mérito que reside na poesia.

Ao contrário de muitos conterrâneos seus, Nauro não emigrou para centros cultural e economicamente mais desenvolvidos, embora tenha passado dois anos no Rio de Janeiro. Autodidata, esse artífice da palavra é um homem simples que experimentou muito cedo o trabalho burocrático e o ônus decorrente dele. Dessa experiência nasceu *Ofício*, mediador da distância instaurada entre os dois mundos por que transitava diariamente, numa das fases de sua carreira profissional: “Ocupo o espaço que não é meu, mas do universo. (...) / enchendo inúteis quilos de um metro e setenta / e dois centímetros, o humano de quebra. (...) / E o mundo, triste bronze de um sino rachado, / o mundo restará o mesmo sem minha cota / de angústia e sem minha parcela de nada”. (Machado, 1971, p.48)*

Estes versos, envoltos numa atmosfera de incerteza, são descobridores das inquietações existenciais encobertas pelo véu do cotidiano, transfiguradas em verbo, no sombrio expressionismo do poeta, cuja imagística está a serviço – para além dos moldes espiritualistas – de toda uma somatização da angústia.

Crê-se que a resistência de sua poesia, durante tanto tempo, se deva ao seu estilo peculiar de expressão do sentimento poético e ao caráter surpreendente de suas imagens, como em: “Ó dor humana, / sábio despojo / deste universo / para saber-te / busquei meu âmagô”. (1986, p.12) Aliás, a livre associação das idéias em imagens surpreendentes traça as coordenadas de sua poética, extremamente consciente, construída sob um rigor que imprime a sua sensibilidade um caráter seletivo e

* Os fragmentos de poemas citados neste capítulo são todos de autoria do poeta em estudo, Nauro Machado.

ordenado, na luta para se sobrepor às padronizações que ensejam o surgimento de uma anti-arte, em meio a condições sociais e de produção muitas vezes adversas.

O caráter tenso e dialético da poesia de Nauro Machado parece absorver a matéria conflitante do homem e erigir uma arquitetura verbal, que deixa transparecer, do lado de dentro da imagem, a ressonância da lírica.

A Nauro sempre atraiu a fraqueza imposta às criaturas anormalmente equipadas para a vida e que são dissolvidas em si mesmas, pela incapacidade de equilibrarem-se na linha tênue que divisa a correição apolínea da tentação dionisiaca. Em entrevista, ele declarou:

Influenciou-me a atmosfera realmente de *cauchemar* desta minha São Luís: ruínas de sobradões sob a chuva, enchentes catastróficas nos meus sonhos de infância, a Baía de São Marcos inundando nossos becos e ruas e deixando em mim, o que até hoje permanece, uma sensação de dilúvio perene. E de igual modo, o nosso pleno meio-dia, a pasmaceira de lepra que adquire a sonolência ardente das coisas e dos objetos circundantes (...) (apud Cruz, 1976, pp.43-4)

A influência que a terra natal do poeta exerce sobre ele delineia-se no espaço de sua experiência poética, obviamente sem reduzir esta àquela, mas entrelaçando fragmentos de sonhos, experiências da infância, visões do cotidiano da cidade, desejos remisscentes, unindo faces de um mesmo universo interior. As idéias contidas no depoimento acima desdobram-se nos seguintes versos de *Lamparina da aurora*: “São Luís instala-se em mim / como poema lacrando / o cadáver do poeta (...)” (1992,p.16) que, na opinião do próprio poeta, é porta-voz desterrado e insulado na “Província Humilhada” e decadente.

Nauro consegue captar com suas antenas poéticas toda gama de desenfreadas inquietações, incompreensões, tensões e conflitos inerentes à natureza humana, tão complexa na contemporaneidade, como se nota neste fragmento de *Baile de Máscaras* (1991,p.33): “A imagem de toda vida / é subcutânea face / no interior revelada (...)”, no qual sugere que a revelação, a imagem, para o poeta, se mostra no interior. Portanto, é das próprias entranhas que extrai a poesia necessária que o leva a um constante e progressivo ensimesmar-se nos podres subúrbios da mente.

Sobre sua relação com a poesia, afirmou: “A poesia, para mim, é uma necessidade interior, um caso de vida ou morte e não um simples pretexto para malabarismos vazios ou teoremas que digam respeito apenas a um modismo falho e de autenticidade duvidosa”. (1998,p.02)

Nauro deixa transparecer, nesse discurso, que sua ligação com a poesia é algo visceral e, mais ainda, que conseguiu encontrar o seu modo de ser no complicado plano da realização literária, não se deixando levar por impulsos ocasionais, antes obedecendo à reflexão amadurecida, tornando-se canal por onde escoar uma complexidade de estados de espírito explorados artisticamente até a mais completa exaustão.

Avesso a esquemas de promocionalismo pessoal, solitário na concepção de uma obra que exige dedicação total, rompendo barreiras na busca desenfreada do ser pelo iniludível, Nauro Machado cumpre, entre os maranhenses, um papel, talvez, de catarse, na circunstância de insularidade geográfica.

A densidade e a concisão do seu verso dão-nos a sensação de um constante pulsar de vida, vida que nasce do/no poema, devido à carga dramática

concentrada que encerra um poder imagético altamente sugestivo. Essa tensão poética resulta de elaborada tessitura verbal, da seleção minuciosa das palavras e de seu uso com propriedade pelo artista, no intuito de retratar o universo de atribulações de espírito do homem de nosso tempo, recheado de dúvidas e interrogações, “Há um *se* na vida de cada um” (1979,p.23), questionadoras, principalmente da identidade primeira do homem: “Quem sou em mim recluso, / No cúmplice ar do mundo, aqui difuso / Sobre mim fechado? (...)” (1971,p.57)

Nesses versos, o eu-lírico, inconformado ante à insolubilidade dos conflitos humanos, erige seu edifício verbal na arquitetura da palavra poeticamente carregada de possibilidades de sentido e se volta para dentro de si, perquirindo as respostas dissolvidas na essência humana. O homem é confrontado com sua dimensão transcendental, não no sentido metafísico, mas no que tange aos valores que lhe foram extirpados pelo mundo dessacralizado.

Em *Parafuso*, por exemplo, “(...) Viram-me nu,/ Viram-me inteiro (...), / Mas só me vêem, / mas só me enterram. (...) / Inexistente / alheio e estranho / entrando em mim” (1976,p.15), o eu-lírico eleva sua voz trágica, despindo-se de tudo, e se mostra/recolhe num movimento circular para o interior de si, expondo/encobrendo suas entranhas sentimentais por meio de uma linguagem que se irmana à temática do texto, na formalização de seu mundo caótico.

O poema *Trapa natalina* (1976,p.110) apresenta fragmentos da realidade circundante, absorvidos pela subjetividade do eu lírico e metamorfoseados em palavra poética. As expressões – “E é Natal!”, “Um sino bateu”, “Porque é Natal”– ao contrário do que se possa pensar, não delineiam a paisagem natalina, mas o estado do

eu poético, num dado momento de sua existência. Tais elementos constituem símbolos que desnudam uma feição da interioridade do eu lírico, culminando esse processo nos últimos versos do poema – “Porque é Natal, so-“ / “zinhos a morte e eu”(…) / “minha mãe está só”. / meu pai já morreu.”– síntese de tudo que sucumbe no destino trágico da voz que emana do texto.

Nauro rompe com a sintaxe frasal tradicional, alargando as dimensões do significante: “Porque é Natal, so-” / “zinhos a morte e eu, (...)”, possibilitando a presentificação de um significado no poema, por meio da imagem profundamente redutora do discurso.

Ciente de que a palavra é o instrumento lúcido e permanente do poeta, unindo pulsão poética e elaboração reflexiva sobre o fazer literário, como em: “Invenção do verbo, / a poesia fede / à solidão humana / escovando o hálito / todas as manhãs (...)” (1979,p.44), ele metaforiza o próprio processo de criação, num teor de abstração que confere, muitas vezes, um caráter de hermetismo aos seus escritos.

É que, em Nauro, a poesia é, de fato, um misto de inspiração e elaboração consistente e sem táticas apelativas. Lê-la é mergulhar no mais profundo da alma do homem, pois atrai, como um ímã, os fragmentos dispersos da essência humana, construindo, assim, uma via de acesso ao ser.

Em *Unicidade* (1971,p.21), o poeta exercita sua lavra na síntese de uma das emoções mais árduas com que pode deparar-se o homem – a solidão: “A solidão / me expectora: / só eu assisto / a esta insônia / do mundo em mim”. Construção acordada de um dos arquétipos sentimentais mais representativos para o homem – a solidão.

