



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

LAURENICE NOGUEIRA DA CONCEIÇÃO

**EPOPEIA E TRANSCULTURAÇÃO EM “NATIVO DE CÂNCER”, DE RUY
BARATA**

BELÉM

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

LAURENICE NOGUEIRA DA CONCEIÇÃO

**EPOPEIA E TRANSCULTURAÇÃO EM “NATIVO DE CÂNCER”, DE RUY
BARATA**

Versão da Dissertação de Mestrado apresentada à Banca de defesa do Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, com vistas à obtenção do grau de mestre em Estudos Literários.

Orientador:

Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes

BELÉM

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

LAURENICE NOGUEIRA DA CONCEIÇÃO

**EPOPEIA E TRANSCULTURAÇÃO EM “NATIVO DE CÂNCER”, DE RUY
BARATA**

Data da Defesa: 06 /04/2015

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes – Orientador/UFPA

Membro: Prof^ª. Dr.^a. Marli Tereza Furtado - UFPA

Membro: Prof. Dr. Sergio Afonso Gonçalves Alves – UFPA - Castanhal

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo alicerce diante da vida;

Ao Regivan, meu esposo, pelo apoio, às vezes técnico, pela compreensão e incentivo;

Ao professor Dr. José Guilherme Fernandes que me orientou na trajetória acadêmica na obra de Ruy Barata;

Aos meus pais Laurindo (in memoriam) e Madalena e aos meus irmãos que me incentivaram e apoiaram.

Aos professores e colegas da Universidade Federal do Pará que contribuíram para o meu desenvolvimento pessoal e intelectual nessa etapa dos meus estudos.

RESUMO

Este trabalho estabelece um diálogo entre o poema “O Nativo de Câncer”, do paraense Ruy Paranatinga Barata, e o conceito de transculturação de Angel Rama. A Análise será a estilística proposta por Carlos Reis (1976), segundo a qual tanto os aspectos formais linguísticos quanto a transgressão deles no texto contribuem para seu significado, dialogando inclusive com o contexto. O poema será abordado sob o pressuposto de ser ele uma epopeia moderna da Amazônia, na qual lírico e épico se amalgamam, conforme Emil Staiger (1977), relaciona-se à ideia de modernidade, segundo Baudelaire. Assim, apresentaremos o poema e seu contexto histórico-literário relacionando sua forma e conteúdo poéticos aos conceitos de transculturação, modernidade, epopeia, mediação, autonomia e engajamento. Veremos que na sua estrutura os elementos externos, como sociedade, história e biografia se tornam internos, principalmente pelo recurso da imagem, passando a integrar a estrutura do texto, conforme postula Antonio Candido (2006).

Palavras-chave: Epopeia, Amazônia, modernidade, transculturação.

ABSTRACT

This work establishes a dialogue between the poem "the native of cancer," the Para Ruy Paranatinga Barata, and the concept of transculturation Angel Rama. The stylistic analysis will be proposed by Carlos Reis (1976), according to which both the formal aspects linguísticos as their transgression in the text contribute to its significance, including dialoguing with the context. The poem is discussed under the assumption that he was a modern epic of the Amazon, in which lyrical and epic amalgamate as Emil Staiger(1977), and from which the concept coined by Rama in the literature relates to the idea of regionalism and the same author of modernity, according to Baudelaire. Thus , we present the poem and its historical and literary context relating poetic form and content to the concepts of transculturation , modernity , epic, mediation and autonomy and engagement. We will see that in their structure the external elements, as a society, history and biography become internal, mainly by the use of the image, becoming a part of the text structure, as postulated Antonio Candido (2006) .

Keywords: epic, Amazon, modernity, transculturation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O CONTEXTO	16
1.1 UMA GERAÇÃO DE POETAS- A DÉCADA DE 40 EM BELÉM	18
1.2 - UMA VISÃO DOS POETAS DE 40 NO PARÁ SOBRE SI.....	20
1.3- LIBERDADE, UNIVERSALIDADE E MODERNIDADE	22
2 TRANSCULTURAÇÕES E CONTINUIDADES NA EPOPEIA MODERNA	27
2.1 O LÍRICO E O ÉPICO.....	27
2.2 TRANSCULTURAÇÃO.....	30
2.3 MODERNIDADE	32
2.4 PROCESSO TRANSCULTURADOR EM RUY BARATA: ENGAJAMENTO, AUTONOMIA E MEDIÇÃO.....	36
3 A LINGUAGEM SOB A INFLUÊNCIA DA TRANSCULTURAÇÃO	43
3.1 TRANSCULTURAÇÃO NO NATIVO DE CÂNCER: LÍNGUA.....	43
3.2 ESTRUTURAÇÃO LITERÁRIA: POEMA ENTRE O CLÁSSICO E O MODERNO.....	47
3.3 RELEITURA DE MITOS: COSMOVISÃO NO NATIVO DE CÂNCER..	55
3.3.1. A BELEZA MODERNA NO “NATIVO DE CÂNCER”.....	65
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72
6 ANEXO	74
O NATIVO DE CÂNCER	75

INTRODUÇÃO

Não há dúvida de que a linguagem poética é uma maneira diferenciada de escrita. Alguns dizem que pelo caráter artístico, ela se configura em algo totalmente livre, que rompe com os limites impostos pela racionalidade como a concebemos culturalmente e socialmente no senso comum, pela sociedade, pela época e pela própria linguagem. Outros preferem defender que por ser um elemento da cultura, a poesia (que, como se sabe, não se restringe às obras literárias), embora não seja um mero reflexo dos discursos, da racionalidade, do meio social e da própria linguagem da época em que é produzida, nasce “suja” desses elementos.

Neste trabalho não temos a pretensão de esgotar o embate dessas duas vertentes, ou sequer de optarmos por aquela pela qual se tem mais simpatia, mas sim de observarmos como o caráter artístico, isto é, aquele no qual se pode observar uma deliberada manipulação da técnica e da emoção em favor de um efeito estético sobre o leitor se dá no poema “O Nativo de Câncer”¹, com a liberdade que cabe à arte, mas também com os elementos da cultura da sociedade em que foi criado, mesmo que seja para transgredir e questionar o pensamento, os discursos e o próprio tempo vigentes nela.

Motiva este trabalho o fato de termos feito o Trabalho de Conclusão de Curso, em 2009, analisando modernidade e regionalismo neste poema, mas principalmente a inquietação que é a mesma daquele ano, pois ainda nos leva a perguntar por que um poeta de obra tão significativa artisticamente é tão pouco abordado em trabalhos acadêmicos ou tão pouco conhecido do grande público. Tal problema leva à predominância de um senso comum no qual a obra de Ruy Paranatinga Barata é valorizada apenas por abordar o tema da vida na Amazônia, o que é importante, mas insuficiente e minimizador da sua escrita.

Não podemos deixar de mencionar, no entanto, artigos publicados no Pará sobre o poeta, como *Paranatinga, o Nativo das Águas na “Res” da Brasilidade*, do professor José Guilherme Fernandes, *O Amazônico em “Esse Rio é minha Rua”, de Ruy Barata e*

¹ Poema escrito por Ruy Barata desde a década de 1960, e reescrito principalmente nos últimos 10 anos de vida dele, publicado postumamente, em 1990, no livro *Antilogia*, ao lado de outros 14 poemas.

Paulo André, da professora Rosa Assis e *O Trilhar do Anjo nas Sendas do Abismo*, da professora Josse Fares, além do ensaio *O Nativo de Câncer: Travessias de uma Poética Amazônica*, da professora Maria Lúcia Medeiros, (apresentado nas universidades de Mainz e Hamburgo, na Alemanha), todos publicados em 1995, na revista literária *Asas da Palavra*, editada pela Universidade da Amazônia - Unama, numa edição totalmente dedicada a Ruy Barata. Em 2011, foi apresentada ainda a dissertação de mestrado *Mito e Epopeia na Modernidade: Uma Leitura do Nativo de Câncer de Ruy Barata*, por Tiago Carneiro, orientado pelo professor José Guilherme Fernandes, no Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal do Pará - UFPA. Será importante para situar o poeta no seu contexto, a dissertação de mestrado *A Modernidade Literária no Estado do Pará: O Suplemento Literário da Folha do Norte*, de Júlia Maués, orientada pelo professor Benedito Nunes, em 1997, também na UFPA.

Esta pesquisa se faz necessária pelo fato de Ruy Barata ter uma trajetória literária e biográfica que se iguala à de outros grandes nomes da literatura brasileira, apesar de ser quase um desconhecido fora do estado do Pará: ele é claramente um poeta da modernidade que desenvolveu um projeto literário em sua obra, tanto relendo aspectos de uma tradição, quanto criando novos. Assim, podemos encontrar na sua obra o clima estético simbolista de “Anjo dos Abismos”, publicado em 1943, a criação intelectualizada, em “A Linha Imaginária”, de 1951, que pode ser lido como um livro mais voltado para a estética do pensamento e da racionalidade, típico da década de 1940 brasileira, e a culminância disso tudo que é a estrutura da epopeia, desenvolvida em seu último livro, “O Nativo de Câncer”, aqui estudado, que nos leva a fazer uma revisão do que é esse gênero e a própria poesia moderna.

Em linhas mais gerais, Ruy Barata integra ainda aquela seleção de poetas que passaram pela década de 1920 no Brasil sem se prender tão somente à estética vanguardista e que dialogaram na década de 1940, com o simbolismo, sem perder de vista o que se produzia no restante do país e no mundo, entre eles podemos citar Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes; foi tradutor e leitor de poetas como T.S Eliot e Ezra Pound, atuou como intelectual, a exemplo de outros poetas nacionais como crítico da estrutura social e econômica brasileira, publicando em 1962, poemas com o fim de politizar a população, na série *Violão de Rua*, lançada pela editora Civilização Brasileira, por meio do Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes - UNE.

Para desenvolvermos este trabalho, optamos por escrever além da introdução, um primeiro capítulo no qual apresentamos o autor e seu contexto, focalizando como a fase literária vivida na década de 40 no Pará contribuiu para a posterior criação do *Nativo de Câncer* mais tarde. Assim, buscaremos referências do acervo escrito sobre o meio literário da Amazônia paraense daquele período. No segundo capítulo, vamos discorrer de forma mais profunda sobre os referenciais teóricos; os quais se baseiam em autores da estilística como Spitzer², além de teóricos como Angel Rama (2008); Emil Staiger (1977), com os *Conceitos Fundamentais de Poética*; e ainda os de autonomia, engajamento e mediação em Adorno. Assim, observaremos conforme Spitzer, que os elementos que compõem o estilo do autor são não só os linguísticos a serem elencados, mas sim, a partir deles os sentidos do todo da obra. Convém lembrar que escolhemos para esse estudo a análise estilística, tendo por base o que o crítico Carlos Reis (1976) afirma sobre esse tipo de análise, pois considerando o pensamento de Vossler e Spitzer, ele conclui que ela pode observar a utilização da norma linguística e o modo como o artista a manipula.

A análise estilística se justifica pelo fato de trazer a discussão sobre o estilo do autor. Ela nos servirá para esmiuçar como por meio da linguagem esse estilo demarca uma epopeia moderna. Mas será feita aliada à consideração de aspectos culturais e sociais, pois consideramos que muito mais importante que fazer um inventariado das características linguísticas de uma obra, é estudar como esses elementos contribuem para seu sentido enquanto arte, que dialoga com uma sociedade. Assim, com ressalvas ao método estilístico, preferimos levar em consideração o pensamento de Antonio Candido (2006), no qual elementos externos ao texto, isto é, a própria biografia e a história podem ser adotados pelo texto poético e no processo criativo transformados em algo interno à própria tessitura dele. Nossa opção interpretativa é em decorrência de acreditarmos que a presença social, histórica e cultural no texto se conforma pela mediação, segundo Adorno, isto é, pela presença dos elementos sociais, que na obra são transformados em elementos da própria estrutura e do estilo dela. Dessa forma, a mediação não se dá somente pela escolha temática, mas também pelas condições de produção do texto, o que implica em se observar as escolhas linguísticas conforme o

² Leo Spitzer (1887 – 1960), germanista e romanista, integra a geração que, na primeira metade do século 20, optou pela análise das obras literárias, inventariando e analisando suas particularidades linguísticas para chegar ao sentido geral do texto.

ponto de vista e a formação ideológica do enunciador, no caso o poeta. Ainda mais em relação a um poeta como Ruy Barata, francamente materialista histórico, por sua vinculação ao Comunismo.

Decorrente dessa experiência torna-se importante considerarmos o caráter epopeico da produção de Barata, particularmente *O Nativo de Câncer*, uma vez que escrever os grandes movimentos coletivos seja o desafio para um autor de tão grandes preocupações sociais, que, em plena ditadura do Estado Novo do Governo Vargas, discursou em favor das liberdades democráticas, por ocasião da sua formatura em Direito. Mais tarde foi perseguido pela ditadura militar brasileira, oficializada a partir do golpe de 1964, chegando a ser preso por estar vinculado ao Partido Comunista Brasileiro. Contudo, consideramos que essas preocupações estão presentes na obra sem que esta perca o teor poético e intimista que cabe ao texto lírico.

Nesse caminho, para chegarmos aos sentidos do texto, lançaremos mão também da investigação de sintagmas mais gerais, os quais são trechos que servem como chaves de interpretação significativas para chegarmos aos sentidos. Desses sintagmas podemos depreender o escritor como leitor criador do texto “escrevível”, aquele texto que deixa abertura para ser reescrito e que em sua diferença é tecido de vários outros coadunados, sendo por natureza múltiplo e novo (Barthes, 1992). Tendo em vista essa multiplicidade do texto, vimos a possibilidade de aliarmos, guardadas as devidas ressalvas, a ideia do texto “escrevível” ao de transculturação, pois uma das características dessa última é exatamente a multiplicidade impulsionada pelo processo modernizador em que segundo Rama (2008, p.68-70), a diversidade cultural e social influencia a literatura latino-americana, de forma que o que se produz já não é originário das nações colonizadoras nem das nativas dos países dessa região mundial, mas um terceiro e multifacetado elemento artístico, que configura então o moderno na literatura.

A partir do pensamento exposto acima, consideramos também que por meio desses sintagmas que investigaremos ainda por meio das marcas linguísticas de estilo, o processo de transculturação propicia que o “escrevível” possa ser visto também como um texto fruto da leitura de uma realidade e de suas facetas, não apenas de outros livros. Podemos assim ver na própria sociedade uma obra em ação, a qual o autor leu e pelo processo poético recriou com uma estrutura intrínseca e peculiar, constituindo-se aí, então, a mediação adorniana da qual falamos anteriormente de forma breve.

Vamos nos basear na ideia de Emil Staiger de que na modernidade os gêneros lírico e épico se fundem e as obras se tornam mais interessantes quanto mais oscilam entre esses gêneros. Para demonstrar essa oscilação no “Nativo de Câncer”, recorreremos à ideia de arte engajada e arte autônoma, e de mediação, segundo Adorno (1973, p.52), considerando que as duas primeiras estão embutidas uma na outra, pois para ele nenhuma obra perde totalmente o vínculo com a sociedade e a história na qual está inserida, mas também nenhuma é mero reflexo delas. A última referida, mediação, é tomada aqui conforme o autor como a somatória das condições do contexto em que foi produzida a obra.

Assim, é possível dizer que quanto mais a obra por meio da mediação, apossar-se de elementos da sociedade e da história sendo portanto engajada, bem mais, por meio dessa mesma mediação ela vai transgredir esses fatores sociais e históricos, ficando eles tão embutidos na sua forma e no seu sentido, na sua superfície e na sua profundidade, que esta obra poderá ser classificada como autônoma. Podemos dizer, então, com Adorno que quanto mais engajada, mais autônoma a obra e vice-versa. Podemos pensar, dessa forma, que esse engajamento e autonomia torna-se tão mais ambíguo pelo uso das imagens e ainda que o processo modernizador do qual já falamos, a transculturação é que favorece essa transgressão pela linguagem das realidades sociais e históricas.

No terceiro e último capítulo, retomaremos o referencial teórico, já nos aprofundando na análise do poema de forma mais específica, mas também retomando o contexto de produção dele, dialogando com os pressupostos já assinalados acima e, sempre que se fizer necessário, com a história do autor. Após o terceiro capítulo, faremos as considerações finais.

O poema será estudado considerando que se trata de uma epopeia moderna, isso será feito a partir dos conceitos anteriormente apresentados, que nos levarão a sugerir que se os considerarmos podemos ver na obra uma epopeia que tanto se funda na clássica quanto a reescreve de outra forma, relendo-a como o texto possível, a partir do qual se cria outro. Ao encontro dessa proposta vem a ideia de Georg Lukács, na *Teoria do Romance* (1965), para quem seria impossível no século XIX, uma epopeia que em todas as suas características estivesse no modelo da grega, embora esta fosse a base dela, uma vez que o meio filosófico, social e cultural, enfim, a vida onde tal gênero poderia florescer naquele século era totalmente diferente daquele onde ele se tornara possível na

antiga Grécia. No entanto, a base da epopeia que, segundo o crítico, é a pergunta “como a vida pode tornar-se essencial?”, pode aparecer das mais diversas formas numa obra como o *Nativo de Câncer*, mas de forma moderna, não retratando uma homogeneidade e completude da vida, mas uma heterogeneidade, que o crítico aponta como característica do romance, mas neste projeto vamos transpor para o poema.

Destarte, Ruy Barata comporia uma epopeia em um modelo formal e conteudístico modernos, num diálogo de aproximação e afastamento, ao mesmo tempo, com a tradição épica. Seu texto bem poderia ser lido como uma transgressão, uma vez que seu recorte da vida é feito não a partir de fatos heroicos, mas antes sua narrativa se compõe também sobre fatos da trivialidade, transgredindo o princípio da grandeza presente em toda a tradição da epopeia e chamado por Lukács como “supressão da trivialidade” (p.56).

Desta forma, fugiria também ao teor de completude que o crítico viu nas obras gregas, podendo enquadrar-se no que diz o seguinte trecho:

Eis por que pode haver formas épicas cujo objeto não seja a totalidade da vida, porém um recorte, um fragmento de existência capaz de vida própria. Eis por que, no entanto, o conceito de totalidade para a épica não nasce das formas generativas, não é transcendental como no drama, mas empírico-metafísico, e une indissolúvelmente em si transcendência e imanência. (LUKÁCS, 1965, p.47).

Veremos que tal pensamento pode ser relacionado ao que o amigo de Ruy Barata, o poeta Mário Faustino escreveu sobre o autor do *Nativo de Câncer*. O também crítico e tradutor, Faustino nasceu no Piauí, em 1930, mas viveu maior parte da vida em Belém, onde produziu boa parte da sua obra crítica e literária no então *Suplemento Literário do Jornal A Folha do Norte*, tendo antes sido cronista no antigo jornal *A Província do Pará*. O poeta fez parte do grupo de jovens escritores de Belém, chamado Grupo dos Novos, do qual falaremos mais adiante e viveu ainda no Rio de Janeiro, onde escreveu crítica de arte para o *Suplemento do Jornal do Brasil*, e também nos Estados Unidos. Faleceu em 1962, num acidente aéreo.

Passemos, pois, ao que Faustino disse, a propósito da obra de Ruy: Ele observou que a época em que Ruy escreveu sua obra era de apego a poemas concretistas, no entanto, destoando disto, a obra do poeta era um texto musical, pictórico, imagético. Podemos pensar com ele que essa plasticidade de imagens se movimentam, tendo como pano de fundo o espaço amazônico, que também pode simbolizar o lugar ou o não lugar

de um país colonizado frente ao colonizador. Assim, pretende-se discutir o fato de que a narrativa se desenrola não por meio de ações, mas de imagens:

01 Noite norte noite nauta noite
02 alimária alimento veigas várzeas
03 é carne crina corda cresta castra
04 onde velo indormiu trono e vassalo
05 à sombra do perau grelavam espadas
06 dardos e delfos dolos duros dados
07 e da túnica floral ao verde pasto
08 gemiam rui e rei entremeiagens
09 semelhantes setestrelas seistavados
10 de quelônios quebrantos e queimadas
11 de currais e busões sementes sardas
12 valcimentos de Apolo prendas partos
13 onde Melus se esvai em Melo e Mário
14 reinúncios e reispôncios reiplantados
15 em Lesbos que do rei tece o enjeitado
16 desmandando perdões traumando gastos
17 retas e rotas relhos penhas pasto. (BARATA, 2000, p.21)

Assim, o poema configura um modo particular de escrita, do qual poderíamos cogitar um estilo e a fundação e recriação de um espaço (amazônicos?). Ademais, trata-se de um poema a partir do qual se pode trazer à tona a própria ideia de herói da epopeia. Pois quem seria ele nessa descrição desse espaço? Seria o próprio espaço, o povo amazônico, as memórias desse povo? Discutir tais questões pode contribuir para enriquecer os estudos da literatura na Amazônia e em todo o Brasil, fazendo mesmo a pergunta se existiria uma literatura amazônica. Passaremos agora a situar a obra do autor no contexto literário vivido em Belém à época em que escreveu a maior parte de seus escritos.

I

O CONTEXTO

Quando publicou parte do poema “O Nativo de Câncer”, intitulado apenas como “O Nativo”, no *Suplemento Literário da Folha do Norte*, em 1960, Ruy Guilherme Paranatinga Barata já havia trilhado um caminho literário bem rico na produção e na crítica literária. Conforme informa Alfredo Oliveira (1990), estava nos seus quarenta anos e já tinha publicado o primeiro livro, *Anjo dos Abismos*, em 1943 e o segundo, *A Linha Imaginária*, em 1951. Esta primeira obra fora editada pela José Olímpio Editora, a mesma que editara obras de Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, no Rio de Janeiro, e que era referência editorial no Brasil, na época. Ativista na política e no meio literário, o poeta publicou, em 1959, o poema *Me trae una Cuba Libre /Porque Cuba Livre Está*. Este momento marcou sua entrada definitiva para a militância clandestina do Partido Comunista. Nessa época, vivia em Belém, onde passou toda a vida e para onde se mudara aos 10 anos de idade, para estudar, vindo de Santarém, onde nascera, em 25 de junho de 1920 (Oliveira, 1990).

Ruy Barata era um dos colaboradores da revista literária *Terra Imatura*, editada de 1938 a 1942. Nela publicou o primeiro poema, *Eterno Dilema*, no qual fala de um herói que sai em busca do sentido da vida, recebendo de um velho a recomendação de que para vencer, sempre, precisaria entender o significado dela. O personagem acaba passando toda a vida à procura de lhe descobrir sentido e se questiona, ao final: “Porventura existe vida?”. Embora não seja nossa proposta analisar este texto, o primeiro publicado pelo autor, aos 18 anos, é importante ressaltar o que a professora Marinilce Coelho (2005), destaca nele: o fato de comparar seu personagem, pela procura que perde a razão de ser, ao Jasão grego, o qual para adquirir um velocino de ouro, tenta matar um dragão, mas apenas o adormece, com a ajuda de Medéia, tornando-se submisso a ela e perdendo-se da missão. Já aí, notamos que utiliza “outra” cultura, para dar significado a outros símbolos, em outro contexto, o que veremos mais à frente, é mola mestra do poema “O Nativo de Câncer”. Outra, não no sentido do que é visto como inferior ou superior, mas como o diverso no qual se vê um recurso artístico para a feitura do poema e diante do qual se reconhece como identidade diversa.

Convém, por hora, lembrarmos que foi colaborador também da revista *Encontro*, com publicação única em 1948, em que a geração de 40 do Pará discutia e publicava

Literatura. Nesta, publicou um romance chamado *Interior*. Participou também do *Suplemento Literário* do principal jornal do Estado, no período, o *A Folha do Norte*, publicando “O Nativo”, depois do que, em 1960, teve poemas publicados no *Violão de Rua*, da União Nacional dos Estudantes – UNE, da frente política esquerdista.

A vida ia em turbulência, com sua prisão em 1964, razão pela qual teve de se aposentar do cargo de professor na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Pará – UFPA, só podendo retornar, quando anistiado, em 1979. Ao longo do tempo, Ruy Barata compôs muitas músicas conhecidas no Pará e em todo Brasil, como “Este Rio é minha Rua” e “Pauapixuna”³, compostas em parceria com o filho Paulo André Barata, o principal parceiro. Também escreveu músicas com outros compositores como Waldemar Henrique, Alfredo Reis e Chico Sena. É relevante dizer que durante esse tempo, mais especificamente, desde a segunda metade da década de 60, dedicou-se a continuar e reescrever “O Nativo de Câncer”, principalmente nos seus dez últimos anos de vida, até sua morte, em 23 de abril de 1990. O poema foi publicado no livro *Antilogia*, em 2000.

Antilogia foi organizado por Ruy Barata nos dois primeiros meses de 1990, com catorze poemas, sendo sete de seu primeiro livro, *A Linha Imaginária*, e sete inéditos (Nunes, 2000). Caso olhemos para o fato de que nesta obra grande parte dos poemas pode levar o leitor ao biografismo, haveremos de ver nela uma antologia comum, mas numa leitura mais atenta podemos chegar à antologia sugerida pelo poeta, pois nesse conjunto a biografia não é tecida, mas destecida, é recurso poético, não História ou estórias no texto, mas poesia anti-lógica em si mesma, porque pelo mesmo caminho que canta elementos de uma realidade, transfigura-os em outros, esgotando as possibilidades artísticas da palavra, numa outra lógica. Não pretendemos com esse comentário engendrar uma discussão sobre verossimilhança, recorrendo a Aristóteles ou Platão, mas tão somente indicar que a perspectiva da obra enquanto criação, isto é, enquanto algo passível de beber na realidade social e política, mas forjar dela realidades novas e inusitadas, dominará a análise de “O Nativo de Câncer”.

Primeiro poema de *Antilogia*, “O Nativo de Câncer” tem 463 versos decassílabos, que Benedito Nunes classifica como descritivos e narrativos, sendo

³ Músicas gravadas por Fafá de Belém, em LP lançado no final dos anos 60. Esse Rio é minha rua foi trilha sonora do filme *Brutos Inocentes*, do cineasta Líbero Luxardo. Pauapixuna foi lançada pela cantora no programa *Fantástico*, da TV Globo, fazendo parte de trilha sonora de novela.

dividido em duas partes, a primeira mais enumerativa e paronomástica e a segunda predominantemente narrativa, segundo Nunes (2000).

A recorrência da paronomásia, principalmente na primeira parte do texto, conforme foi dito acima, servirá de primeira chave para abrir ou pelo menos entreabrir o poema aqui analisado, podemos encontrá-la em todo o poema, mas por ora destacamos os seguintes versos: “Onde Melus se esvai em Melo e Mário” e “amor é sisofrendo e cimorrido”. Como se vê, entre as palavras “Melus” e “Melo”, e entre os neologismos “sisofrendo” e “cisofrido”, há paronomásia, pois por se tratar de uma figura, na qual palavras ou vocábulos de significados diferentes são unidas pela afinidade sonora, às vezes, gerando não apenas neologismos (ou seriam antilogismos?), mas novos signos, ela demarca o caráter criativo de toda a obra. É conveniente lembrar, no entanto, que, embora todos os neologismos sejam significativos no texto, não pretendemos dar conta de todos, mas procurar destrinchar alguns numa sugestão de leitura.

1.1 UMA GERAÇÃO DE POETAS- A DÉCADA DE 40 EM BELÉM

Antes de nos aprofundarmos na leitura apontada acima, porém, vamos apresentar brevemente o que ocorreu no meio literário, em Belém, na década de 40 do século XX, para podermos observar as condições sociais e históricas, iniciais, de produção desse poema, escrito durante quase toda a vida de Ruy Barata. No trabalho de pesquisa da professora Marinilce Oliveira Coelho (*O Grupo dos Novos – Memórias Literárias de Belém do Pará*), notamos que, nos primeiros anos dessa década, o chamado Modernismo das artes brasileiras, ainda não havia chegado à capital paraense. Embora tivesse sido vivido aqui na década de 20, na de 40, era refutado pelos jovens fomentadores da Literatura local, que formavam o chamado “Grupo dos Novos”⁴. Em cerca de dois anos, o modernismo passou a ser adotado e discutido por eles, que criaram um suplemento literário, no jornal *Folha do Norte*, para mesmo tardiamente se discutir e produzir a literatura modernista. Tal fato mostra não só que em Belém havia pessoas

⁴ Grupo formado por autores como o crítico literário e filósofo paraense Benedito Nunes (21/11/1926-09/02/2009), o romancista, jornalista e contista Haroldo Maranhão (07/08/1927-15/07/2004), o poeta e intelectual Max Martins (20/06/1926- 09-02/2009), e o poeta e acadêmico da Academia Paraense de Letras, Jurandyr Bezerra (13/03/1928-29/05/2013). O Grupo apoiava e fomentava a literatura nos moldes parnasianos inicialmente, mas com cerca de dois anos abandonou essa concepção em favor da modernista.

escrevendo, mas que a cidade se constituía num polo de discussão literária na Amazônia e dele Ruy Barata fazia parte.