Poesia plasmada na síndrome “Deus-sexo-morte”, cavouca a chaga aberta e necrosada da miséria humana sem anestesia. Deus representa a gênese, a metamorfose original; o sexo, a continuidade; a morte, *a priori* encerrando uma idéia de finitude, mais um rito de passagem.

A efemeridade da vida terrena empurra o ser para o divino, para o transcendental – também alcançado por meio da poesia –, não no intuito de buscar valores espirituais, mas numa atitude de rebeldia e banalização do dogmatismo e hermetismo formatados por séculos de tradição religiosa, revogando convenções longamente arraigadas no espírito: “Pai nosso que estás no céu: (...) / morremos nós cá desta terra (...) / as folhas riem teu azedo riso. / Pai nosso que estás no céu: / todo és tudo em vão em nós havido. (1976,p.94)

A ausência de pontuação neste último verso e a repetição das linguodentais, /t/ e /d/, e da fricativa, /v/, instauram uma relação semântica sugestiva de uma desconexão de idéias no final do poema. Seus fluxos emocionais transubstancializam-se na valorização plástica da palavra, na captação do real simbólico.

O sexo também é um aspecto insistentemente explorado em sua poética. A carne pulsa e fala de suas entranhas: “Coberto o sexo com pedra de rampa, / no sombrio escorrer de águas e espumas (...)” (1978,p.86) Do embate entre espírito e matéria sobram resquícios verbais envoltos num erotismo selvagem de poderosa fluidez sintática, resultando em versos dionisicamente vibrantes, que fazem emergir todo o poder que o sexo emana e exerce sobre o homem.

A morte, para o eu-lírico, se configura como um outro prisma da vida, a única garantia que o homem tem ao irromper do ventre materno para o mundo, contingência do ser humano enquanto carne, possibilidade de metamorfosear a existência e transcender a mundos etéreos/eternos, na ânsia do reencontro em espelho-criador: “Por que a morte? Por que sabê-la vida? / na festa inteira chamada existência?” (1977,p.90) Incapaz de aderir à idéia de fim, o poeta expressa sua frustração funérea, por meio da proclamação da morte e da igualdade a que ela reduz todos os viventes. Mas ele sabe que a morte é também um fenômeno da vida e que, em todos os que respiram, jaz, em latência, o pendor para retornar ao estado original: “Quem me restituirá ao ímpar que sou, / Senão a morte que descansará minha pele? (...)” (1975,p.56) Seus estados de vivência interior – sua relação com as diversas instâncias do ser no mundo e com as várias faces da realidade circundante – traduzem-se na construção de seus poemas, conjugando inspiração e lucidez.

4.2 Leitura de alguns poemas

A poesia, “domínio mais criador da linguagem” (Jakobson,1973,p.06), é, também, uma forma de pensamento ordenada, cuja origem repousa na simbiose da intencionalidade artística do autor com a sua profunda sensibilidade. Dessas ligações, resultam as imagens inusitadas, instâncias reveladoras tanto de uma peculiaridade da poética de Nauro Machado, quanto da presença imortalizada daqueles escritores que o influenciaram, cujas vozes ecoam em seus poemas.



As poéticas contemporâneas, muitas vezes, propõem estruturas artísticas que exigem empenho especial na elucidação do proposto, não sendo nada além do que uma tendência geral da cultura, em direção aos processos em que se estabelece um vasto campo de possibilidades interpretativas diferentes. Isso se deve ao fato de nenhuma obra de arte ser realmente fechada mas, ao contrário, ofertar-se como uma infinidade de degustações possíveis.

O poema que segue consta do livro de estréia de Nauro Machado, *Campo sem base* (1958,p.25), e parece ser sua “profissão de fé poética,” ao revelar a atitude consciente do autor a respeito do difícil ofício de ser poeta, e que se confirmaria ao longo de sua trajetória.

O parto

Meu corpo está completo, o homem – não o poeta.
mas eu quero e é necessário
que me sofra e me solidifique em poeta,
que destrua desde já o supérfluo e o ilusório
e me alucine na essência de mim e das coisas,
para depois, feliz ou sofrido, mas verdadeiro,
trazer-me à tona do poema
com um grito de alarma e alarde:
ser poeta é duro e dura
e consome toda
uma existência.

Esse texto revela uma consciência da duplicidade do ser, o homem-poeta, que, para atingir a plenitude do ser-poeta, precisa da maturação do ser-homem, através do sofrimento e da lucidez: “Meu corpo está completo, o homem – não o poeta. / mas eu quero e é necessário / que me sofra e me solidifique em poeta (...)”, para o fortalecimento de seu espírito poético, oscilante entre o ser-homem e o ser-poeta, em favor da elevação de uma linguagem que ultrapasse as grades eternas.

Ele também proclama a necessidade de destruição do supérfluo, para encontrar o âmago das coisas e de si: “que destrua desde já o supérfluo e o ilusório / e me alucine na essência de mim e das coisas (...)”, em que, o eu lírico acredita, residem as essências dispersas do universo-caos. E, então, emergir do poema, na conformada constatação do seu destino – a busca das ‘verdades’ condicionadoras da existência – do qual não pode se desvencilhar: “para depois, feliz ou sofrido, mas verdadeiro (...)” E, súbito, constatar que a poesia é, também, uma forma de convivência com o absoluto, na tentativa de superação do estado de perplexidade paralizante, diante do mundo, e ligar, mesmo que momentaneamente, o homem ao abismo de si mesmo: “trazer-me à tona do poema / com um grito de alarma e alarde (...)” Para, finalmente, concluir que “ser poeta é duro e dura / e consome toda / uma existência”, como um prenúncio do que viria a ser sua trajetória poética e vivencial.

O poeta revela, também, uma consciência do eu-poético como um ser que se destaca do simplesmente humano; ele crê na inerente dualidade – homem/poeta – e na árdua tarefa que o aguarda, lançando-se inteiramente ao desafio de fecundação da palavra árida, para convertê-la em palavra poética, ou seja, “infundir na matéria bruta da língua a sedução da palavra poética e extrair desses elementos intrinsecamente poéticos a expressividade poetizadora da emoção/idéia, substancializadoras do poema”. (Lyra, 1979, p. 161)

Ora, a literatura também é uma forma de questionamento do homem, uma espécie de auscultação da vida. O poema *O parto* desnuda a problemática existencial do homem que também é poeta, refletindo um autor deveras sensibilizado com questões provavelmente pertinentes aos poetas e inquietantes.



É impossível não desvanecer na análise da semântica poética nauriana, revelada em *O parto*, devido à expressiva carga imagética encerrada no tema – a situação do criador em poesia – metalingüisticamente tratado. No referido poema, nota-se que a palavra, os significantes, a expressão verbal retêm a atenção do investigador, visto as “imagens vindas do mundo exterior entrarem em acordo com o desejo do poeta de perpetuar sua arte e transpô-la para outros planos, instituindo uma rede de correspondências e equivalências na diversidade cósmica, como acorda Fontaine (1978,p.108), e o que bem ilustram os versos: “E me solidifique em poeta” e “Trazer-me à tona do poema”.

Composto de símbolos sensíveis criados pelo poeta, e sem qualquer hesitação quanto ao artesanato verbal ou à movimentação das imagens, o poema estabelece uma significação estética em relação à coisa significada, visando o contexto global do fenômeno poético. Isso, porque a experiência estética repousa na totalidade do objeto; neste caso, no poema, na unidade do sensível, e não em suas partes integrantes isoladamente, que impõem a sua presença pela seleção e organização peculiares de seus elementos, captando nossa atenção de maneira especial. O poema apresenta o eu-lírico, sujeito da enunciação poética, exteriorizado, e o eu-existencial, emissor poético articulador da enunciação poética, que se confunde com a própria poesia, segundo Silva (1984,p.127), perfeitamente integrados na unidade poética do texto, cuja meta, de acordo com Rosenfeld (1976,p.53), é “a organização verbal significativa da experiência interna e externa, ampliada e enriquecida pela imaginação e por ela manipulada para sugerir as virtualidades desta experiência”.



Ao abordar o tema do criador em poesia – eixo de cristalização do referido poema –, ou melhor, da coexistência e da necessária maturação do homem-poeta e da superação/suplantação daquele por este, o artista, do ponto-de-vista da sintaxe, compõe o título do texto – *príncipe dos significantes* – por meio de um sintagma nominal formado por *o*, artigo definido, e *parto*, substantivo, indicando, anaforicamente, o texto que vai ser lido. O processo poético, portanto, partindo do título, volta a ele, numa proposição da própria essência da exegese: à medida que algo se vai descortinando, tudo se vai conhecendo.

Parto é, grosso modo, “nascimento”, “eclosão”, “emersão”. Idéia que se desdobra, principalmente, no verso “Trazer-me à tona do poema”, semanticamente forte, revelador de intensa emoção estético-criadora, na abordagem do fenômeno da criação poética, que é a própria fala do poeta, o próprio poema.