O mais importante, porém, para este trabalho, é perguntar se essa situação de ainda se aterem a estilos literários anteriores ao modernismo, isto é, a uma circunstância com aparência de atraso, teria propiciado com que aqui as obras modernas um dia impulsionadas pelo tardio modernismo, resultassem numa antropofagia desse mesmo Movimento (o que seria algo moderno, saído da algibeira do considerado antiquado) e como, nesse contexto, configura-se a poesia de Ruy Barata. Podemos considerar essa possibilidade se partirmos da ideia de que Ruy Barata não chegou a ser um modernista, pois na década de 20 ainda era uma criança, mas passou a participar do grupo dos novos justamente depois que ele se desfez e adotou as ideias modernistas. Ora, não é difícil depreender daí que nesse período em que em Belém se começou a ter contato com a já nem tanto vanguardista atitude literária modernista, teve-se contato também com as críticas feitas a ela o que possibilitou sua releitura.

Portanto, podemos pensar que como os primeiros livros de Ruy Barata, *Anjo dos Abismos*, de 1943, e *A linha Imaginária*, de 1951 foram publicados no interior dessas discussões e eles integram uma primeira parte do projeto literário culminante no “Nativo de Câncer”, que bem pode ser visto como uma obra moderna que rediscutiu o próprio modernismo. Assim, percebemos Ruy Barata junto ao grupo dos novos na fase na qual, segundo afirma Marinilce Coelho (2005), no *Suplemento Literário* do jornal *A Folha do Norte*, foram publicados inúmeros artigos nos quais os assuntos eram a liberdade de criação do escritor e a nova (já velha) maneira de escrever sem as amarras da forma, sem preciosismo no vocabulário, incorporando à poesia os elementos da urbe moderna e da vida cotidiana.

Interessa ainda ressaltar, como fez o professor Aldrin Moura Figueiredo (2003), que naqueles anos, muito mais do que discutir sobre Modernismo, o jovem intelectual paraense pôde aproximar-se do que estava sendo ou já havia sido publicado em outros lugares do Brasil, na literatura moderna. Dessa forma, Ruy Barata ao lado de outros escritores escrevia no *Suplemento* que passou a ser o espaço para se ler Drummond, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, ao lado de nomes da literatura da Amazônia paraense como Paulo Plínio Abreu, Mário Faustino e Haroldo Maranhão.

1.2- UMA VISÃO DOS POETAS DE 40 NO PARÁ SOBRE SI

Nessa década, podemos dizer, conforme já foi apontado aqui, tanto o escritor da Amazônia paraense se reconheceu como parte significativa de uma literatura nacional, como se diferenciou dela. É coerente, por isso, dizer que aconteceu no Pará algo similar ao que Antônio Cândido (1964) percebeu no parnasianismo brasileiro, o qual, segundo o crítico, representou tanto uma busca de utilizar tendências europeias como um momento de independência delas. Podemos dizer que Ruy Barata se reconhecia como integrante de uma geração de escritores entre os quais figuram os nomes já referidos aqui, pois em 1948, publicava três poemas na revista Encontro, nº 1, que se destacava logo no editorial por identificar os seus participantes como autores que mantinham suas características individuais, mas que integravam uma geração:

Esta revista, insistindo em precisar os traços comuns que se encontram no trabalho dos escritores paraenses atuais, afirma a existência de uma geração; a geração daqueles que se encontram nessa revista.

(p.3, nº1, 1948)

Podemos dizer a partir das afirmações acima, que a essa época, ainda começava a se formar uma literatura enquanto sistema, no Pará, pois o ponto forte desses autores não era a consciência e releitura de gerações que vieram antes deles, numa postura de continuidade, mas sim, conforme diziam, apenas o fato de terem traços literários comuns entre suas obras. Dessa forma, é possível dizermos que nessa geração havia apenas um dos traços dessa literatura, no qual como afirma Cândido (2007, p.25), existiam características dominantes que permitiam reconhecê-las como integrantes de uma fase, porém, pensamos que ainda não poderíamos falar de um sistema literário, pois conforme esse autor, além das características internas, como língua, temas e imagens comuns, num sistema aconteceria o seguinte:

A formação da continuidade literária –, espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. (CÂNDIDO, 2007, p.25).

Essa continuidade, como afirma Fernandes (2010), parece não ter havido, pois a geração de 40, não parecia reconhecer autores como Bruno de Menezes, que antes deles,

na década de 20, vivera a fase modernista no Pará. Assim, podemos pensar que o processo de mediação adorniano, no qual o fator social é transformado nas características da obra, fez com que a literatura da década de 40 no Pará fosse feita sem diálogo com um autor da periferia como Bruno de Menezes:

Esse universo intermediário e legitimador dos anos 40 distanciou-se da geração de 20, ou melhor, parece não ter se dado conta de um sentido de sistema entre esses movimentos literários, e, assim, todo sentido de continuidade na constituição de uma literatura degingolou.

(FERNANDES, 2010, p. 232-233)

É necessário dizer, contudo, que este é apenas o recorte de uma década, a de 40, feito por considerarmos esse período crucial para o projeto literário de Ruy Barata. No entanto, não consideramos aqui os escritores romancistas, por exemplo, que escreveram na década de 20 e 30. Podemos supor dessa perspectiva que entre os poetas locais dessa geração havia traços próprios na escrita, mas não uma reflexão e crítica da geração que os antecederam. Percebe-se, contudo, uma consciência de modernidade e afinidades entre eles, além de um respeito à individualidade artística de cada escritor. Nesse contexto, nas páginas 16 a 19 estavam respectivamente os poemas “Vinte Sete Anos Quase Vinte e Oito”, “Jeremias” e “Auto-Retrato” de Ruy Barata. Além de percebermos que ele fazia parte de um grupo que se reconhecia como uma geração que se identificava conforme já dissemos, percebemos também, ainda na carta de abertura da revista, que o autor integrava um grupo cuja identificação era a modernidade, pois se reconhecia como moderno. Basta recorrermos ao que eles diziam na publicação de edição única, de 1948, no editorial da revista dirigida por Mário Faustino, Benedito Nunes e Haroldo Maranhão, tendo por colaboradores, além do autor em questão, nomes como Max Martins e Paulo Plínio Abreu:

Falando de um esforço comum não queremos significar que a criação individual deva ser submetida a fins previamente traçados; e nossa liberdade está em admitir o desenvolvimento das tendências de cada um, dentro, é claro, das conquistas do pensamento moderno. Esse sentido de modernidade, refletindo os mais diferentes problemas humanos que encerra e aos quais não poderíamos ficar alheios é o traço comum que permite estabelecer a unidade apresentada por esta revista. (1948, p.3)

1.3– LIBERDADE, UNIVERSALIDADE E MODERNIDADE

Queremos destacar nesse excerto a ideia de que os poetas daquela época e, nesse caso, Ruy Barata, empenhavam-se em discutir os problemas da humanidade e que viam a liberdade individual da escrita de cada um como uma conquista do pensamento moderno. Para eles e, portanto para Barata, essa modernidade longe de favorecer um grupo com características únicas formando uma escola literária, favorecia o mergulho nas questões do humano e da diversidade e era esse o traço que os unia e que podemos encontrar em Ruy Barata, em um poema que não figurava na revista, mas que bem pode ilustrar o que acabamos de comentar. Eis o poema *Arte Poética*, provavelmente escrito no fim da década de 40, publicado em 1951, no livro *A Linha Imaginária*:

Ah o ofício,
 as contorções da espera,
 entre a noite e a madrugada!
 O litúrgico olhar abre cortinas,
 o anjo adormeceu,
 dança arbitrária
 a minha barba de duzentos anos.
 Quem poderá restituir-me intacto ao mistério
 com o perfume de rosa não tocada?
 Quem senão tu,
 cântaro e fonte,
 abrigo,
 terra e pátria onde se esconde
 a negra cicatriz que o peito ostenta?
 Eis porque espero
 (entre a noite e a madrugada)
 Para que salves
 ou lances no infortúnio
 o litúrgico olhar que em nova busca
 apodrece sob o sol do desespero.

(BARATA, Ruy. *apud*. Oliveira, Alfredo, 1990, p. 105)

A primeira coisa que salta aos olhos nesse texto é o caráter metalingüístico, pois o poeta fala do seu processo de criação literária como trabalho, associando-se assim à definição do poeta como trabalhador. Os sete primeiros versos podem nos levar a identificarmos no poeta e em sua geração a visão de que a arte é feita pela racionalização do trabalho artístico, pelo esforço deliberado, não pela inspiração. Trata o fazer poético como ofício, e no seio dele espera a palavra. Essa espera, apesar de num primeiro momento parecer um aguardar inspiração, quando olhamos mais atentamente,

torna-se o próprio processo de construção do poema, trabalho, portanto. Quem dá a ele o poder da poesia não são as musas, mas sim “terra e pátria”, elementos cotidianos. Podemos depreender a ideia de trabalho ainda pela presença das contorções de que fala, sinalizando o esforço pelo qual um artista passa para chegar à sua obra. Notemos que tal postura artística afasta-se daquela dos simbolistas, para quem o poeta era um “decadente” marcado misticamente pelas mãos da arte, de forma que não se vê no texto, a vontade de fuga para um lugar favorável ao eu poético como o identificado no simbolismo por Anna Balakian (1985).

Daí passaremos a um dos pontos-chave da poesia, os versos 6 e 7: “dança arbitrária/ a minha barba de duzentos anos”. Independentemente do esforço para o poema nascer, há a arbitrariedade do antigo, no próprio criador. Seria isso o peso da tradição no momento de criar algo que se propõe como novo? Seria o embate que se dá na transculturação, entre o moderno e os elementos tradicionais? Essas são questões humanas e modernas dos poetas e que notamos, em Ruy Barata parecia provocar uma construção entre duas culturas distintas. Como criador, ele busca a “virgindade” do olhar com que o artista precisa ver o mundo, conforme o dito por (RAMA, 2008, p. 115). Tal pensamento mostra-se quando pergunta quem poderá restituí-lo “íntacto ao mistério da rosa não tocada”. Seria a poesia a única capaz de esconder a cicatriz ostensiva do peito? A resposta pode estar nos seis últimos versos. Neles, a poesia criatura pode ser uma espécie de criadora do poeta, pois cabe a ela o infortúnio ou a salvação do olhar dele.

Eis uma amostra de características recorrentes na poesia de Ruy Barata, as quais retratam algumas das principais preocupações intelectuais do meio literário naquela segunda metade da década de 40. Esse traço de universalidade plácida, mas não tácita, é, de certa forma, oposto ao regionalismo dos manifestos como os da década de 20, em que autores como Abguar Bastos haviam procurado conclamar os escritores à exaltação da literatura do norte⁵. Podemos ver que a década de 40 é um momento em que a poesia chegou, exatamente por passar e repensar as fases anteriores, como o Modernismo de vinte e a postura da dos *novos* já referidos aqui. Nessa perspectiva, retomamos o pensamento de que modernidade para Ruy Barata funda-se muito nos grandes questionamentos humanos, mesmo que eles apareçam na forma de uma linguagem não

⁵ Manifesto escrito pelo poeta modernista paraense Abguar Bastos, na revista Belém Nova, de 1923, publicada com o fim de divulgar a estética modernista no Pará.

raro regional como em “O Nativo de Câncer”. Essa forma particular mesma, podemos dizer, permite que o autor se aprofunde mais nos problemas universais.

Para ilustrarmos como na década de 40, Ruy não era um autor isolado como já vimos, mas fazia parte de um grupo que se identificava como uma geração, apresentaremos dois poemas, um de Max Martins e outro de Jurandyr Bezerra, os mesmos utilizados por Coelho, por serem significativos também para este trabalho. O primeiro é *Auto-Retrato*, de Max Martins:

Ando, jogo, pulo,
 posso um dia dançar também.
 Qualquer mortal usa gravatas idênticas às minhas.

Calço sapatos de cor,
 visto camisas brancas
 como batatas, peixe, carne.
 Tomo cervejas com amigos,
 amo mulheres bonitas e feias,
 beijo-lhes os seios, o colo.
 Vou ao cinema.

Vendo Chaplin assusto os espectadores
 [com minhas gargalhadas,
 chorei quando vi “O Sinal da Cruz”
 e emprestei meu lenço à moça do lado.

Abraço meus irmãos,
 cumprimento meus vizinhos
 Ando, jogo, pulo,
 posso um dia dançar também.
 Apenas é que tenho uma veia a mais.

(MARTINS, Max. *apud* COELHO, Marinilce, 2005, p. 123)

Percebemos que à primeira vista, trata-se de um poema sem rimas e assimétrico. Chama ainda a atenção o fato de a voz poética enumerar fatores externos que o compõem, como o pulo, a dança, o jogo, a gravata, os sapatos, o alimento e a bebida. Estes elementos, em vez de dar superficialidade ao autorretrato, servem para retratá-lo melhor, pois o conjunto de características externas, desde a gravata, até o beijo em “mulheres bonitas e feias”, sinalizam uma pessoa comum, que pode gargalhar alto

diante de um filme de Chaplin, mas também chorar com o drama de “O Sinal da Cruz”⁶.