Numa leitura plurissignificativa, alçando-se do semema *parto*, pode-se conotar os seguintes semas, dentre outras possibilidades: sema 1 - o parto é uma saída; sema 2 - o parto é uma expulsão; sema 3 - o parto é uma exclusão (do ventre materno); sema 4 - o parto é uma divisão; sema 5 - o parto é uma aspereza faríngea da realização sonora do vocóide [a], aberto, médio, sonoro, centralizado, o que, em termos de língua portuguesa, não é freqüente. E, deste modo, o poeta cria, inicialmente no título, invólucro sonoro e significante do poema em si, toda a tensão poética vibrante no velamento/desvelamento de sua mensagem.

Parto como:

Saída – uma nova vida irrompe e se inicia;

Expulsão – o poeta é jogado no mundo;



Exclusão – a mãe-ventre abandona o infante ao mundo;

Divisão – o significante *parto* alude, no psiquismo profundo, à divisão do ser materno, que se bifurca em um rebento, fruto de seu sangue;

Aspereza – a fricatividade da faringal [ah], velarizada com forte expansão prolativa da bilabial sonora explosiva [p], confere ao semema a gravidade do devenir poético e vivencial de Nauro Machado.

A dualidade homem-poeta extravasa ao longo do poema. Nele prevalece a logopéia, dança das idéias entre as palavras, pois o poeta, numa linguagem que beira a prosa, discorre sobre sua dualidade inerente, o ser homem-poeta, e sobre as implicações e necessidades desse estado, revelando a cosmovisão do seu emaranhado universo interior, dividido entre a aceitação do sofrimento poético advindo dessa dualidade – “Mas eu quero e é necessário / que me sofra e me solidifique em poeta” – e a certeza de que o árduo caminho que se lhe apresenta a percorrer é condição essencial para se tornar um poeta em toda profundidade de significado que possa residir no termo: “ser poeta é duro e dura / e consome toda / uma existência”. Nesses versos, percebe-se, ainda, a fanopéia, nas figuras da metáfora: “ser poeta é duro”; da aliteração, nas palavras: *poeta, duro, dura, toda, existência*, cuja seqüência de sons consonantais /t/, /d/, /d/, /t /, /d / e /t/ pode sugerir o som repetitivo do esforço de quebrar pedras, para construir um poema – *Escrever poemas é como quebrar pedras* –; e do polissíndeto: *e dura e consome*. O poeta procura dizer o impreciso de forma precisa, criando, dessa feita, um modelo de sensibilidade.

Os signos poéticos se articulam para edificar o poema, fazendo vir à tona o sentimento lírico do autor, num jogo de desvelamento/velamento da realidade, por

meio da articulação do eu-lírico e do eu-existencial. Dessa maneira, o poeta vai construindo o seu mundo e, conseqüentemente, suas isotopias, cujo levantamento constitui a revelação do texto. Destaca-se como a principal delas a polarização ser-homem x ser-poeta, para a qual se sugere como possível leitura:

SER-HOMEM	X	SER-POETA
Completude		Incompletude
Querer		Necessitar
Destruição		Solidificação
Supérfluo		Essencial
Felicidade		Sufrimento
Ilusório		Verdadeiro
Superficialidade		Profundidade
Fugacidade		Perenidade

Essa dialética traduz a postura do poeta face ao conflito ser-homem x ser-poeta, que nele se encerra e a ele se reduz, revelando um questionamento de ordem metafísico-existencial, tomando como base a isotopia ser-homem X ser-poeta.

O eu-poético exterioriza sua interioridade através da palavra poética e pereniza suas idéias na revelação da consciência da limitação do homem e da ilimitação da poesia.

Sabe-se que o discurso lírico realiza a *mimesis* literária através de uma instância literária do seu universo do discurso, o eu lírico. Investido de uma lógica significativa particular de expressão, manifesta verbalmente um estado de alma,

resultante da plasmação do sujeito lírico, imerso em uma gama de sentimentos evocados no seu contato com o objeto, frente ao mundo exterior. “Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas”. (Rosenfeld,1965,p.10)

O lirismo nauriano se enraíza na revelação e no aprofundamento das diversas dimensões do eu, a quem é impossível alhear-se de si mesmo, despir-se de sua interioridade, para criar seres e coisas distanciados do sujeito individual. O mundo exterior, imerso em objetividade, é tragado pela interioridade do poeta que, “quanto mais se recolhe e busca no seu interior a verdade, mais impessoal se torna, ou melhor, mais universal”. (Lobato,1981,p.37)

O que poderia ser um mero inventário dos fatos é transfigurado em linguagem simbólica no poema, por meio de uma organização literária relativamente breve, um dos traços estilísticos mais relevantes do gênero lírico, resguardando, nessa concentração, uma extrema intensidade expressiva.

Cumprе ressaltar, também, que o tempo, marcado pelo escoar do fluxo narrativo na prosa, é alheio à poesia lírica, em virtude de o poeta cristalizar-se sobre uma idéia, um sentimento, que não visa o encadeamento seqüencial de causa/efeito, dos estados do espírito, mas apenas o registro das sensações e a atemporalidade das mesmas. “A preponderância da voz do presente indica a ausência de distância (...) este caráter do imediato (...) não é, porém, o de uma atualidade que se processa e distende através do tempo (...) mas de um momento eterno”. (Rosenfeld,1965,p.12) É que, na

lírica, não há uma história para contar, nem um aceleração para o final, a fim de saber como vai acabar o poema.

O próximo poema a ser analisado trata, metalingüisticamente, a criação poética, e é um dos textos que se considera dos mais representativos, no universo artesanal de Nauro Machado.

Consolo e Tabuada

A poesia, poeta,
é um hálito apenas:
o beijo sonoro
de uma boca morta.

O primeiro número
no derradeiro:
o
número total
na essência de Deus.

Este poema, integrante de sua *Antologia Poética* (1998,p.339), e que faz parte, originalmente, de *Funil do ser: canções mínimas* (1995), embora escrito quase quarenta anos após o poema anterior, ainda preserva um importante traço da poética nauriana: o debruçamento da poesia sobre si mesma, no afã de autodesvendamento, de revelação de sua essência criadora. O título do texto, chave de penetração da obra, é formado por um sintagma nominal, composto de dois substantivos, *consolo* e *tabuada*, ligados pelo marcador vocabular *e*, que encerra a idéia de soma, adição. *Consolo* significa lenitivo, resignação; *Tabuada*, tabela que contém combinações de algarismos em que se aprendem as primeiras noções de aritmética. Da união dessas duas imagens acústicas é gerado o título, que se desdobra no poema e apresenta a concepção do autor

acerca do ser da poesia, de seu âmago, ao conceituá-la, subjetivamente, por meio das metáforas que afloram a partir do título.

O seu processo de reconhecimento estético do mundo é formulado a partir de uma metáfora de abertura e do conseqüente reengendramento da significação, estabelecendo novas cadeias significativas para os significados já dados: “A poesia (...) é um hálito apenas”, e de um pressuposto destinatário da mensagem, fruidor do texto, evocado por meio do termo de chamamento, *poeta*. O eu-lírico tenta converter a essência da poesia na materialidade da linguagem em verso, a palavra poética que, “pondo numa relação absolutamente nova som e conceito, sons e palavras entre si, unindo frases de maneira incomum, comunica, juntamente com um certo significado, uma emoção inusitada, a tal ponto que a emoção surge ainda quando o significado não se faz imediatamente claro”. (Eco, 1991, p.107) Tal constatação evidencia-se, também, nas demais metáforas presentes no texto: “A poesia é (...) O beijo sonoro / de uma boca morta; / O primeiro número / no derradeiro; / o / número total / na essência de Deus”.

A imprevisibilidade do discurso e o modo insólito de fazer uso da linguagem determinaram o resultado poético do texto. A informação veiculada no poema está associada à “não-ordem-habitual-e-previsível”, ou seja: à desordem das estruturas convencionais da linguagem. Isto, por ser peculiar, ao discurso estético, a quebra da ordem probabilística da linguagem, veiculadora de significados convencionais, no firme propósito de aumentar a gama de sentidos possíveis, promovendo uma ruptura da organização banal do texto, resultando numa nova ordem, no interior do discurso.

O poeta é original na recusa da ordem convencional do sistema lingüístico e propõe um outro que traduz módulos de desordem organizada em seu interior, aumentando suas possibilidades de informação, como se observou nas metáforas destacadas acima. Ora, a condição para que uma obra possa resultar expressiva a quem a percebe é dada pela existência de significações e valores oriundos de experiências anteriores, e enraizados na consciência, de maneira que se fundem com as qualidades explicitadas na obra de arte.

Ao declarar que a poesia é “o beijo sonoro / de uma boca morta”, o poeta faz com que os significantes remetam a si mesmos. A ambigüidade é uma propriedade intrínseca a toda mensagem centralizada em si própria, “um corolário obrigatório da poesia”. (Idem, 1991, p.85) Isto não significa dizer que a supremacia da função poética elimine o caráter denotativo do texto. Numa leitura superficial do referido verso, inicialmente é apreendida a significação denotativa das palavras que o compõem. A multiplicidade de significações conotativas repousa na camada subjacente da escritura poética. As diversas possibilidades de compreensão das palavras num texto poético tornam perceptíveis as texturas dos sememas em todos os seus aspectos. Assim, o poeta cria formas lingüísticas não-evidentes, misteriosas que convidam à investigação e estimulam à vivacidade da imaginação. Ou, como afirmava Mallarmé: “Nommer un object c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer (...) voilà le rêve (...)”*

As metáforas do poema são um instrumento complementar de conhecimento do mundo, com formas autônomas e leis próprias, diferentes daqueles

* Denominar um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feita da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo (...) eis o sonho (...).



canais autorizados pela lógica. Em vez de conceituar objetivamente o termo “poesia”, dizendo-lhe das funções e caracterizando-o, o poeta oferece ao fruidor do seu texto uma forma artística que, sem visar substituir o conhecimento científico, acrescenta um novo conhecimento a respeito da poesia. Então, a arte pode ser encarada como metáfora epistemológica porque, em cada momento da história, o seu modo de estruturação reflete a maneira como a cultura vê a realidade.

Segundo o modelo de análise proposto por Jean Cohen, em *A estrutura da linguagem poética*, tem-se uma estruturação textual que é a repetição de uma forma básica inicial, em todas as imagens:

A poesia é	um hálito apenas
	o beijo sonoro de uma boca morta
	o primeiro número no derradeiro
	o número total na essência de Deus

O poeta omitiu a expressão ‘a poesia’ e a forma verbal ‘é’ (que aparecem na metáfora de abertura do poema) nas metáforas que seguem, ao longo do texto, não comprometendo o sentido do todo poético, pelo fato de estarem subentendidas. O texto é basicamente composto de substantivos e adjetivos, sendo que os últimos modificam o sentido da palavra *poesia*, restringindo sua idéia principal, por meio de idéias secundárias.

Os signos pausais – vírgula, dois pontos e ponto final, em – *A poesia, apenas: e morta.* – e a ausência de signos melódicos, determinantes das pausas

semânticas e da melodia do verso, tornam possível proceder a uma leitura do texto em que as pausas semânticas coincidam com as pausas métricas, sem comprometimento do sentido, ou fazendo uma leitura de dois em dois versos 1-2, 3-4, 5-6 e 7-8-9, pelo fato de o verso 7 conter uma única palavra, que poderia, tranqüilamente, fazer parte do verso seguinte.

A rima se realiza a partir de algumas conexões feitas pelo poeta entre as sílabas finais e medianas, de algumas palavras dos versos, como por exemplo: *poe - ta* (subst.) e *mor - ta* (adj.) e *so - no - ro* (adj.) e *nú - me - ro* (subst.), ambas externas; *pri - mei - ro* (adj.) e *der - ra - dei - ro* (adj.), interna. A última imagem do texto não apresenta rima e lembra o fecho de ouro dos sonetos parnasianos, ao resumir o poema à sua idéia principal: “A poesia (...) é (...) o número total na essência de Deus”. Na verdade, a rima nauriana, neste poema, já exprime sua sonoridade inerente em “A poesia (...) é (...) o beijo sonoro (...)”.

Algumas palavras do texto encerram fonemas que formam como que uma cadeia sonora de repetição constante: *poesia, poeta, hálito, apenas, beijo, boca, morta, primeiro, derradeiro, total, Deus*. Isolando alguns desses fonemas consonantais, tem-se: /p/, /p/, /t/, /p/, /b/, /b/, /t/, /p/, /d/, /t/, /d/, alternância de bilabiais, representados por *p* e *b*, e linguodentais, *t* e *d*, que podem sugerir, pela força expressiva, idéias bem definidas, firmes, incisivas, individualizando os sons produzidos e caracterizando a aliteração. A frequência de alguns fonemas vocálicos, nessa mesma seqüência de palavras, também é bastante sugestiva: /o/, /e/, /a/ - /o/, /e/, /a/ - /a/, /o/ - /a/, /e/, /a/ - /e/, /o/ - /o/, /a/ - /o/, /a/ - /ei/, /o/ - /ei/, /o/ - /o/, /a/, imprimindo uma sonoridade marcante ao texto.

O livro *Masmorra didática*, de 1979, representa, na poética nauriana, um testemunho sobre seu tempo e sua cidade, ao retratar a escuridão do solo em que Nauro se plantou desde sempre e onde, até hoje, cultiva sua existência. Dele retirou-se o poema homônimo a seguir (p.100):

Murro em ponta de faca

Nunca mais poderei sair
do meu lugar
(Comigo dentro, o mundo e a alma
em igual situação).
Para que sempre. Eternamente
escreveu-me Deus.
(Enquanto houver ser, eu
não sairei de mim).

Este poema, pequeno na extensão, mas profundamente denso em sua dimensão ontológica, apresenta, em relação ao metro, uma distribuição eloquente dos ictos, embora colocados na simplicidade de um repertório lexical bastante freqüente.

Daí:

1º verso:	/ - / - - / - /	(1,3,6 e 8)
2º verso:	- - - /	(4)
3º verso:	- / - / - / - / -	(2,4,6 e 8)
4º verso:	- - / - - - /	(3 e 7)
5º verso:	/ - - / - - - - / -	(1, 4 e 9)
6º verso:	- - / - /	(3 e 5)
7º verso:	- / - - / / /	(2,5,6 e 7)
8º verso:	- - - / - /	(4 e 6)

Como se observa, os ictos conferem ao poema sua estruturação formal heterorrítmica, chamando-nos atenção o 3º verso, numa seqüência de sílabas tônicas e átonas bastante regular: “Comigo **dentro**, o **mundo** e a **alma**”. Deste modo, em eneassílabo, dispondo de um léxico simples, Nauro diz, brevemente, do desvelamento/velamento do seu eu-poético. É o ser dentro, o ser em si, espremido entre o mundo e a alma, a criação e a criatura, o cosmos e o *pneuma*. O estado de fixidez do eu-poético é anunciado logo no verso 2 – “do meu lugar” – e executado pelos versos 4 e 8 – “não sairei de mim”. Assim sendo, as isotopias mobilidade/fixidez, são reforçadas pelos sememas *sair*, *lugar*, *igual (situação)*, *sempre* e *(não) sairei*.

A estrutura do poema mantém os ictos predominantes de 4ª e 6ª sílabas, a saber, os sememas *poderei*, *mundo*, *houver* e *mim* (6ª); *lugar*, *dentro*, *sempre* e *sairei* (4ª), que formam o substrato do que Nauro pretende revelar: o querer, o poder e o fazer. O poeta quer, mas não pode fazer! Está dentro, enraizado em si, tendo o seu devenir sido grafado eternamente pelo Ser Superior: “(...) *Para que sempre. Eternamente / escreveu-me Deus*”.

Voltando-se à estrutura:

/ - / - - / - / (1)

- - - / (2)

- / - / - / - / - (3)

- - / - - - / (4)

/ - - / - - - - / - (5)

- - / - / (6)

- / - - / / / (7)

- - - / - / (8)

Apesar da dramaticidade, o posto (o expressado), e da veemência, o implícito (o subentendido), o poeta cria um clima de “suspense”, dividindo o clímax poético em três ictos perfeitos, encadeados num jogo de verbo, verbo-substantivo e pronome – houver, ser e eu. Atente-se, ainda, para a maiúscula S (de ser), conferindo ao existir (ser) a majestade da existência terrestre e divina, reforçada por “*Eternamente* / escreveu-me Deus”, 5º verso, num interessante jogo fonético.