Trata-se de uma sequência de características em nada muito peculiares e de sentimentos comuns, mas a ”chave” está no último verso: “Apenas é que tenho uma veia a mais.” Essa afirmação, que faz com que o poema ganhe um tom explicativo, devido a todo seu discurso prosaico, une de uma vez o comum ao peculiar, pois sugere que apesar de em tudo ele ser como os outros, tem algo a mais que o define. Assim, o particular, que está ligado ao universal, integra-o sobrevive a ele e com ele. Isso retrata bem o que foi a literatura paraense e brasileira daquele período, e remete bastante ao que vimos no poema de Ruy Barata já citado e foi mantido no “Nativo de Câncer”, mais tarde. Tais opções poéticas são confirmadas também no texto de Jurandyr Bezerra, abaixo:

Na flor sem nome
do campo estéril
meu pensamento se concentrou.
Vidas secretas, jardins suspensos,
arranha-céus, grandes pecados,
lutas e glórias.
Que importa o mundo?
se a flor sem nome
do campo estéril
me dominou? (BEZERRA, Jurandyr. *O Sonho*. apud. COELHO,
Marinilce. 2005, p. 109)

Segundo Coelho, o poema acima sinaliza a “garantia da liberdade das tendências de cada um dos autores colaboradores” (Coelho, 2005, p.109) da revista *Encontro*. E essa liberdade, como vemos no poema, já não é mais aquela com o afã da mudança visto nos manifestos, como no modernismo da década de vinte. Notamos uma maturidade para lidar com todas as mudanças ocorridas e pelas quais a escrita passara ao longo das décadas de vinte, trinta e primeira metade da década de 40. No poema, a flor, em vez de ter um nome como vitória-régia, simbolizando a natureza da Região, é sem nome e estéril, ao contrário, por exemplo, da papoula, da qual nasce fruto.

É nessa flor não nomeada que o pensamento do poeta se concentra, para num segundo momento, passar por “jardins suspensos”, que remetem à imagem histórica da

⁶ Filme épico, norte-americano, lançado em 1932, dirigido por Cecil B. DeMille. Retrata a perseguição aos Cristãos durante o Império de Nero, em Roma, e a luta de um dos seus para salvar a vida do pai de uma mulher cristã por quem estava apaixonado.

antiga Babilônia, ou mesmo da Roma Antiga, num diálogo sutil com a tradição clássica; ainda “arranha-céus, grandes pecados”, “lutas e glórias” e concluir, num retorno à flor sem nome, que nada disso importa, pois ela o dominou. Isso é muito simbólico para representar o grau de universalidade e modernidade alcançada por aquela Geração: Admitem-se os símbolos de outras culturas, no poema, mas nem se fixa neles numa obrigatória universalidade, nem também se auto-afirma, obrigatoriamente, diante deles com símbolos da Região. Questiona-se a importância de tudo isso. Esse é o traço próprio conquistado para a literatura dos *novos*, depois de viverem o modernismo tardio dos anos 40.

É nesse contexto que situamos Ruy Barata, preferindo priorizar a década de 40, por ser a época em que escreveu seus dois primeiros livros, publicando o primeiro em 1943 e o segundo em 1951, como vimos. Vemos esse período como a fase preparatória para o desenvolvimento de “O Nativo de Câncer”. Os primeiros poemas desse autor não demonstravam grande esforço em contrariar formas literárias como o simbolismo, apesar de não ser o que se poderia chamar de um simbolista típico, mas sim um que, leitor de Baudelaire, já misturava o sublime e o prosaico, sendo um poeta da multidão, escrevendo num estilo mesclado. Podemos inferir que isso sugeria uma modernidade herdada do modernismo. A afinidade simbolista, então, longe de ser uma amarra, era adotada mais como mais uma forma da liberdade individual que marcou aquela geração.

Por isso, neste capítulo, percorremos um pouco, momentos cruciais da história literária à qual Ruy Barata está vinculado. Como vimos, a arte, neste caso a Literatura, talvez não possa sequer pretender-se “pura”, nem mero produto histórico unicamente de um povo, pois carrega em si muitas outras que a antecederam. Esse fato, porém, é burlado pela criatividade do artista, como tentamos mostrar, e como veremos, acontece no “O Nativo de Câncer”. O poeta, e aqui Ruy Barata, não é apenas o indivíduo, nem tão somente o representante de uma sociedade, mas a mescla dos dois, como afirma Antonio Candido, ao criticar os estudiosos que têm como questão prioritária descobrir se a obra é fruto do meio social ou da ação de um indivíduo. Para esse autor ela, antes de tudo, “surge na confluência de ambas, indissolivelmente ligadas” (CANDIDO, 2006, p. 35).

II

TRANSCULTURAÇÕES E CONTINUIDADES NA EPOPEIA MODERNA

Neste capítulo faremos apresentação do referencial teórico no qual nos basearemos para fazermos a análise do poema “O Nativo de Câncer”, considerando exatamente o fato de esses conceitos possibilitarem uma análise da obra, situando-a na confluência do elemento social com o artístico, conforme dissemos no capítulo anterior. São esses conceitos: lirismo e epopeia, transculturação, modernidade, Autonomia e engajamento, nos quais faremos referência à ideia de externo e interno de Antonio Candido, e mediação, de Adorno. Começaremos pelo lirismo e a epopeia, tentando caracterizar cada um desses gêneros e diferenciá-los, a fim de apontar que o poema em questão é uma epopeia. Veremos em seguida que essa epopeia pode ser vista como fruto do processo de transculturação, em consequência do qual se dá a modernidade da obra, que é o terceiro tópico. Então relacionaremos essa modernidade literária e a caracterizaremos como uma influência na literatura que a faz autônoma e engajada a um só tempo, de forma que o interno e o externo nela se fundem. Por fim, veremos que essa fusão pode se dar por meio do processo de mediação, pelo qual a obra passa. Explicaremos a partir de agora esses conceitos e como podem se enlaçar. Começemos por lirismo e a epopeia.

2.1. O LÍRICO E O ÉPICO

Para desenvolvermos melhor essa ideia, cumpre aqui que recorramos aos conceitos de lírico e épico segundo Emil Staiger, para logo depois exemplificar com o poema. Sobre o gênero lírico ele diz:

A distância entre obra e ouvinte, superada, inexiste igualmente entre poeta e aquilo de que ele fala. O poeta lírico diz quase sempre eu. Mas o emprega diferentemente de um autor de autobiografia. Só pode escrever sobre a própria vida quando a época abordada ficou para trás e o eu pode ser visto e descrito de um ponto de observação mais alto. O autor lírico não se “descreve” porque não se “compreende”. (STAIGER, 1977, p. 26)

O lírico, portanto, fundamenta-se numa abolição da diferença entre o eu do artista e o que ele diz, de forma que o mundo se personifica e o eu do próprio ouvinte ou leitor se identifica também nessa estreita relação. Também podemos dizer que nesse

gênero, o poeta aprofunda-se nesse eu, quanto mais busca enxergá-lo de forma mais completa. Como não o enxerga, sua visão é tomada pela emoção que acaba transferindo ao leitor. Assim leitor, autor e emoção se fundem e o lírico está, portanto, ligado, segundo Staiger (1977, p. 6), à recordação, a reviver com o coração. Acerca da epopeia, na mesma obra, o autor afirma o seguinte:

O autor épico não se afunda no passado, recordando-o como o lírico, e sim rememora-o. E nessa memória fica conservado o afastamento temporal e espacial. O longínquo é trazido ao presente, para diante de nossos olhos, logo perante nós, como um mundo outro maravilhoso e maior. (STAIGER, 1977, p.40)

Na epopeia, conforme o citado acima, o autor não relembra com o coração, revive sim, mas com a memória, marcando o distanciamento do que ele mesmo relata. Sua matéria também é o passado, mas o transporta para o presente e o descreve, predominando aí a objetividade. Ele revê, entende e descreve. Essas duas descrições, no entanto, não são o cerne dos *Conceitos Fundamentais da Poética*, mas sim, a relação estabelecida entre elas:

O modo como uma obra poética oscila entre épico, lírico e dramático, o modo como a tensão desenvolve-se e em seguida equilibra-se, é tão extraordinariamente delicado que toda mera aplicação de conceitos rígidos tende de antemão a fracassar. (STAIGER, 1977, p. 104)

Staiger faz a afirmativa, logo depois de perguntar: “E não poderia ser que uma obra poética seja tão mais perfeita, quanto mais intrinsecamente relacionados estejam os gêneros épicos e dramáticos que a impregnam?” (p.101). É essa relação que podemos procurar em “O Nativo de Câncer”, de forma que como foi dito pelo crítico, é mais acertado observarmos exatamente sua oscilação entre o lírico e o épico, pois esse é um dos aspectos nos quais reside a riqueza da obra. Podemos então dizer que essa oscilação é que a caracteriza como uma epopeia moderna⁷, pela possível presença da memória histórica do povo amazônico paraense mesclada a elementos da história pessoal do poeta, o que na superfície do texto é transfigurado em construções narrativas não

⁷ O conceito baseia-se em Staiger que caracteriza como moderna o a epopeia ou a poesia lírica que oscila entre estes dois gêneros, tendo característica de ambos.

lineares, sonoras, linguagem cujas palavras e frases sugerem sentidos inusitados, por meio de imagens. Notemos isso na primeira estrofe do Canto 1:

01 Noite norte noite nauta noite
 02 alimária alimento veigas várzeas
 03 é carne crina corda cresta castra
 04 onde velo indormiu trono e vassalo
 05 à sombra do perau grelavam espadas
 06 dardos e delfos dolos duros dados
 07 e da túnica floral ao verde pasto
 08 gemiam rui e rei entremeiagens
 09 semelhantes setestrelas seistavadas
 10 de quelônios quebrantos e queimadas
 11 de currais e busões sementes sardas
 12 valcimentos de Apolo prendas partos
 13 onde Melus se esvai em Melo e Mário
 14 reinúncios e reispôncios reisplantados
 15 em Lesbos que do rei tece o enjeitado
 16 desmandando perdões traumando gastos
 17 retas e rotas relhos penhas pasto. (p.21).

Aqui, diluem-se dados referentes à biografia do poeta e os criados por ele, formando um todo. Impossível não perceber a transformação do seu próprio nome no verbo rui, relacionado a ruína e associado pela aliteração a rei. Aliteração que encontramos de forma bem explícita em “Noite norte noite nauta noite” (v.01) e em “retas e rotas relhos penhas pasto.” (v. 17). O nome pessoal serve de base, mas já não é próprio, é outro, geral e específico a um só tempo: “gemiam rui e rei entremeiagens” (v.08). Misturam-se nomes de pessoas, como o do poeta Mário Faustino, “onde Melus se esvai em Melo e Mário” (v.13), sobrenomes “veigas” (v.02) e “Melo” (v.13), ao mundo reinventado dos neologismos “reinúncios e reispôncios reisplantados” (v.14), também aliterados.

O destaque da aliteração, que parece ser proposto pelo poema, não é somente um recurso estilístico, mas parece ter a função de unir, de aproximar elementos que comumente não poderiam estar juntos, imantando-os mesmo pela própria característica sonora, numa criação peculiar a Ruy Barata, o que podemos dizer ser uma marca da do impacto modernizador da transculturação como veremos mais adiante. Ela serve de relação entre elementos biográficos e os inventados e contribui para que elementos sociais e históricos que podem ser associados mais ao elemento épico, sejam fundidos à forma textual, e a marca também, ainda que num segundo plano, com características

vinculadas ao lirismo. Esses traços, podemos inferir, são marcas na literatura, do processo do qual falaremos agora, a transculturação.

2.2. TRANSCULTURAÇÃO

Uma epopeia como “O Nativo de Câncer”, que apresenta fatos moldados em formas linguísticas e imagéticas que em muitos trechos sugerem um ânimo lírico, não se conformando totalmente à apresentação de fatos própria do gênero épico, pode perfeitamente ser vista como aquelas obras nas quais Angel Rama⁸ viu a influência do processo chamado transculturação, no qual na arte as culturas originárias de um lugar e as vindas de fora se chocam e formam uma terceira que não é nem a local nem a externa, na América Latina. Esse termo foi cunhado por Fernando Ortiz⁹ e transposto para a crítica literária por Rama. É, para Fernando Ortiz, a transição no contato entre as culturas. Não é a sobreposição, exatamente, mas o processo de passagem com “perda e desarraigamento de uma cultura precedente”. (ORTIZ apud RAMA, 2007. p 38).

Destarte, a transculturação se dá entre as culturas, de forma dialética, pois, longe de pressupor passividade, pressupõe o embate não raro violento entre elas. Esse embate passa pela resistência ao que vem de fora, acompanhada pela exaltação do que é típico daquele lugar. Por isso, devemos assinalar, esse conceito está umbilicalmente ligado à concepção de modernidade na literatura, aquela na qual se preza pela liberdade na forma e conteúdo. Ele mesmo é um sintoma da modernidade, como veremos adiante, de forma que, entrelaçando culturas distintas e prezando pela fusão dos gêneros e estilos literários, como acontece no poema “O Nativo de Câncer”, a obra pode dialogar diretamente com um texto do período clássico, mas ser vista como moderna.

A transculturação, segundo Rama, é o processo pelo qual passa a sociedade colonizada, inclusive na arte, para chegar à fase de reunir os elementos dessas várias culturas, aliando a herança das comunidades originárias à das colonizadoras, prezando

⁸ Crítico e ensaísta uruguaio (1926-1983), considerado um dos principais pensadores da literatura latino-americana. Sua principal obra sobre o tema é *Transculturación Narrativa em America Latina*, publicado em 1984.

⁹ Historiador e antropólogo e advogado cubano (1881-1969). Pesquisador das questões ligadas à cultura latino-americana.

pela transformação de ambas por meio dos recursos artísticos. Na transculturação literária, portanto, segundo o autor, a cultura primitiva não é passiva, é transformadora. Portanto, o fenômeno transculturador, podemos depreender, é de muita tensão criativa e cultural. E dentro desse bojo de tensão explode a arte literária da América Latina, segundo Rama, e de Ruy Barata, no caso deste trabalho, pois consideramos que o poeta transforma por meio dos recursos literários, elementos herdados da colonização europeia e da cultura originária paraense, em outros que não são nem puramente os primeiros nem tampouco os segundos.

Assim, quando a literatura é forjada nessa tensão, de elementos supostamente gastos de uma tradição, surgem novas formas e, mesmo das novidades que tentam subjugar esses elementos, surgem outras, fatos estes que consistem no desembocadouro da transculturação, o que Fernando Ortiz (*apud*. Rama), chama de neoculturação. Pode dar base a esse pensamento, a seguinte afirmação:

[...] o conceito se elabora sobre uma dupla comprovação: por uma parte registra que a cultura presente da comunidade latino-americana (que é um produto largamente transculturado e em permanente evolução) está composta de valores idiossincrásicos, os quais podem reconhecer-se atuando desde épocas remotas; por outra parte corrobora a energia criadora que a move, fazendo-a muito distinta de um simples agregado de normas, comportamentos, crenças e objetos culturais, pois se trata de uma força que atua com desenvoltura tanto sobre sua herança particular, segundo as situações próprias de seu desenvolvimento, como sobre as aportações provenientes de fora.

(RAMA, 2007, p. 40-41).

Ora, nessa soma proporcionada pela transculturação, chama a atenção algo crucial para falarmos de arte: o fato de que o resultado dessas forças distintas e ao mesmo tempo convergentes é um todo cuja matéria ultrapassa o mero amontoado de regras. Indo ainda mais além, não raro, é a quebra dessas regras. Por isso, é possível falar mais a frente e como já apontamos no tópico anterior, que “O Nativo de Câncer” reúne as bases da epopeia e da lírica, sem medo de classifica-lo, mesmo assim como Epopeia, pois ele traz um épico quarado pela transculturação.

Ocorre-nos que para se operar a quebra de regras da qual falamos, é necessário certo retorno na maneira de olhar o mundo, a cultura e a arte. Portanto, o avanço na transculturação e na neoculturação pressupõe esse retornar, como sugerido no trecho abaixo, encontrado em *Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina*:

[...] de certo modo, operar com a virgindade do olhar (onde, não obstante, sempre estará previsto o lugar do observador) que se conquista, quando enfrentamos o fluxo da realidade, o que neste caso chamaremos de fluxo da produção literária, entendida como uma tenaz consciência da liberdade”. (RAMA, 2008, p.115)

Pelo processo da transculturação, então, o artista da palavra opera com essa “virgindade do olhar” que, guardadas as devidas ressalvas, pode remeter ao pensamento de Nietzsche (2007), como um desaprender a própria cultura e também a que lhe é imposta, olhando-a com um certo pessimismo. É como uma decadência para a ascensão e a excelência. É possível, portanto, trazer à tona, sob esse ponto de vista, para se falar sobre literatura, o questionamento que o autor faz a respeito da Tragédia grega: ele pergunta se o pessimismo deve realmente apontar para o declínio e o fracasso, se não seria, sim, um excesso de saúde e plenitude.

É o que podemos dizer desse processo de volta, embora críticos como Ángel Rama e Antonio Candido não façam essa analogia diretamente. Daí surgiria para Nietzsche o “Um Primordial” próprio do Dionisíaco na arte. Em alguns momentos, esses fenômenos são entrelaçados na obra de arte, neste caso, na literatura, num enfrentamento, como aconteceu em alguns movimentos como o romantismo, em outros, como o do modernismo, serão mais enfaticamente complementadores um do outro. Nessa perspectiva, portanto, chegamos ao fato de que esses elementos como os neologismos, as aliteraões e as imagens no “O Nativo de Câncer”, incrustados na obra servem à beleza dela, mas não uma beleza localizada no tempo e espaço, e sim uma vista sob a perspectiva do moderno de Charles Baudelaire (1988). Aquela que traz em si o que passa e o que permanece, o individual e o coletivo, que não é mera transposição de aspectos sociais, mas utiliza-se deles, a que renasce sempre outra e a mesma, ao longo do tempo. É sobre essa modernidade da qual a transculturação é uma característica que falaremos agora.

2.3. MODERNIDADE

Modernidade, termo usado na literatura por Baudelaire no século XIX para denominar o momento no qual mais frequentemente passou a predominar na arte a não separação entre belo e feio, trivial e elevado e eterno e transitório, tem em sua etimologia a raiz indo-europeia “mod” ou “med” que no grego deu origem a palavras como medicina, modesto ou meditação, indicando uma transformação premeditada na

qual as mudanças ocorrem de forma mais rápida que numa situação anterior. Por isso os historiadores afirmam que a idade moderna teve sua consolidação desde a revolução industrial, no século XVIII e XIX, pois consideram que a partir daí houve uma mudança radical que diferenciou totalmente esse período do anterior, a Idade Média, na qual as mudanças eram mais lentas e gradativas¹⁰.

Se pensarmos que é um conceito cunhado na Europa, podemos dizer que é trazido para a América Latina a partir da visão do colonizador e, por isso, tem implicação sobre a noção do que é ou não moderno no povo colonizado, levando-nos a pensar que podemos adequar este conceito à realidade latino-americana, portanto, importa dizer que para Rama (2008, p.18), o período modernizador na América Latina foi marcado pelo internacionalismo do período (1870-1910) no qual houve também uma tentativa das nações latino-americanas de “restabelecer o mito da pátria comum” na literatura.

Segundo Rama, a pluralidade existente na transculturação, como viemos apontando, caracteriza o que se considera tempo moderno na literatura. Ela, paradoxalmente, surge como uma força contrária à homogeneização no seio do capitalismo, enquanto este faz um movimento no sentido de homogeneizar as atitudes, os hábitos e costumes, a arte e as pessoas. Lemos esse pensamento no texto de Ángel Rama, para quem, com o crescimento das cidades e a imigração interna nelas, houve uma pressão sobre as regiões rurais para que cedessem à cultura citadina e se tornassem uma extensão cultural da cidade. Ele diz: “às regiões internas, que representam plurais conformações culturais, os centros capitalistas oferecem uma disjuntiva fatal em seus termos: ou retrocedem, entrando em agonia, ou renunciam a seus valores, quer dizer, morrem” (RAMA, 2007, p. 34). Para o autor, a maior parte das regiões teria passado por um processo no qual as mudanças teriam vindo principalmente a partir de acordos externos feitos pelas nações colonizadoras e não pelo curso histórico interno. Porém, segundo ele, algumas áreas como a caribenha e no Brasil a pampeana e a amazônica teriam conseguido resistir mais à pressão homogeneizadora capitalista, constituindo o que ele denomina comarcas culturais que são áreas que por terem passado por um certo isolamento dessas pressões, mais que as outras mantiveram mais suas diferenças em relação às características culturais hegemônicas.

¹⁰ http://www.arq.ufmg.br/praxis/textos/simone_IA1.pdf

Essa força homogeneizadora pressiona aquelas chamadas pelo autor de subculturas, para que se submetam a elas. Mas no centro desse embate está, segundo ele, a própria constituição da sociedade moderna, a saber, os diversos grupos que vão desde o empresarial até a população marginal vivendo no mesmo espaço, e cujas “crenças, comportamentos, interesses, gostos e opções, ocupações e hábitos são marcadamente diferentes” (RAMA, 2007, p. 74).

Ora, essa é a diversidade de que fala o autor, ante a qual a tradição é utilizada pelo artista transgressivamente, não apenas de forma conservadora, mas, fundamentalmente, assimiladora e transformadora, movimento esse que, interessa dizer, caracteriza a modernidade. Essa diversidade do moderno na visão baudelaireana, traz em seu bojo tanto o transitório como o eterno e se caracteriza pela consciente vinculação ao presente e ao cotidiano:

O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente. (BAUDELAIRE, 1996, p. 8).

Assim, na modernidade, o tempo histórico se dilui e é trazido e refeito pelo presente. Por isso, vamos ver na análise de “O Nativo de Câncer”, que o tempo presente na epopeia moderna não é um tempo linear, mas um diluído, plasmado pelas imagens de um tempo presentificado. Podemos considerar ainda que é profundamente humano o ato de unir o eterno ao passageiro, na tentativa de pela arte, alcançar um pouco da eternidade, o que nos faz retomar a ideia de que o aprofundamento nas grandes questões da humanidade é uma marca da modernidade que pode unir escritores do mundo e assumidamente a geração de 40, da qual Ruy Barata faz parte, como vimos na introdução e nos aprofundaremos no terceiro capítulo. Como característica então, desse tempo da narrativa o que é considerado eterno e se funde ao transitório:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro apazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana.

(BAUDELAIRE, 1996, p.9-10).

Podemos, dessa forma, concordar com Rama, quando diz que a literatura assimila não só o que há de contemporâneo no local onde é produzida, mas o que vem de fora, fruto de outras culturas (2007) e de outra épocas. Isso, porém, longe de ser um ato de subserviência e mera reprodução, torna-se recriação, pois é dessa forma que a tradição sobrevive na modernidade, o que leva a pensar que uma não é necessariamente oposta à outra, quando se fala de arte.

Rama (2007) não deixa de fora, contudo, as medidas protecionistas, as quais, embora não sejam características apenas da modernidade, são importantes para se falar da mesma, pois é o que tenta manter a tradição intacta ao longo do tempo, sem incorporar a ela elementos modernos. Conforme o crítico, é natural que as regiões ou países tomem essas medidas, num primeiro momento, mas depois, eles acabam por fazer um processo de assimilação, o que longe de ser passividade, como pode parecer, é criatividade. Percebemos isso no seguinte excerto:

[...] o impacto modernizador gera nelas, inicialmente, um esforço defensivo. Submerge-se na proteção da cultura materna. Um segundo momento, na medida em que o esforço não soluciona nenhum problema, é o exame crítico de seus valores, a seleção de alguns de seus componentes, a estimativa da força que os distingue ou da viabilidade que revelem no novo tempo. (RAMA, 2007, p. 36).

Portanto, é esse “exame crítico” o nascedouro de novas formas criativas, o que se poderia dizer, acontece na obra de Ruy Barata e de outros autores da Amazônia, como também ocorreu em escritores modernos e nos modernistas. Uma vez assimilados e transformados pela ação transgressora da arte, os elementos culturais são não os mesmos de antes, nem totalmente outros, mas sim o entremeio deles, o que é um marco da modernidade da qual falamos aqui. O fato é que quando elementos aparentemente desconexos se conectam formando uma unidade com diversidade, nasce o elemento moderno, como se pretende abordar nesta dissertação. É possível, a partir desse pensamento, recorrer ao “Um Primordial” de Friedrich Nietzsche (2007). Em *O Nascimento da Tragédia*, o filósofo o utilizou para falar de como na Tragédia grega, elementos ligados ao sonho (Apolo) e elementos ligados ao delírio (Dionísio) uniam-se no cerne do vigor trágico. Fazendo uma analogia, é o que ocorre com os elementos da Literatura na modernidade literária. Nessa unidade tão diversa consiste, inúmeras vezes,

a força da arte literária, sendo ao mesmo tempo o que se projeta para frente e o que traz o antigo num retorno constante, como no “O Nativo de Câncer”.

2.4. PROCESSO TRANSCULTURADOR EM RUY BARATA: ENGAJAMENTO, AUTONOMIA E MEDIAÇÃO

Antes de conceituarmos os termos colocados acima, é preciso primeiro retomarmos a ideia de que o transitório e o eterno se unem na literatura moderna e, portanto, no poema de Ruy Barata, pois consideramos que dentro do transitório estariam elementos como os do cotidiano encontrados no “O Nativo de Câncer”, mesmo ele sendo uma epopeia, e ainda que esses elementos se eternizem pela forma da épica e pela narrativa junto a eles de feitos grandiosos da considerada grande história, remontando por esse viés à epopeia clássica. Essas duas características se dão na obra, e podemos observá-las tanto pelo elo do narrador com a história e a sociedade quanto pelo viés da independência e da criatividade dele, fazendo com que na obra, aprofunde-se na realidade, o que é o engajamento, e dela se distancie ao mesmo tempo, por meio da criação de um novo real, o que é a autonomia.

Adorno fala sobre o engajamento ou a autonomia da arte, dizendo que há entre elas uma relação paradoxal e dialética, pois conforme o teórico alemão, uma obra pode ser autônoma mesmo engajada numa realidade. Passaremos, agora, a depreendermos do texto dele o que viria a ser engajamento e o que viria a ser autonomia na obra de arte. E quando tentamos fazer isso, observamos que Adorno faz com que o conceito apareça por meio da descrição de posturas diante das obras. Ele diz:

Cada uma das duas alternativas nega, ao negar a outra, também a si própria: a arte engajada porque, como arte necessariamente distinta da realidade abole essa distinção; a da arte pela arte porque, pela sua absolutização, nega também aquele relacionamento irreconciliável para com a realidade. (ADORNO, 1973, p.52).

Assim, a obra de arte engajada à qual ele se referia na época seria aquela que se proporia a retratar de tal forma a realidade, que se comprometeria tanto com ela a ponto de negar a própria diferença entre a criação e o real. No outro oposto, estaria a obra autônoma que seria a arte com um fim em si mesma, e que nisso negaria qualquer vínculo com a realidade. Essas duas posturas são consideradas radicais pelo autor e se

pode dizer que são o pano de fundo para a discussão sobre o paradoxo entre os fatores externos ou internos referidos mais tarde, já na década de 60, por Antonio Candido, pois o crítico trouxe à baila, em 1965, a velha discussão de Adorno, sobre qual seria a visão mais adequada para se fazer a abordagem de uma obra literária, se aquela na qual imperam os elementos biográficos do autor, externos à obra, ou se aquela cuja prioridade é a obra enquanto criação configurada em artifícios estéticos, ou seja, os fatores internos. No prefácio da 3ª edição do livro, publicado também na nona edição, de 2006, aqui utilizada, o crítico diz que pretende se alinhar àqueles que à época viam essas ideias, não como paralelas e contrárias, mas como perfeitamente passíveis de serem fundidas. Sobre essa postura de equilíbrio, ele afirma:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo.

(CANDIDO, 2006, p.17)

Podemos dizer que a visão de uma dialética entre esses fatores remontam àquela vista por Adorno entre a autonomia e o engajamento da obra e que podemos ver no excerto abaixo:

Nenhuma palavra que é inserida numa obra literária desvincula-se completamente das significações que possui no discurso comunicativo, mas também em obra alguma, nem mesmo no romance tradicional, essa significação conserva inalterada aquela mesma que a palavra tinha fora do texto. (ADORNO, 1973, p. 52).

Desse modo, a obra engajada, enquanto arte, necessariamente será mais que um retrato da realidade, para o que seus próprios aspectos formais contribuem. E a obra autônoma, por mais que priorize o aspecto formal, jamais estaria totalmente desvinculada da realidade, seja ela social ou individual. Essa discussão é muito válida hoje e mais ainda em relação ao poema “O Nativo de Câncer”, pois quando estamos diante de uma obra de teor épico, e que claramente faz referência à história de um povo, corremos o risco de atribuir qualidades à obra apenas por esse motivo. De outro lado, há o perigo de detratá-la também pelo fato de ela manter esse vínculo com a realidade.