C = consoante

C – C – C – C C – C – C – (1º verso)

C – C – C – C – C (2º verso)

C – C – C – C – C C – – C – C – – – – C C – (3º verso)

– – C – C C – C – – C – – (4º verso)

C – C – C – C – C C – – C – C C – C – C – (5º verso)

– C C C – C – C – C – C (6º verso)

– C – C – – C – C C – C – (7º verso)

C – C – – C – – C – C – (8º verso)

V = vogal

– V – V – V – – V – V – V – V V (1º verso)

– V – V – V – V – (2º verso)

– V – V – V – V – V V – V – V V V V (3º verso)

V - V - V - - V - V V - V (4º verso)

- V - V - V V - V V - V - V - - V - V - V (5º verso)

V - V - V - V V - V (6º verso)

V - - - V - V V - V - - V - V (7º verso)

- V - V V - V - V - V (8º verso)

Salta à vista, imediatamente, a harmonia com que foram distribuídos os elementos significantes em nível de vogais e consoantes. O segundo verso apresenta uma distribuição equilibrada entre os sons, revelando a presentificação do poeta quanto à isotopia fixidez: “do meu lugar”. No que tange às consoantes, a isotopia vê-se reforçada também pela distribuição desses elementos sônicos: “não sairei de mim”. Deste modo, a fixidez dramática é reafirmada. O primeiro e o oitavo versos são uma amostra eloqüente do domínio dos referentes pelo poeta. A antítese isotópica mobilidade/fixidez se desdobra, um tanto mais, no oxímoro: “comigo dentro” (3º verso) / “não sairei de mim”, (8º verso).

A símile do 4º verso, “em igual situação”, é também um recurso expressivo em Nauro, conjugando-se à autenticidade de seu ser, enquanto discurso: ser – aqui – mim, de onde não sairá, e do qual não abrirá mão.

As inflexões dos significantes, no poema em análise, dão-lhe um ar de devaneio ativo e existencial. No par ‘sair/não sair’ (ficar, permanecer, quedar-se, portanto), configura-se o espaço verbal do texto, em cujo interior ordena-se seu discurso poético, numa relação de implicação recíproca dos significados. O fundo de semelhança é a mobilidade, distribuída pelo sintagma “não sairei de mim”(8º verso).

A função emotiva, centrada no eu do poeta, só cede terreno no 6º verso, “escreveu-me Deus”, situando o poeta no nível mais excelso: o da imortalidade.

Voltando às distribuições de consoantes e vogais, atentemos para a oposição das velares /k/ ~ [k] e /h/ ~ [h], no primeiro verso: “Nunca mais poderei sair” – [‘ nuka] [mays] [pode’rey] [saih], as quais se conjugam com as linguodentais /d/ e /n/. Entretanto, a força prolativa está, surpreendentemente, na segunda e terceira sílabas: [ka] + [mays], gerando uma sonoridade altamente expressiva [ka’mays], como se o poeta dissesse: [nuk/amays] sairei eu.

As significações lexicais dos verbos *poderei*, *sair*, *escrever*, *houver*, *ser* e *sairei* dão uma tonalidade reafirmatória da fixidez existencial, condicionada ao operador argumentativo *enquanto*, que operacionaliza a assertiva lírica do escritor. Este operador discursivo dá nexos aos segmentos intersubversivos. Aliás, *nunca* (subentendidamente, uma adição à enunciação) *para que* (a reta final, o alvo, a finalidade) e *não* (a recusa da mobilidade) constituem um somatório, ensejando a continuidade temática e a progressão das idéias do Autor.

O positivo absoluto dessa consciência de ficar aqui/não ir lá revela-se um valor consagrado que o poeta-ele-mesmo se atribui. Assume, portanto, um posicionamento pessoal, numa ideologia poética tida por Nauro “como verdade consagrada”.

Em nível de intertextualidade, o poeta e sua geração de escritores, exprimidos entre ideais éticos e cristãos (relembre-se a província de São Luís, nas décadas de 40 e 50, quando a ditadura Vargas foi executada, exemplarmente, pelo interventor local, Paulo Ramos) e a chegada do existencialismo com exemplos de

pressa, barulho, sexo, violência, confusão, cotidiano, efemeridade, liberdade literária, etc. O traço distintivo desse poema é a tensão dramática entre a recusa do partir e a ênfase no ficar, como dois dialetos que se confrontam, refletindo concepções irreconciliáveis – mobilidade/fixidez.

As duas estrofes formam uma dupla - 1º bloco: “não sairei”; “ficarei com o mundo e a alma”; 2º bloco: “Escreveu-me Deus”, “eu ficarei”, articulando os operadores argumentativos, já considerados.

O primeiro verso é reforçado pelo último. Organiza, à moda dos formalistas, uma estrutura fechada que, aparentemente, se abre no 1º verso e se encerra no 8º. Estrutura fechada, dizia-se acima, com uma relação ordenada de começo, meio e fim, a saber: a negação da mobilidade, a presença da sanção divina e a reafirmação da fixidez.

Note-se que as duas estrofes não articulam nenhum adjetivo. Pelo contrário, a mensagem nauriana repousa eminentemente sobre verbos e substantivos. Os epítetos não são necessários ao que pretende dizer.

A potencialidade simbólica da existência está vinculada ao número pequeno de verbos que utiliza: cinco. O futuro, com aspecto de potência e permissão, *poderei*, se articula com o infinitivo *sair* (verbo de movimento, intransitivo). Este é movimento do corpo, pessoal, próprio. “Escreveu-me” é um tempo do mundo narrado. Não é o mundo comentado do presente, mas passado, fixado, realizado. *Houver* e *sairei* implicam a futuridade do nexos final, condicionado pelo operador discursivo *enquanto*. Os verbos intransitivos *sair/sairei* são encadeados no discurso e consolidados pelo morfema IR .

O poema também articula cinco substantivos, todos concretos. Projetam-se num crescendo: os mais visíveis – *lugar/mundo*; os outros mais sutis: *alma*, *Deus* e *Ser*. A sobriedade dos substantivos contrasta com a operacionalidade dos advérbios ou locuções adverbiais. Desta maneira, atuam como suporte expressional da mensagem nauriana. *Para que sempre e eternamente* agem como reforço à idéia da temporalidade do lirismo em Nauro.

Uma das leituras possíveis seria:

tese: aqui ficarei, com o mundo e a alma;

antítese: estaremos no mesmo nível vivencial: o lá-fora e o eu-dentro, ninguém é melhor;

síntese: existindo eu, aqui ficarei;

Por fim, uma palavra deve ser dita sobre a realidade da vida e sua fugacidade: Ambas constituem o *leitmotif* determinante da inspiração do poeta, conjugado às dominantes ‘religião’, ‘relacionamento social’, ‘aspiração vivencial’ e ‘reconhecimento’.

Em sua trajetória poética, Nauro busca solidarizar-se, por meio de seu verbo poderoso, aos mistérios essenciais da terrena existência humana, navegando pelas veredas tortuosas do (in)consciente, à procura de respostas, num constante e progressivo insimesmar-se, nos podres subúrbios da mente.

CONCLUSÃO

Visto ter sido o desafio inicial deste trabalho uma tentativa de incursão pelo emaranhado campo da criação artística nauriana, no intuito de elucidar os mecanismos de construção do seu inusitado edifício poético, crê-se ter escalado somente alguns dos andares que o compõem, uma vez que o exercício crítico sempre oferece um amplo campo de possibilidades de análise e degustação do objeto estético.

Acredita-se que a feição analítica delineada por este estudo é resultante da emersão de elementos da própria obra, que puderam contribuir com a reflexão da poesia como forma de conhecimento e com a revelação do universo poético de Nauro Machado.

O mérito maior deste trabalho, pensa-se, reside na contextualização da poesia do Maranhão, distanciado geograficamente do eixo cultural brasileiro, mas que acabou por absorver e refletir, embora tardiamente, os aspectos da modernidade literária, também por meio da imagem surpreendente da poética do autor maranhense.

Eis o núcleo da questão para onde convergiu este trabalho: a imagem como forma de amálgama e síntese do pensamento dialético em Nauro Machado. A relevância da imagem, sua singularidade, seu caráter insólito, mostrado, não poderia ser de outro modo, de forma inusitada, sobretudo no que diz respeito à conjunção de tensões em vários níveis: o da linguagem, o do eu-lírico, o do criador, o da criação poética.

Além de situar-se o poeta maranhense no âmbito das Letras Modernistas Brasileiras e traçar-lhe a trajetória metalingüisticamente – através de seu próprio

verbo –, buscou-se revelar o reconhecimento que o seu trabalho vem recebendo em nível nacional, através dos prêmios de literatura e de crítica, conquistados.

Também procedeu-se à análise de questões teóricas fundamentais da poesia, de modo geral: a literariedade, marca indelével de todo construto poético legítimo, e a imagem inusitada, sobre a qual repousa o escopo poético nauriano.

Destaque-se, ainda, a liricidade marcante de seus versos e o manejo eloqüente da palavra poética, na apreensão da realidade circundante, na expansão do mundo interior, na indagação da vida do homem e de suas implicações.

Devido à complexidade e à riqueza da obra do referido autor, acredita-se na necessidade da continuidade de estudo de sua obra, visto serem inexauríveis as possibilidades de leitura encerradas em suas metáforas.

Eis a conclusão a que se chega com este exercício crítico: a relevância da imagem poética como constituinte essencial para apreensão e mobilização do objeto estético literário e de suas possibilidades de leitura.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, R. H. *A consciência de uma forma: reflexões sobre o fazer poético*. Revista de Letras. v. 34. São Paulo: UNESP, 1994. pp. 177-189.