Porém, como vamos perceber ao ler o trecho destacado a seguir do “ O Nativo de Câncer”, essas duas posturas são insuficientes e reducionistas em relação à obra, pois ela, como arte, nem é reflexo puro do real, completamente engajada nele, nem algo totalmente autônomo em relação a ele. Tal assertiva se revela mesmo na própria construção da obra, pois se de um lado reúne características de uma epopeia, de outro, apresenta um tônus de poema lírico, como vemos na estrofe 1 do canto 2:

228 Noite, norte-noite, nauta-noite,
 229 no quilombo das pôitas e palmares,
 230 o vento amanhecia na varanda,
 231 trazendo um latifúndio de pesares,
 232 suado do suor da maresia,
 233 sedento da palavra poesia,
 234 que pedia por novos calabares. (p.32)

Numa primeira leitura, podemos observar que há pelo menos duas referências diretas a momentos históricos: o do Quilombo dos Palmares (v. 229), e o da presença de Calabar (v.234), que aparece pluralizado. Ambas remontam ao século XVII, a primeira lembrando o maior quilombo do Brasil, o dos Palmares, na então Capitania de Pernambuco, e que hoje é uma parte de Alagoas. A segunda, lembrando Domingos Fernandes Calabar, que se tornou herói para uns e traidor para outros, uma vez que no início dos anos 30 daquele século, quando da disputa entre Portugal e Holanda por terras brasileiras, em Alagoas, sua terra natal, de soldado pelas tropas portuguesas, passou a soldado das tropas holandesas, atraindo sobre si desconfiança de ambos os lados e mesmo ódio.

Brevemente situadas essas duas referências, podemos finalmente observar que no conjunto da estrofe, elas não assumem apenas um papel histórico. Basta refletir que quilombo aí não se liga necessariamente a um lugar ou a um tempo, mas a uma ideia de resistência que bem pode ser o da própria poesia, pois é ela e não os acontecimentos que requer “novos calabares” (v.234). Assim, podemos ponderar que existe um deslocamento de sentido que se dá pelo uso da metonímia e nos sugere que a transformação de significados na obra está ligada à própria estrutura dela. Isso favorece nossa opção por utilizar também uma análise voltada para a estilística. A figura de Calabar é emblemática, pois nela está sintetizada mais que a resistência, uma ambiguidade, e que por estar pluralizada abre espaço para se pensar não simplesmente

na figura do caboclo da região, mas de qualquer pessoa, ou até mesmo de uma postura (poética?) ante o mundo.

O simples fato de o autor recorrer a símbolos de resistência que não são próprios da região nos leva a descartar a possibilidade de enquadrar o NC numa simples apologia a símbolos regionais, pelo contrário, ele pluraliza, lança mão do ambíguo, generaliza os termos e os maneja como forma de criar figuras como a que observamos na imagem do vento que amanhece na varanda, que é suado de maresia e que traz em si um latifúndio, não de terras, mas de pesares (v.230-233) e vem com sede de poesia (v.234). O próprio vento aqui assume características humanas. Não é Calabar, o humano, que traz os pesares, mas o vento, que, aliás, é quem aparece “sedento” de poesia, numa prosopopeia cara à imagem poética.

Em “Noite, norte-noite, nauta-noite” (v.228), “norte”, o nome da região aparece em minúsculo, antecedido por “noite”, que, por sinal é acoplado a esse norte, que poderia ser lido como rumo indefinido, posto que escurecido, identificado e predicado pela própria noite, associado também a “nauta”, cujo teor, Benedito Nunes ponderou que “talvez denomine a condição itinerante mesma do poeta numa região fluvial” (*Antilogia*, p.15). Essas referências biográficas, no entanto, ganham teor mais amplo que o simples biografismo, impedindo uma leitura apenas pelo viés biográfico, afinal “o poeta forja esse mundo que o invade forjando por ele seu vocabulário” (NUNES, *Antilogia*, p.14).

Por esse caminho, podemos afirmar que os elementos que remetem a momentos históricos da sociedade na qual o autor está engajado, portanto, externos à obra, podem ser considerados internos, uma vez que, na leitura, surgem como pretexto para a criação da própria estrutura interna do poema, mantendo assim a autonomia da obra quanto mais ela é engajada. E daí, podemos recorrer ao que Candido disse sobre a liberdade de o trabalho artístico relacionar-se de maneira “deformante” com a realidade:

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra como realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. (CANDIDO, 2006, p.22).

É possível dizermos, sob essa perspectiva, que podemos ler no poema “O Nativo de Câncer”, não uma simples narrativa dos acontecimentos históricos da Amazônia, mas uma construção na qual essa historicidade é transformada em algo intrínseco às características internas do texto. E que assim, sendo fiel à proposta de Candido, o externo, fruto do engajamento do autor, torna-se integrante do interno, numa relação dialética que garante, pensando com Adorno, uma espécie de autonomia engajada da obra. Basta, para isso, considerarmos que o fato de narrar a “(...) saga dos heróis e dos canalhas” (*Antilogia*, v. 364, p.36) da história de colonização da região, não é suficiente para fazer com que esse poema seja visto como grandioso, mas sim o de transformar a história dos grandes feitos e também a cotidiana numa elaboração artística como vimos um pouco e veremos mais detalhadamente no último capítulo.

Nesse ponto da discussão ao qual chegamos, é possível dizermos que essas transformações de um texto engajado num que funde sociedade e criatividade do poeta, são possíveis por meio do processo de mediação, podemos aqui, afinal, falar mais detidamente desse conceito cunhado por Adorno. Ele o utilizou para explicar como a crítica poderia discutir os fenômenos musicais internos a uma música, considerando a relação deles com a sociedade e a função deles na obra. Vamos transpor aqui este pensamento para o campo da literatura e observarmos que, como já dissemos, é possível falar em sociedade a propósito do poema “O Nativo de Câncer”, sem o vermos como se ele fosse um mero retrato social. Há a possibilidade de fazer uma mediação entre o fator social e o criativo, o que bem se associa à ideia de autonomia e engajamento já abordada.

Ao fundo da discussão sobre mediação, segundo Adorno, está o debate sobre se a arte é produzida pelo indivíduo ou pela sociedade. Para ele, o indivíduo por mais criativo e reconhecido por uma sociedade como artista que tem uma habilidade específica e especial para criar, é também um ser social, e a arte viria dessas duas vertentes unidas, sociedade e individualidade:

Os sujeitos historicamente concretos, formados uma vez mais pela sociedade de seu tempo, de cujas capacidades depende respectivamente a figura material da produção, não são absolutamente diferentes daqueles que produzem as obras de arte. Não por acaso ambos se inter-relacionaram durante longas épocas no âmbito dos procedimentos artesanais. Quanto mais a divisão do trabalho aliena os grupos uns em relação aos outros, tanto mais se unem socialmente todos os indivíduos trabalhadores em cada fase. Seu trabalho, até mesmo aquele mais individual empreendido pelo artista de acordo

com sua própria consciência, constitui sempre um "trabalho social"; o sujeito que o determina é muito mais o sujeito social genérico que aquele adorado pela ilusão individualista e pela arrogância dos privilegiados do trabalho intelectual. (ADORNO, 2011, p.373)

Dessa forma, Adorno sugere não radicalizarmos a diferença entre o artista e o “sujeito historicamente concreto”, entendido como aquele que desempenha qualquer outro papel que não o de intelectual na sociedade. Então, podemos inferir que se não há de forma radical essa diferença, o indivíduo artista é ao mesmo tempo e mescladamente o ser social também. Se o é, ele traz, portanto, para a sua criação, como já vimos, os resquícios dessa sociedade. É o que veremos, acontece no “O Nativo de Câncer”, pois Ruy Barata, por narrar uma história do povo paraense, mostra-se socialmente engajado como já vimos, criando na narrativa desse povo uma epopeia, mas ao mesmo tempo é um indivíduo criativo, que por mediação, transforma os fenômenos sociais num texto poético. Essa individualidade recorre, por vezes ao cotidiano pessoal, às lembranças da infância sem distanciamento entre o eu e a narrativa, aproximando-se do lírico. Eis o caminho por onde a abolição da fenda entre indivíduo e sociedade nos leva. E esse caminho é a mediação.

Podemos aqui lembrar que o próprio Ruy Barata em entrevista ao amigo e escritor Alfredo Oliveira demonstra ser um homem ligado à sociedade e ao povo de onde vivia. O poeta diz:

A realidade chega até mim e eu a recrio. A inventiva é fundamental. Sem invenção não existe letra, nem poesia. [...] Defendi tanto posseiros, quanto contrabandistas. Não havia o que escolher.

(OLIVEIRA, 2000, p. 23 e 25)

Essas falas, além de muitas outras mostram que o poeta era integrado ao que acontecia na sociedade e no seu tempo, envolvendo-se nas lutas e atividades que envolviam tanto intelectuais, como vimos na sua biografia, quanto aquelas que envolviam as pessoas mais marginalizadas. É, portanto, cabível dizer que, como na obra de Ruy Barata, cotidiano e grandiosidade se misturam e são transformadas pela poesia. Esse amálgama é uma marca da modernidade, e o autor pode ser visto como o criador de uma epopeia nos moldes modernos, impulsionada pelo processo de transculturação, enquanto embate de culturas, e favorecido pela mediação que pode haver entre criatividade e sociedade. Assim, sua obra pelo viés da criatividade, retorna à sociedade dentro da qual está inserida, embora não limitada, como afirma o crítico alemão a respeito do que ele chama de espírito da individualidade:

Por seu intermédio, o que há de socialmente essencial se impõe na produção estética, seja o essencial atinente a cada um dos indivíduos produtores, seja o consoante aos materiais e às formas que se opõem ao sujeito e contra os quais ele se confronta, determinando-os e sendo por eles novamente determinado. (p. 387, 2011)

A partir da assertiva acima podemos concluir que na mediação, o indivíduo além de transmutar o social por meio da poesia, entra em confronto com as formas estéticas mesmas, como acontece no “O Nativo de Câncer”, uma vez que elas também são estabelecidas numa sociedade e num tempo. Nesse confronto, o sujeito rediscute essas próprias regras, podendo criar outras deliberadamente, devolvendo-as à sociedade, de forma que sua postura é uma postura social. Isto é o que propomos observar a respeito do poema aqui em questão, pois veremos como a estrutura da epopeia clássica serviu para a criação de um texto que rediscute essa mesma epopeia, enquanto história da grandeza de uma nação. Como o poeta escolheu na linguagem, por exemplo, termos coloquiais que desmistificam os personagens da grande história, colocando-os em pé de igualdade com aqueles que não são considerados agentes dessa mesma história. Vamos nos aprofundar nesse assunto no capítulo a seguir, no qual analisaremos o poema.

III

A LINGUAGEM SOB A INFLUÊNCIA DA TRANSCULTURAÇÃO

Neste capítulo, vamos proceder de forma específica à análise do poema “O Nativo de Câncer”, levando em conta o conceito de transculturação de Rama e a partir dele os demais que foram abordados no segundo capítulo. Para falar desse conceito, consideraremos como seus principais aspectos elencados pelo teórico dialogam com o texto de Ruy Barata. Tais aspectos são: vulnerabilidade cultural, rigidez cultural e plasticidade cultural que se materializam, segundo Rama, na língua, na estruturação literária e na cosmovisão dos autores da América Latina. Antes de passarmos a essa explicação, porém, pretendemos situar o poema.

Primeiro poema de *Antilogia*, “O Nativo de Câncer” tem 463 versos decassílabos, que Benedito Nunes classifica como descritivos e narrativos, sendo dividido em duas partes, a primeira mais enumerativa e paronomástica e a segunda predominantemente narrativa, segundo Nunes (2000). A recorrência da paronomásia, principalmente na primeira parte do texto, conforme foi dito acima, servirá de primeira chave para abrir ou pelo menos entreabrir o poema aqui analisado, pois, por se tratar de uma figura na qual palavras ou vocábulos de significados diferentes são unidos pela afinidade sonora, às vezes, gerando não apenas neologismos, mas novos signos, ela demarca o caráter criativo de toda a obra. É conveniente lembrar, no entanto, que, embora todos os neologismos sejam significativos no texto, não pretendemos dar conta de todos, mas sim procurar destrinchar alguns numa sugestão de leitura.

3.1 TRANSCULTURAÇÃO NO NATIVO DE CÂNCER: LÍNGUA

Logo na estrofe inicial do poema, há o verbo “indormiu”, no quarto verso, “onde velo indormiu trono e vassalo”, no qual há o prefixo de negação “in” ao verbo dormiu, formando uma palavra que pode ser interpretada como permanecer acordado. Não é à toa que este é um dos versos iniciais do poema, pois nele o poeta une também “trono e vassalo”, o que bem poderia vir em versos separados, por serem entidades diferentes e

semanticamente opostas. Essas duas palavras, aparentemente substantivos, soam mais como da classe dos advérbios de modo, podendo caracterizar assim o modo como se pode estar na sociedade historicamente, ligado a “trono”, que lembra realeza, ou a “vassalo” que remonta a servo. Acontece que no poema não há uma opção alternativa, um “ou”, mas um e outro ao mesmo tempo, com um e aditivo. Sugerem rei e servo, num choque de significados que dá ao verso uma riqueza de oposições a um só tempo se enfrentando e completando, o que sugere modernidade de criação.

Podemos, a partir daí, dizer que o “Nativo de Câncer” reúne em sua forma e conteúdo, elementos históricos provindos da memória dos povos nativos da Amazônia paraense e da colonização oriunda da Europa ao mesmo tempo, mas não é fiel, no sentido de retratar essas memórias, antes as forja e transforma por meio de recursos artísticos. Dessa forma, podemos associá-lo ao processo transculturador, se levarmos em conta que um dos aspectos observados nele por Rama (2008), que se baseia em Vittorio Lanternari¹¹, é o fato de que no desenvolver da literatura os autores latino-americanos reinventaram tanto os elementos tomados da cultura colonizadora quanto aqueles provindos da originária local, criando uma com componentes peculiares. Esse é o estágio no qual podemos inserir o poema, o de “plasticidade cultural”.