AMORA, A. S. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1968.

AZEVEDO, R. C., *Isotopias em Tribuzi*. São Luís: SIOGE, 1989.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970

_____ et al. *Lingüística e literatura*. Trad. Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Coleção Signos, 1976.

BORGES, W. A. *Do eterno indeferido*. In: MACHADO, N. *Do eterno indeferido*. Rio de Janeiro: Edição Porta de Livraria, 1971.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASIL, A. *A poesia maranhense no século XX*. Rio de Janeiro: Imago; São Luís: Sioge, 1994.

BRIK, O. Ritmo e Sintaxe. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana M. Filipovski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. pp.131-9.

CÂNDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

CARNEIRO, A. *O poeta e o mito*. São Luís: Edição especial do Diário Oficial do Maranhão, ago/1985.

CHAGAS, J. *O terrorista do belo*. Jornal do Dia. São Luís, 1975.

CHERUBIM, S. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.

CHKLOVSKI, V. *A arte como procedimento*. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana M. R. Filipovski et al. Porto Alegre : Globo, 1973. pp.39-56.

COELHO, N.N. *A poesia de Nauro Machado em face da crise espiritual de nosso tempo*. Posfácio da Antologia poética de Nauro Machado. São Paulo: Quíron; INL-MEC, 1982. pp.461-84.



COHEN, J. *Estrutura da Linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1978.

CORRÊA, R. *O Modernismo no Maranhão*. Brasília: Correa e Correa Editores, 1989.

CORTAZAR, J. Para uma poética. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1984. pp. 85-101.

COUTINHO, A. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CRUZ, A. N. da. *A atual poesia do Maranhão*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora Ltda., 1976.

D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto I: prolegômenos*. São Paulo: Ática, 1999. pp.09-49.

ECO, H. *Obra Aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual e a função da crítica. In: *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FÉLIX, M. *Masmorra didática*. In: MACHADO, Nauro. *Masmorra didática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1979.

FERREIRA, S. B. *Título: um dos elementos da obra literária*. Revista Littera. v. 01. São Luís : EDUFMA, 1994. pp. 77-97.

FILHO, A. *A vigésima jaula*. In: MACHADO, Nauro. *A vigésima jaula*. Rio de Janeiro: Edição da Fundação Cultural do Maranhão, 1974.

FONTAINE, J. O estudo poético. In: *O círculo lingüístico de Praga*. Trad. João Pedro Mendes. São Paulo: Cultrix, 1978.

FROTA, M. *Verbo singularíssimo*. O Imparcial. São Luís, 11 nov/1978.

FRYE, N. *Anatomia da Crítica*, 1980. pp. 75-117.

GASPAR, V. *A poesia como exercício do (nosso) caos*. São Luís: Edição especial do Diário Oficial do Maranhão. Ago/1985.

GONÇALVES, A. J. *Análise de Pedra do Sono*, de João Cabral de Melo Neto. Aula do Curso de Graduação em Letras. jun/1988.

_____. *O poema lírico como gênero: Introdução à leitura do poema Evocação do Recife*, de Manuel Bandeira. UNESP – São José do Rio Preto/SP, 1995. pp.18-37.



_____. O processo holometabólico de Marcel Proust. Prefácio a *Contre Saint-beuve*: notas sobre crítica e literatura. São Paulo: Iluminuras, 1988. pp.07-24

GULLAR, F. *Um pouco acima do chão*. São Luís: Edições AML, 1999.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1990. pp. 118-162.

_____. O dominante. In: *Teoria da Literatura em suas fontes*. Trad. Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. pp. 485-491.

_____. *O que fazem os poetas com as palavras*. Colóquio Letras, nº 12, mar/1973. pp. 05-09.

LISBOA, H. *A vigésima jaula*. Belo Horizonte: Suplemento de Minas Gerais. 28 jun. 1975.

LOBATO, M.N.C. de. *A revelação de Nauro Machado*. Dissertação de Mestrado. PUC/RS, 1981.

LUCAS, F. *Testamento provincial*. In: MACHADO, N. *Testamento provincial*. Rio de Janeiro: Edição particular, 1973.

LYRA, P., *Literatura e Ideologia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

MACHADO, N. *Campo sem base*. Rio de Janeiro: Revita Branca, 1958.

_____. *O exercício do caos*. Rio de Janeiro: Revita Branca, 1961.

_____. *Do frustrado órfico*. São Luís: Edição particular, 1963.

_____. *Segunda Comunhão*. São Luís: Editora São José, 1964.

_____. *Ouro noturno*. São Luís: Edição particular, 1965.

_____. *Zoologia da alma*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

_____. *Necessidade do divino*. São Luís: Departamento de Cultura, 1967.

_____. *Noite ambulatória*. Rio de Janeiro: Porta de Livraria, 1969.

_____. *Do eterno indeferido*. Rio de Janeiro: Edição Porta de Livraria, 1971.

_____. *Décimo divisor comum*. Rio de Janeiro: Porta de Livraria, 1972.

_____. *Testamento provincial*. : Rio de Janeiro: Edição particular, 1973.

- _____. *A vigésima jaula*. Rio de Janeiro: São Luís: Fundação Cultural, 1974.
- _____. *Os parreirais de Deus*. Rio de Janeiro: São Luís: FUNC, 1975.
- _____. *Os órgãos apocalípticos*. Rio de Janeiro: Edição particular, 1976.
- _____. *A antibiótica nomenclatura do inferno*. São Luís: SIOGE, 1977.
- _____. *As órbitas da água*. Brasília: Gráfica do Distrito Federal, 1978.
- _____. *Masmorra didática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979.
- _____. *Antologia poética*. São Paulo: Quíron/MEC, 1980.
- _____. *O calcanhar do humano*. São Luís: SIOGE, 1981.
- _____. *O cavalo de Tróia*. Rio de Janeiro: Antares/MEC, 1982.
- _____. *O signo das tetas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Apicerum da clausura*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1985.
- _____. *Opus da agonia*. Rio de Janeiro: Record/Rio Arte, 1986.
- _____. *O anafilático desespero da esperança*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1987.
- _____. *A rosa blindada*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1989.
- _____. *Mar abstêmio*. Brasília: Gráfica do Distrito Federal, 1991.
- _____. *Lamparina da aurora*. Brasília: Gráfica do Distrito Federal, 1992.
- _____. *Funil do ser*. São Luís: EDUFMA, 1995.
- _____. *As esferas lineares*. São Luís: SECMA, 1996.
- _____. *A travessia do ródano*. São Luís: FUNC, 1997.
- _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- _____. *Túnica de ecos*. São Luís: Lithograf, 1999.
- _____. *Jardim de infância*. São Luís: EDUFMA, 2000.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.



- MORAES, J. *Apontamentos de literatura maranhense*. São Luís: SIOGE, 1976.
- MOTTA, P. *Nauro Machado: a crueza real e verbal*. Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte. 29 mai/1976.
- NASCIMENTO, J. *Universo Maranhense*. São Luís: SIOGE, 1983.
- OLINTO, A. *a violência de uma poesia mansa*. O Globo. Rio de Janeiro. 21 jun/1969.
- OLIVEIRA, A. de. *Nauro Machado e a serpente do vocábulo*. Edição especial do Diário Oficial do Maranhão. São Luís. ago/1985.
- OLIVEIRA, F. *A crise do tempo em lira concisa*. Revista Senhor. Rio de Janeiro. 26 jan/1983.
- PAZ, O. *O arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.
- PIGNATARI, D. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PIRES, O ., *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- POUND, E. *A arte da poesia*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.
- _____. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- REIS, R. Cânon. In: Jobim J. L. (org.) *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- ROSENFELD, A. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Teoria dos gêneros literários*. In: O teatro épico. São Paulo, Editora, 1965. pp. 02-26.
- SALLES, F. T. *A modernidade clássica de Nauro Machado*. O Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte. 18 dez/1976.
- SCHULLER, D. *A poesia reconquista o espaço da necessidade*. Jornal do Brasil. São Paulo. ago/1985.
- SOUZA, A. R. de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1991.
- TODOROV, T. Linguagem figurada e Linguagem poética. In: *Literatura e significação*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1967. pp. 117-120.

TODOROV, T. Perspectivas. In: *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1974. pp. 97-120.

TOMACHEVSKI, B. Sobre o verso. In : EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura : formalistas russos*. Trad. Ana M. R. Filipovski et al. Porto Alegre : Globo, 1973. pp.141-155.

TRIBUZI, B. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra/Brasília/INL, 1979.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, J.A. (Org.) *Variedades*. Trad. Maisa M. Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. pp. 201-218.

VERÍSSIMO, J. O futuro da poesia. In: *Teoria crítica e História literária*. sel. e apr. João Alexandre Barbosa. São Paulo: EDUSP, 1978. pp. 25-33.

WELLEK, R. et WARREN, A. *Teoria da literatura*. São Paulo: Europa-América, 1965.



ANEXO 1

Aqui são apresentados, na íntegra, os poemas de Nauro Machado, cujos fragmentos são citados ao longo deste trabalho, dispostos na seqüência em que aparecem no texto, e que são representativos de sua trajetória de mais de 40 anos de atividade literária. Os poemas que compõem o item *Leitura de alguns poemas* não fazem parte deste anexo, por já estarem completos.

Bisturi

Quando escrevo, algo se apercebe
que há um mundo por curar em mim:
uma dor enferma e subterrânea
desde o início que me fez do orgasmo
e das cicatrizes da linguagem.

Magia

Mãos em chagas
saram pássaros
e abrem flores

Curam lepras
do existirmos
para a morte

A palavra fica
A palavra volta
Do fundo do jazigo
(sem bafio nenhum
de podre por dentro)
do morto, que vivo,
morre eternamente
na doença verbo
única moeda
que por sob os pregos
do úmido jazigo
ainda compra a vida
e alimenta o vivo

na empedrada língua
a palavra fica

Flagrante

As moscas caem sobre a neve:
silenciosas,
inaudíveis como um sonho.

(Cúmplices destes meus olhos,
as moscas vão e vêm, rondando
pelo quarto.)

Alheias a toda saudade,
as moscas caem sobre a neve
da morte.

Disfarce

O poema quer-se secreto
como um quarto, ao rés-do-chão,
onde jaz, enfim quieto,
o universo em um caixão.

O poema quer-se, de escuro,
como a lâmpada apagada,
ou o líquido, já maduro,
na banheira tresnoitada.

para o homem e o seu sujo,
para o verbo e a sua fraga,
escafandro-caramujo
de vísceras, que naufraga.

Nas trevas do próprio peso,
na própria morte abjeta,
onde escurecem, de acesos,
o poema e o poeta.

O jardim

Dentro em mim há um pomar
de ouvidos, nariz e olhos,
de árvores e defuntos
brotados no meu estômago.

Dentro em mim há um pomar
de angústias mais esguias,
com capelas nas mãos,
de sol, e lua – e medo.

E também em grossas velas

– navios de acesas lágrimas
– na víscera das vértebras,
no coração da carne.

Dentro em mim há um pomar
de tempo, o eterno tempo,
grito, vácuo e reza
de uma flor animal.

Inscrição a ferro

Fogo, animal neste
coração, quadrúpede
na carne agachado
e na alma também.

Cadáver:
ó branda
doação

de Deus –

um tiro
final
de terra.

Vazante

A vida é vazante
sem maré de enchente
é água que, escaldante,
só esfria na gente.

Só esfria na desgraça
que toda é só de um,
na barca que passa
sem porto nenhum.

Ó barca do aceno,
ó infância dos portos:
levai-me sereno
para a água dos mortos.

As paralelas

As pedras talvez se encontrem
e os sapatos também:
talvez no futuro seja.

(Ou talvez o futuro já seja
e o passado sempre esteve



e em agora não se acabem.)

As pedras um dia se encontram
e os opostos também:

só, nas encostas do tempo,
minha alma comigo
não se encontrará jamais.

Memória

Destroços inviáveis
para a ressurreição
na impossibilidade
de retorno nenhum.
(...)

Amnésia

Lugar onde o tempo se anula
como presença e matéria.

Repique de mudos signos
para praias sem marés

Privação da função carne
muito além da eternidade

Margem

Nossa existência
é apenas sombra
da palavra sombra
sobre nada.

Uma ambição
onde há homens
sem direito
à vida.

Titanic

Navios são vaginas
da eternidade que é sêmen
ao convés do meu naufrágio.



Ofício

Ocupo o espaço que não é meu, mas do universo.
 Espaço do tamanho do meu corpo aqui,
 enchendo inúteis quilos de um metro e setenta
 e dois centímetros, o humano de quebra.
 Vozes me dizem: eh, tu aí! E me mandam bater
 serviços de excrementos em papéis caídos
 Numa máquina Remington ou outra qualquer.
 E me mandam pro inferno, se inferno houvesse
 pior que este inumano existir burocrático.
 E depois há o escárnio da minha província.
 E a minha vida para cima e para baixo,
 para baixo sem cima, ponte umbilical
 partida, raiz viva de morta inocência.
 Estranhos uns aos outros, que faço eu aqui?
 E depois ninguém sabe mesmo do espaço
 que ocupo, desnecessário espaço de pernas
 e de braços preenchendo o vazio que eu sou.
 E o mundo, triste bronze de um sino rachado,
 o mundo restará o mesmo sem minha cota
 de angústia e sem minha parcela de nada.

1984

Ó dor humana,
 sábio despojo
 deste universo:
 para saber-te
 busquei meu âmago.

Caixa de Pandora

São Luís instala-se em mim
 como poema lacrando
 o cadáver do poeta
 (Já é tempo. Todo o silêncio
 envolve-me vegetal.)

If

Há um *se* na vida de cada um
 um *se* de depois do fórceps
 (no tempo em que a dor cumpria a Bíblia)

e um *se* de depois da cesariana
 (no tempo em que apodrece o fruto
 no gozo da emurchecida árvore).

Ah! se o *se* negasse o *se*, e tudo
 fosse um único sim, certeza



de aceitarmos o ser e o fato.

e o espelho reflita a imagem caída
das mãos ponderadas de Deus.

Parafuso

Sabem-me o rosto,
Sabem-me os pés,
Sabem-me a roupa.

Viram-me nu,
Viram-me inteiro,
No corpo imóvel.

Mas só me sabem
mas só me vêem,
mas só me enterram.

Inexistente
alheio e estranho
entrando em mim.

Trapa natalina

Sem filho nenhum,
minha mãe está só.
E é Natal!, e é um
dia talvez pior
que um dia comum
de chuva ou de sol.

Porque é Natal, so-
zinhos a morte e eu,
dó-ré-dó, ao redor,
um sino bateu.
minha mãe está só.
meu pai já morreu.

Masmorra didática

Poesia: idade média
descascando a pele
da criatura humana,
para deixá-la em osso
até o final dos tempos.

Invenção do verbo,
a poesia fede
à solidão humana
escovando o hálito
todas as manhãs



(Por não ter um dente
ou residir em boca
o dia se eterniza
sem as nossas fezes
e a nossa saliva.)

Poesia: idade média,
idade da pedra,
idade de Adão.
Teu mundo amanhece
diariamente.

Unicidade

A solidão
me expectora:
só eu assisto
a esta insônia
do mundo em mim.
Pai nosso que estás no céu:
desfeito o verbo, o ventre aberto,
morremos nós cá desta terra
de azul domingo: um necrotério.

(...)

as praias continuam teu amém,
as folhas riem teu azedo riso.
Pai nosso que estás no céu:
todo és tudo em vão em nós havido.

Coberto o sexo com pedra de rampa,
no sombrio escorrer de águas e espumas,
quem dormirá debaixo dessa campa,
guardando apenas pênis e verrumas?

Por que a morte ? Por que sabê-la vida ?
na festa inteira chamada existência?

Dança herética

Sou ímpar: sou par em mim,
quando em minh'alma carrego Deus
transportado num cofo de vísceras
pelas ladeiras da misericórdia.

Quem me restituirá ao ímpar que sou,
senão a morte que descansará minha pele?
abandonando os braços, inutilmente
à espera do sol?



Sou ímpar em mim e par em Deus.

Arbítrio

Mundo - ó vasilhame
da chuva infecunda
de solidão astral:

um mastim sonoro
bebendo o silêncio
do pranto humano.

Espelho

Eu falo de aqui,
da úmida dor súbita
da idade chegando
sem que eu a percebesse
tão inexoravelmente
sobre o rosto meu.

Da angústia distante
que ninguém conhece,
por ninguém capaz
para ser de dois
neste tempo meu,
eu falo de aqui:

do alvar dentifício
nestes gastos dentes
no pavor da cárie
(lembrando aquela outra
já aberta na terra
para o corpo meu).

O pássaro

Cantava o pássaro
na infância acesa
A tarde ardia

Pousava o pássaro
sua plumagem
sobre o mistério

(Verde silêncio
os animais
divinizavam)

Bebia o pássaro



no açude manso
a infância em leite.

A noite vinda
fábula de aves
nutria - a toda

e o mundo só era
a solidão
de verde pássaro.

Parábola

O Senhor, sentado na pedra,
expiava o pecado do mundo
Súbito, apanhou a pedra e disse,
transformado-a em barro imundo:
“é proibido renascer
aquele que é só deste mundo.”