Rama aproveita a ideia de plasticidade cultural, tomando de Lanternari o que chama de um “esquema” cuja fundamentação consiste nos estágios pelos quais passa a literatura latino-americana dentro da transculturação, entre eles está inserido esse conceito. O teórico fala, assim, primeiro da chamada “vulnerabilidade cultural” em que os artistas, neste caso os autores, adotariam a tal ponto a cultura colonizadora, que chegariam a renunciar à dos povos locais. Numa atitude de resistência a isso, viria a segunda postura, a de “rigidez cultural”, em cujo cerne estaria a resistência radical a qualquer influência da cultura externa e apego e apologia à local. Podemos pensar que Ruy Barata não se enquadra nem entre aqueles que aceitam total e passivamente as influências externas, nem entre os que rejeitam essas influências totalmente. Preferimos adotar a ideia da transformação de ambas as culturas pelo manejo artístico, fazendo com que o poema seja algo novo, provindo do manejo poético delas, consistindo numa reinvenção:

¹¹ Etnólogo italiano (1918-2010), estudioso dos fenômenos religiosos e históricos sob a perspectiva antropológica. Entre suas obras estão “Ocidente e Terceiro Mundo” (1967).

Dentro desta “plasticidade cultural” têm especial relevância os artistas que não se limitam a uma composição sincrética por mera soma de aportes de uma e outra cultura, mas sim que ao perceber que cada uma é uma estrutura autônoma, entendem que a incorporação de elementos de procedência externa deve levar conjuntamente a uma rearticulação global da estrutura cultural apelando a novas focalizações dentro dela.

(RAMA, 2008, p.38)

Essas novas focalizações, segundo o autor, apoiam-se principalmente numa releitura da própria cultura, reconsiderando o que seria o primitivo, pois busca uma reimersão nessas fontes a ponto de reencontrar elementos muito mais primitivos que os já conhecidos pela cultura local (p.38). Tais elementos se manifestam na linguagem que reflete um estágio cultural anterior, mas não inferior àqueles que normalmente se vê como os originários. É possível, aqui, dizer que a estrofe inicial do poema integra uma descrição na qual o poeta inicia como se o mundo estivesse despertando, num relicário de imagens e lembranças das quais vão “acordando” personagens das mais diversas culturas, num redemoinho no interior da linguagem:

1 Noite norte noite nauta noite
 2 alimária alimento veigas várzeas
 3 é carne crina corda cresta castra
 4 onde velo indormiu trono e vassalo
 5 à sombra do perau grelavam espadas
 6 dardos e delfos dolos duros dados
 7 e da túnica floral ao verde pasto
 8 gemiam rui e rei entremeiagens
 9 semelhantes setestrelas seistavados
 10 de quelônios quebrantos e queimadas
 11 de curais e busões sementes sardas
 12 valcimentos de Apolo prendas partos
 13 onde Melus se esvai e Melo e Mário
 14 reinúncios e respôncios reimplantados
 15 em Lesbos que do rei tece o enjeitado
 16 desmandando perdões traumando gastos
 17 retas e rotas relhos penhas pasto. (2000, p.21)

Dessa forma, podemos dizer que a própria ausência de pontuação no meio da estrofe e a inversão na sintaxe da língua portuguesa remontam a uma fase da linguagem anterior àquela em que prepondera a própria racionalidade, sendo, portanto, mais primitivas do que a língua do colonizador e até do que a das populações primeiras da Amazônia paraense, mais parecendo uma na qual a diferença entre as línguas não existe

e as regras são criadas mais pelo jogo da criatividade que pela convenção. Sendo assim, recursos como esses que fundem as culturas exatamente por considerá-las autônomas, podem ser lidos como resultantes do processo de transculturação, que se dá aqui por meio da plasticidade cultural já vista.

Podemos falar ainda que esse jogo se manifesta por meio da aliteração recorrente, com repetição do “n” no primeiro verso, do “m” e do “v” no segundo e do “c” no terceiro, sugerindo avanço e retomada da história que está sendo narrada e também união de elementos distintos, como noite e norte, alimentos e feras que são alimárias, carne e crina, já indicando que se trata de uma epopeia que traz para si também o cotidiano e alude a fatos imaginários e históricos mais por meio de imagens que de uma sequência de acontecimentos. Importa também refletirmos que embora aí haja o espalhamento desses fonemas, apesar de poderem sinalizar permanência, quando vistos no conjunto de palavras, sugerem mais avanço, a noite é nauta. Ela se repete, o que sugere densidade e escuridão (do pensamento?), mas também é o que transita. Eis aí juntas mais duas ideias que ordinariamente poderiam ser opostas.

Podemos recorrer ao observado por Benedito Nunes sobre a estrofe já destacada. Segundo ele, nauta pode ser “a condição itinerante mesma do poeta numa região fluvial” (NUNES, 2000, p. 15). Isso interessa sobremaneira, especificamente pela ideia de itinerante, que se dá, senão pela região amazônica propriamente, pelas regiões da poesia, de forma que o nauta navega pela alimária, que entre outras coisas, quer dizer animal irracional, de carga, falando também de alimento, uma associação pela quase homofonia. O poeta prossegue, fazendo o mesmo com o que parece um sobrenome, veigas, unindo-o a várzeas. No verso seguinte isso é “carne crina corda cresta castra”, de forma que mais uma vez a aliteração, por um instante, engana os olhos e ouvidos, por meio da repetição, mas gera avanço rumo a um sentido de agrupamento de elementos, num indicativo de que todos eles são matéria para o poema que se inicia.

Essa observação do crítico, não só dá base para reafirmar o que já vem sendo dito sobre como se manifesta o conceito de modernidade na poesia de Ruy Barata, mas nos leva a pensar também na maneira como o fenômeno da transculturação se revela em sua estrutura, pois a união do aparentemente desconexo, por meio de uma violação da palavra, pode sinalizar uma transgressão também de culturas hegemônicas. Tal leitura pode ser feita, por exemplo, a partir dos símbolos da cultura grega, que são recorrentes

no poema. Desde a primeira estrofe, figuras como a de *Apolo*¹², *Melus*¹³, e *Lesbos*¹⁴ passam a fazer parte do mesmo ambiente poético de personagens da região amazônica paraense, como o amigo de Ruy Barata, o poeta Mário Faustino, chamado apenas pelo primeiro nome.

Esses novos significados gerados pelo manejo artístico da linguagem podem ser interpretados como provindos do mesmo processo visto por Ángel Rama na obra de Guimarães Rosa (2007, p.30). Para o crítico são resultado da força modernizadora e da tradição regional, no processo de transculturação. Assim, é possível dizermos de “O Nativo de Câncer” o que o crítico falou de *Grande Sertão Veredas*, pois para ele, a obra se alimenta do “colecionamento de numerosos arcaísmos lexicais e o encontro dos variados pontos com que o narrador elabora o texto interpretativo de uma realidade”, sendo que o escritor torna-se um “mediador entre duas órbitas culturais desconectadas: o interior-regional e o externo-universal” (Rama, 2007, p. 30).

3.2 ESTRUTURAÇÃO LITERÁRIA: POEMA ENTRE O CLÁSSICO E O MODERNO

O fato de ser uma narrativa que conta a história da colonização da Amazônia paraense utilizando o recurso da memória nos leva a ver o “Nativo de Câncer” como uma epopeia; a forma como essa narrativa é feita estruturalmente e linguisticamente com recorrência de versos nos quais as palavras são reinventadas, outras criadas a partir do léxico das populações primitivas e dos colonizadores, como a sintaxe é invertida e as imagens substituem a sequência de fatos, a exemplo da primeira estrofe, leva-nos a pensar que se trata de uma obra moderna que se alimenta da epopeia clássica, mas difere dela principalmente nesses aspectos e em outros que veremos adiante.

A construção do poema é buscada nas possibilidades da língua e, talvez fosse melhor dizer, nas impossibilidades dela, por isso, podemos agora retomar que esses

¹² Deus grego da luz e da razão.

¹³ A palavra pode ser tomada como um sobrenome, cuja forma lembra o adjetivo do latim *melius*, do grau comparativo, que traduzido para o português significa melhor.

¹⁴ Ilha grega, de importância comercial e cultural, onde na Grécia antiga nasceu e viveu a poeta grega Safo, entre 630 a 612 A.C, cuja obra foi censurada na Idade Média, por ser em sua maioria de cunho erótico.

recursos acima e também as paronomásias já apontadas inicialmente caracterizam a junção e disjunção, às vezes, de culturas diversas na construção do texto, gerando um olhar baseado na inter-relação cultural e uma modernidade bem enquadrada no conceito baudelairiano, pois para este poeta, o moderno seria antes de tudo, “o elemento particular de cada beleza”, sendo diferente em cada época (BAUDELAIRE, 1996, p. 24).

Queremos então, sob a ideia da beleza de cada época, procurar estabelecer algumas características da epopeia clássica, explicando porque é possível considerar o “Nativo de Câncer” uma epopeia moderna e como podemos dizer que o é pelo processo de transculturação, que se dá por meio da língua, da estruturação literária e da cosmovisão das quais Rama fala. Sendo assim, o processo no qual as culturas se fundem formando uma outra se dá primeiramente na materialidade textual, pela língua que seleciona o léxico da fala local e da do colonizador, fundindo-os, criando uma linguagem artificial naturalizada no texto poético. Aí o autor se reconhece como falante da língua local, não como alguém que a vê como inferior (RAMA, 2008, p.49).

A segunda marca da transculturação se dá na própria estrutura das narrativas, segundo Rama (2008, p.52), pois, conforme ele, os autores buscam nas fontes orais uma forma de reestruturar esse gênero, fragmentando sua forma clássica, juntando o histórico ao maravilhoso, o particular e o universal. Já a terceira marca enumerada pelo crítico, a cosmovisão, é materializada pela visão cosmopolita, que busca reler os mitos, de forma que se rejeita o discurso lógico-formal, recriando-o e refazendo por meio dele o mito (RAMA, 2008, p.58). Essas três atitudes literárias são sinais da transculturação no texto e se intensificaram principalmente a partir da década de 40, segundo Rama, como forma de reler o passado e lidar criativamente com o processo de modernização.

É possível ler o “Nativo de Câncer” como uma obra que se diferencia da epopeia clássica exatamente por poderem ser vistas nela essas três características apontadas acima, principalmente se consideramos que na obra clássica, como já dissemos, impera a memória, na qual o sujeito seleciona e apresenta os fatos externos de forma distante, sem se misturar a eles e sem alteração de ânimo; nela também, a prioridade é a grande história, tudo contribui para que a grandeza seja preservada; e ainda sua forma prioriza a linguagem padrão, e os grandes personagens que movem a história, nela, ainda há a sequência do enredo central, com algumas narrativas internas que contribuem para que certos fatos sejam esclarecidos; sua matéria é o passado. Retomando ainda o que dissemos sobre o gênero épico no segundo capítulo, a epopeia é memória, portanto, mas

não aquela na qual o poeta se funde ao passado, e sim aquela na qual ele é um observador que analisa e seleciona os acontecimentos, mantendo distância entre eles e o eu (STAIGER, 1977, p. 40).

Staiger caracteriza o estilo épico como aquele no qual prepondera a apresentação dos acontecimentos externos e a impassibilidade do eu, este último se refletindo, segundo ele, na linearidade demonstrada na versificação da *Ilíada* e da *Odisseia*, que do início ao fim são escritas em hexâmetro¹⁵ (p.38). Leiamos agora, o seguinte trecho do “Nativo de Câncer”:

23 Istium é este, é mais alguns,
24 raiz de noite é resma de alvorada
25 caledônias, calpúrnias, calderaros,
26 carcinomas de foices e terçados.

27 O rio é cio, é fio sanforizado,
28 água sumida é água repensada,
29 água sorvida é logo transpirada,
30 água parida é água mais anágua.

(2000, p. 22).

Nessas estrofes do poema, o poeta parece querer exaurir as palavras extraindo-lhes o máximo de significados possíveis. A primeira palavra, “Istium” é a junção do pronome indicativo “este”, escrito da forma peculiar como falantes de algumas cidades do interior do nordeste paraense a pronunciam, com o artigo um. Esse termo é declarado no poema também como “este”, que é sua pronúncia padrão e reafirmado como sendo também “mais alguns”. Podemos assim voltar a falar que uma das marcas da transculturação é o uso da língua popular de forma que ao mesmo tempo o autor a vê como sua, iguala-a à do colonizador, mas não apenas a reproduz e sim a transforma numa linguagem artística. Assim, numa simples forma linguística regional está anunciada a diversidade encontrada em todo o poema. Sobre esse fenômeno Rama observa:

Reduzem sensivelmente o campo dos dialetismos e dos termos estritamente americanos, retirando-os dos da fonografia da fala popular, compensando-a com uma confiada utilização da fala

¹⁵ Medida de verso grego que consistia em seis sílabas poéticas tônicas em cada verso. Na língua portuguesa foi substituído pelo verso heroico, o decassílabo, com acento poético na sexta ou décima sílaba.

americana própria do escritor. Vale muito dizer que se prescinde do uso de glossários, estimando que as palavras regionais transmitem sua significação dentro do contexto linguístico mesmo para quem não as conhece.

(RAMA, 2008, p.49).

Como vimos no trecho apresentado do poema, todo lugar poético aonde o leitor pensa ser conduzido, é apenas mais um caminho para o inusitado da linguagem com imbricação entre a linguagem popular e a padrão, entre a língua do colonizador e a do colonizado. Basta lermos, por exemplo, na última estrofe citada, que o que é “raiz de noite”, também é o fim dela, “alvorada”. Esse desfazer tudo continua em versos nos quais lemos que o que some, a água, é “repensada”, ou seja, desaparece, mas fica; ou se é sorvida, em seguida, é transpirada, evapora e, por fim, sendo parida, é “mais anágua”. Neste último verso da quarta estrofe, há sugerida uma ideia de nascimento, o que pode lembrar filho, ser comumente ligado a mãe, mas a mesma água que nasce, naturalmente, separa-se, divide-se, o que é indicado na forma presa “an” antecedendo “água”, formando “anágua”. Assim, já não é a linguagem regional, nem é simplesmente a do colonizador, é uma artística e nela, como vemos abaixo, a fala do narrador se mistura à dos personagens, aproximando-se da epopeia clássica por um lado, por inserir no meio da narrativa, vez ou outra, a fala do narrador, mas afastando-se de seu modelo, por elidir a diferença entre esse narrador e os próprios personagens, como podemos ler abaixo:

35 Desses rastros dormindo nasce um campo,
36 na reponta dos ventos e mugidos,
37 caviana de cornos bubuiando,
38 barcarenas a ser, ou for, em sido.