Mergulho

A sós, com dois silêncios,
o instante nos intimida:
a fuga é uma água profunda
para a inemória das coisas.
(...)

A sós, com dois silêncios
somos o súbito baque
desta impossibilidade
de água funda, inda intocável.

Quando, a tragar a vida, a morte passa
e entre grotões de sangue o além suplanta,
para fazer, portal de uma desgraça,
silenciar a voz de uma garganta,
quem fez da fala o pão de infanda massa
plantada a ser raiz de inversa planta,
faz-se no verbo o além que só se faça
quando, cadáver-Deus, não mais levanta

ANEXO 2

1) Karina Mualem: Ao longo de mais de quarenta anos de atividade literária, vinte e nove livros publicados, vários prêmios recebidos, inclusive o último da Academia Brasileira de Letras, por sua Antologia Poética, como você descreveria sua trajetória de homem-poeta?

Nauro Machado: O que você chama de minha trajetória humano-poética pode ser sintetizado como um aprimoramento ou envelhecimento verbal-biológico de um processo que já resultou numa soma que eu diria anormal de vinte e nove títulos publicados.

2) KM: “Nauro é visceralmente poeta”, disse um crítico certa vez. Na sua concepção, o que significa ser poeta visceral?

NM: Se não me engano, foi Murilo Mendes quem disse, num de seus mais belos poemas: “preciso conhecer meu sistema de artérias”. E é isso, exatamente, o que venho fazendo há mais de cinquenta anos, através de uma poesia visceral, a unir o homem que sou com o verbo capaz de iluminá-lo, como metáfora mortal de Deus.

3) KM: Embora você tenha optado por viver na “Província Humilhada” – São Luís instala-se em mim / como poema lacrando / o cadáver do poeta (...)”/ –, não emigrando para centros culturalmente mais desenvolvidos, como fizeram muitos de seus

contemporâneos, sua poesia tem dimensão universal, não existe em função da Província. Ajude-nos a entender isso melhor.

NM: É equívoco dizerem que minha poesia não existe em função do que você chama de “Província”. Não vou insistir também na célebre frase tolstoyana, ao dizer: “canta tua província e serás eterno”. Creio, no entanto, que minha poesia, excetuando-se o fato de não ser eterna, está umbilicalmente presa à atmosfera moral e física desta Ilha, por mim há muito chamada de “Província Humilhada”.

4) KM: A atmosfera de *cauchemar* de São Luís sempre o influenciou bastante. Como isso se deu?

NM: Sempre fui sujeito a pesadelos recorrentes, nos quais a água tem função primacial. A baía de São Marcos encheu meus olhos, desde a minha primeira infância: os barcos que nela cruzavam, e que via das janelas do sobradão pertencente à minha família – onde me criei e permaneci até os vinte anos de idade –, voltavam quase todas as noites transformados em navios de formas monstruosas, nos meus sonhos de menino, a quem a poesia já mostrava a premonidora dor dos meus naufrágios futuros. Creio não haver necessidade de lhe dizer quais são e como se realizam esses “naufrágios”.

5) KM: Em depoimento, você afirmou: “Sempre me apaixonou a derrota imposta a seres anormalmente equipados para a luta pela vida e que são dissolvidos em si (...) impotentes que são para equacionar de maneira satisfatória o dualismo pendente entre

a correção apolínea e a tentação dionisiaca. Essa admiração revelaria algum tipo de identidade pessoal com essas criaturas?

NM: Infelizmente, sim. Manoel Caetano Bandeira de Melo, que além de poeta é um belo crítico, acertou na mosca ao dizer, no prefácio do meu livro *A travessia do ródano*: “A derrota do homem é a vitória do poeta”.

6) KM: A dor existencial que emana de seus versos é resultante do amálgama indissolúvel entre o homem e o poeta ,ou o poeta é, mesmo, um fingidor?

NM: Se o meu verso não possui a despersonalização que caracteriza o poeta superior, conforme a tese eliotiana, ele se adequa em parte à psicografia pessoana, visto eu não concordar, como verdade totalizadora, na função poética como fruto de um fingimento que “deveras sente”.

7) KM: Numa sociedade convertida em jaula (...) num mundo dessacralizado, em que os verdadeiros valores foram arrancados do homem, qual deve ser a função da poesia, da arte, de maneira geral?

NM: Testemunhar o humano, em toda a sua plenitude, sendo, talvez, o único e último refúgio das consciências infensas à padronização de um mundo voltado para a técnica alienadora de uma dessacralizada linguagem.

8) KM: Sua arte é caracterizada pelo tópico do mundo às avessas. Fale um pouco sobre o assunto.

NM: Sempre fui amante das formas barrocas. O mundo às avessas se constitui de fato numa das obsessões do meu cerebralismo sensualmente luxurioso e que busca pela forma, obsessivamente trabalhada, a salvação verbal do homem efêmero que sou e em permanente confronto com o universo.

9) KM: A imagem surpreendente, inusitada constitui o cerne de sua poesia, progressivamente, penetrando a realidade dos seres e das coisas. Isso é uma constante em sua obra, tornando-a, para muitos, um discurso sob o estigma do obscurecimento e do hermetismo. Em que consiste isso, de fato?

NM: Minha poesia não é hermética ou criptográfica, como já a chamaram alguns. Por abordar, contudo, certas zonas obscuras de uma experiência particular, ela se reveste, por vezes, de uma radicalização metafórica a que falta a normatividade dos conceitos generalizantes. Embora não elitista, ela nunca chegará a ser compreendida ou amada verdadeiramente, por muitos: o poeta que a ama, que a faz e que a vive (ousou dizê-lo) é, não obstante, como tenho observado e sentido, apreciado ou mesmo amado, por camadas significativas do nosso povo.

10) KM: “Poesia plasmada na síndrome Deus-sexo-morte, cavouca a chaga aberta e necrosada da miséria humana sem anestesia.” Existe veracidade nessa afirmação?

NM: Existe sim. Mário Pontes, que é um arguto crítico, chamou-me a atenção para sua semelhança com a poesia de um Dylan Thomas, no que diz respeito a sua imagética de obsessões uterinas, cavoucando, como você diz, “ a chaga aberta da miséria humana sem anestesia”.

11) KM: Uma vez, ouvi um poeta dizendo que se se quer chegar, um dia, a escrever poesia de alto nível literário, é preciso começar lendo os grandes vultos da literatura, em verso e prosa. Você teve, obviamente, ao longo de seu amadurecimento como poeta, alguns autores que contribuíram sobremaneira para a sua formação. Quais os principais?

NM: Li excessivamente durante minha infância e juventude. Tive a sorte de conhecer desde cedo os grandes gênios da literatura universal, na prosa e na poesia. Seria fastidioso citar esses nomes. Não posso, contudo, deixar de nomear Dostoiêvski e Edgar Allan Poe.

12) KM: Assis Brasil, em *A poesia maranhense no século XX*, afirma que o Maranhão é um dos poucos Estados que ainda tratam, prioritariamente, a cultura, a literatura e a poesia, em particular. Qual a sua opinião a esse respeito? Sempre teve o apoio de que precisou?

NM: Trabalhando há tanto tempo em órgãos culturais do Estado, não concordo totalmente com essa opinião de Assis Brasil. Não quero e não posso me estender sobre esse assunto.

13) KM: “Ser poeta é duro e dura e consome toda a existência.” “Meu corpo está completo, o homem – não o poeta.” Esses versos traduzem uma concepção bem pessoal sobre o sacerdócio da poesia que, no seu caso, impediu-o de dedicar-se a outro

ofício que não perscrutar os mistérios recônditos na alma humana. Como você aprendeu a lidar com isso?

NM: Algumas vezes, os anjos (ou o Diabo, sei lá!) dizem “amém” àquilo que pronunciamos, às vezes, inadvertidamente. Esse verso, escrito por mim quando eu tinha mais ou menos dezessete anos de idade, foi uma premonição confirmada daquilo em que eu viria a me transformar depois, para desgraça ou felicidade minha. Só posso acrescentar a ele a estrofe final do meu poema “Mobral da noite”: “Agora é tarde para ser feliz.”

14) KM: Algum novo projeto poético em mente? E livros no prelo?

NM: Estou com mais quatro livros prontos. Somente um deles possui 3.300 versos. Não sei, ainda, quando e como publicá-los.

15) KM: Embora o reconhecimento dos homens tarde, às vezes, a chegar, a poesia é o mérito maior do poeta. E sobre sua merecida entrada para a AML – Academia Maranhense de Letras?

NM: Não tenho o menor desejo de pertencer à Academia Maranhense de Letras. Jamais serei membro dessa Instituição, na qual conto com alguns bons amigos.