39 Há sempre o que sortir nesses doendo,
40 De lonjura cilendo e se sipurgando,
41 amor é meses-mares ciregendo,
42 amor é sipartindo e cichegando.

43 Amor é amar, em dois, predicativo
44 amor é sisofrendo e cisofrido,
45 amor é simorrendo e cimatando,
46 amor é dez em dois de simorrido. (2000, p. 22 -23)

Este trecho, diferente dos outros, organiza-se como um poema em quadras, como a maioria das letras de músicas populares. Esse tipo de construção talvez tenha facilitado que as três últimas estrofes acima tenham se tornado uma música, “Nativo”,

composição em parceria com Paulo André Barata, que venceu na década de 60, o Festival Internacional Costa a Costa, no Uruguai (OLIVEIRA, 1990, p.25).

Podemos notar que a fala do poeta se dá no sentido não de invocar as musas, ou de caracterizar personagens, espaço e situações externas, como, segundo Staiger (1977, p. 39) na epopeia clássica ela se dá, colocando o poeta no papel bem definido e estático de narrador; essa fala, apesar de como o poeta clássico, também descrever uma cidade, é uma forma de opinião do narrador sobre o objeto de sua descrição, que como vimos é a cidade e o amor. Assim, um mundo paradoxal vai sendo feito pelas palavras desfeitas, como “barcarenas a ser, ou for, em sido”, último verso da quinta estrofe. Primeiramente, “Barcarena”¹⁶ é clara referência à cidade com este nome, que fica a poucas horas de Belém, no nordeste do Pará, mas pluralizada e com inicial minúscula, segundo Benedito Nunes, “nomeia, por extensão, vilas ou pequenas cidades fronteiras a Belém” (Nunes, 2000, p. 14).

O trecho sugere uma ideia de ida do particular para o geral, constituindo semanticamente um hiperônimo do que poderia ser um simples hipônimo, também metonímia, embora indiretamente, utilizando o específico para falar do generalizante. Mas um universalizante que não se refere apenas a espaço. Essas barcarenas não são, mas estão a ser, tanto podendo ser lido como verbo “ser” com aspecto de continuidade, como sugerindo um porvir. O poeta continua: “ou for, em sido”, sugerindo possibilidade de um futuro tirado de dentro das possibilidades de um pretérito. É como se na poesia o tempo linear fosse quebrado e só houvesse o tempo instaurado pela própria poesia. Isso não é mera brincadeira gratuita ou exercício linguístico do poeta, pois contribui para que o poema, em vez de ser apenas apologia ao que se denomina de realidade amazônica, seja uma reinvenção dessa realidade e da linguagem, motivos pelos quais podemos dizer que ele é uma epopeia moderna por estar inserido no processo de transculturação.

Essa reinvenção se utiliza da norma, mas é, conforme temos demonstrado, a quebra dela muitas vezes. Continuemos nesse pensamento para ler mais detidamente como na quinta e sexta estrofes o pronome “se”, escrito na sua forma fonética, “si”, como é pronunciado, é transformado pelo autor em um morfema preso no início dos verbos, mantendo tanto uma noção reflexiva quanto a de impessoalidade, dependendo da palavra a que é acoplado. O poeta explora tanto esse fonema que se dá a liberdade de

¹⁶ Cidade fundada na segunda metade do século XVIII, quando da Catequização dos índios aruans, primeiros habitantes, pelos Jesuítas. Localiza-se no nordeste do Pará, a 100 km de Belém e tem cerca de 93 mil habitantes. É um importante polo de industrialização de caulim, alumínio e alumina.

ora escrevê-lo “Si”, ora “ci”, significando nas línguas da família tupi, terra, a mãe geradora de tudo¹⁷. Dessa forma, “cilendo” e sipurgando” usados quando fala de dor, não denotariam a situação do poeta que lendo a si mesmo purgaria suas angústias humanas, ato que passa pelo apodrecimento, para que algo novo surja? Aqui se poderia enveredar por uma análise mais profunda dos significados de purgar, pois para o dicionário Aurélio (2010) significa passar por um processo de purificação, por meio de eliminação das impurezas e em consequência disso, para as populações tradicionais da Amazônia e do Nordeste brasileiro, “purgar” significa, por exemplo, o processo pelo qual passa a mandioca¹⁸ ao ser colocada na água para amolecer e dela se extrair a massa para a farinha; no entanto, não vamos nos deter no apontado acima, para podermos continuar a leitura.

Assim, podemos dizer que essa quebra na linearidade do tempo, que permite não só fazer retomadas, mas elidir passado, presente e futuro, é uma das diferenças entre esse poema e a epopeia clássica. Aliada à elisão entre o narrador e o eu, além da reinvenção da linguagem, essas características trazem a marca da transculturação, tanto na língua, como na estrutura literária. Podemos pensar que esse uso criativo da língua permite que a estruturação linear seja substituída por uma na qual predomina uma narrativa que, conforme Rama (2008, p.52) é próxima do fluxo de consciência, como se narrador e personagens estivessem falando coloquial e juntamente. Portanto, o tempo linear é quebrado, o espaço mistura-se a ele e a distância narrador personagem é reduzida ou elidida.

Dos neologismos “ciregendo”, “sipartindo e cichegando”, “sisofrendo” e “cisofrido” postos no poema, na sexta estrofe, como definições do amor, pode-se, entre outras coisas, abstrair a pluralidade desse sentimento para o poeta. Remete também à forma reflexiva que acompanha os verbos, podendo contribuir assim para o sentido de que as ações descritas só ocorrem em contato com o outro. Dessa forma, leva-nos a pensar também numa alusão ao próprio contato entre culturas e sociedades que se chocam. Em “sipartindo e cichegando”, por exemplo, podemos ler partida e chegada, ao mesmo tempo, começo e fim. Por isso, talvez, “Amor é amar”, ou seja, o próprio ato, não a dois, mas “em dois”, sendo “predicativo”, isto é, o que complementa o sujeito, nesse caso aqui, não o gramatical.

¹⁷ www.fflch.usp.br Acesso em: 25/10/2014

¹⁸ www.iphan.gov.br acessado em: 25/10/2014

Podemos observar que os opostos “sisofrendo e sisofrido”, na sétima estrofe, indicando duração pelo gerúndio e ao mesmo tempo passado consolidado, sugerindo um sofrimento que se distende no tempo (na vida?) e, afinal, “simatando e simorrendo” solidificam de vez o sistema de oposições, como vimos, elidindo a sequência lógico-temporal. A ideia de amor como sofrimento aí, que pela construção linguística leva-nos a esses dois sentidos inusitados, pelo tema nos remete ao lirismo medieval português, no qual o eu poético masculino passava pelo coito, o sofrimento por um amor quase sempre não concretizado, como nos esclarece a crítica de literatura Esther de Lemos¹⁹:

Na cantiga de amor galego-portuguesa esta luminosidade radiosa apagou-se. A palavra-chave já não é de júbilo – é **coita**, a pena de amor, a mágoa incurável incessante repetida e lamentada.

(LEMOS, 1996, p. 43)

Vemos, então, pelo tema, uma recorrência à tradição da cultura colonizadora na qual o eu poético deixa de cantar prioritariamente a natureza e a mesura para a amada e canta antes seu sofrimento por amá-la. Por outro lado, podemos ver que da forma como esse sofrimento é construído linguisticamente, passa a ser também uma transgressão da cantiga tradicional. Assim, podemos ver esses recursos linguísticos como uma marca do processo de transculturação na obra, pois esta já não é mais um exemplar da cultura portuguesa, nem um da cultura originária da Amazônia paraense, mas sim um produto novo.

Dessa forma, o amor é qualificado tanto como matar, quanto como morrer. Pela homofonia da qual já falamos, “simatando”, por exemplo, pode ser lido como ato reflexivo ou impessoal, já que sugere um pronome reflexivo, ou um impessoal, o que traz à tona uma certa violência e multiplicidade entre os opostos, mas forma um uno. Essa a maneira de Ruy Barata dizer o que Camões disse séculos antes na forma de soneto: “tão contrário a si é o mesmo amor”. Talvez, por isso, finalize a fala sobre esse tema com a seguinte estrofe, a qual fala por si só da diversidade do amor para o eu poético:

¹⁹ Escritora, ensaísta e crítica de Literatura. De nacionalidade portuguesa, formou-se e lecionou até 1974, na Faculdade em Lisboa. Escreveu diversas obras de cunho crítico sobre a literatura portuguesa, além de obras literárias. (www.lettras.ufpr.br/documentos/graduacao/.../ps.../Karin_Feldkircher.pdf) Acesso em 25/02/2015.

E tudo amor, amor, em erre aspado,
 amor em solsolvido e solsoldado,
 amor em eme urdido e eme atado,
 amor de mor amor de amor talhado. (2000, p. 23)

Essa pluralidade, como vimos, não é meramente temática no poema, mas estende-se por todo ele, numa abordagem poética, na qual o poeta utiliza a língua e os símbolos regionais, como vimos, para compor sua poesia. Essa maneira de dizer poderia ser lida de forma análoga à maneira como Baudelaire “leu” alguns quadros de uma exposição de pinturas do pintor Constantin Guys, em 1845, no salão francês do Musée de La Vie Romantique, em Paris. Para o poeta francês, a arte sempre teria algo que foge da norma acadêmica, por meio da variedade, que seria vital para ela e geraria “o assombro – um dos grandes prazeres causados pela arte e pela literatura” (Baudelaire, 1988, p. 33). É o que acontece, como se viu, em “O Nativo de Câncer”, de Ruy Barata, com a vantagem de que nele, essa diversidade, quase sempre, não se dá apenas entre o diferente, mas entre o antagônico, e não apenas por antagonismo de conceitos, mas por meio das formas linguísticas. Tal fato leva também a pensarmos numa das características das obras na modernidade, sob a ótica de Rama (2007), pois conforme foi visto, esse fenômeno agrega em si, unidade e diversidade, podendo ser visto como uma contraposição à massificação e homogeneização capitalista, por exemplo. Não seria errôneo dizer que esse poema reflete o que Rama percebeu acontecer na Literatura de toda América Latina, da qual disse:

Assiste-se, assim, ao reconhecimento de um universo dispersivo, de associação livre, de incessante invenção que correlaciona idéias e coisas, de particular ambigüidade e oscilação. (RAMA, 2008, p. 62)

Esse caráter ambíguo pode ser lido na segunda estrofe do poema, como vemos abaixo:

Veloz êvai a Oz, dismundiado,
 sede sunga meu boi, Sardanapalo,
 aquém arrasta além, ó gapuiagens,
 diademas, diodolfos, dioscuragens,
 malamancio, manfredo, mal-amada. (p.22).

Como começamos a ver, transitar pelo “O Nativo de Câncer” nos leva automaticamente a pensar nos conceitos sobre os quais falamos no segundo capítulo, pois quando percebemos que a paronomásia, por exemplo, em “malamancio” e

“malamada”, está num ambiente onde nomes comuns e próprios como diademas, diodolfos e manfredo, respectivamente, podem levar a pensar que também são paronomásticos, embora não sejam, perguntamos: por que o poeta diz que essa gama de palavras, inclusive “dioscuragens”, todas na segunda estrofe, são arrastadas por “gapuiagens”, termo derivado de gapuia, que quer dizer pescaria pela água dos rios, mexendo na água para conduzir os peixes a armadilhas de ramos ou estacas? Não poderia ser porque os elementos, inclusive o proveniente da cultura grega, os dioscuros, seria fagocitado pela poesia dele, na qual o que é nome próprio e individualizado se torna nome comum, mas é universalizado por meio de associações? Ora, dioscuroagens poderiam ser associadas a aventuras e guerras, (neste caso, entre culturas?), uma vez que os dioscuros eram dois irmãos guerreiros filhos de Zeus e Lêda? Quando une num único verso “Amâncio”, ao adjetivo “mal”, sugerindo ao mesmo tempo o verbo amar e o desamar, e ainda ao termo “malamada”, o poeta pode estar seguindo esse projeto de dizer desdizendo.

3.3 RELEITURA DE MITOS: COSMOVISÃO NO NATIVO DE CÂNCER

Esse amálgama entre as culturas por meio da linguagem nos leva a retomar ainda a ideia de cosmovisão, a que Rama classifica como aquela na qual impera uma visão do mundo sem separação do aspecto sagrado do mito e o cotidiano, do que é do colonizador e do colonizado, o que dá novos significados a histórias da tradição e faz com se tenha uma nova visão delas (RAMA, 2008, p. 58). Dessa forma, afirma o autor:

É por isso que os transculturadores descobriram algo que é ainda maior que o mito. A diferença da narrativa cosmopolita da época que revisa as manifestações literárias nas quais tem sido consolidado um mito e, à luz do irracionalismo contemporâneo, o submetem a novas refrações, a instalações universais. Os transculturadores liberam a expansão de novos relatos míticos trazendo-os desse fundo ambíguo e poderoso como precisas e enigmáticas vantagens.

(RAMA, 2008, p. 63).

Esse projeto de releitura e recriação do mito, podemos considerar, estende-se à maneira mesmo como o poeta conta a própria história da colonização conforme vemos abaixo, fazendo com que a obra, mesmo sendo épica, oscile em alguns trechos para o lírico:

Não consintas ó deusa, não consintas,
 que meu braço traído e não vingado
 na retina me seja mais pesado.
 Ah, quantas vezes do tálamo plantado
 em assomos de vã maturidade,
 não sentiste ruir o véu tartufo
 de quem não soube ver o sol de tanta farsa. (p. 27).

Podemos perceber que há como na epopeia clássica a presença de um narrador, evocando a “deusa”, numa típica invocação da musa da poesia, no entanto, esse narrador não demonstra impassibilidade diante da história que conta, refere-se ao próprio braço como algo que lhe traz pesar. Caracteriza-o como “traído”, “não vingado”, “pesado”, mostrando seu sentimento de decepção em relação a ele e misturando-se ao que narra. Dessa forma, pende para o lírico, levando-nos a supor como Staiger que essa fusão dos estilos épico e lírico são uma marca da modernidade. Podemos também pensar que essa mistura dos estilos retoma o que dissemos no segundo capítulo sobre engajamento e autonomia da obra, pois aqui, ela nos aparece engajada nos elementos históricos e ao mesmo tempo mantendo sua autonomia por meio de uma universalidade centrada no sentimento humano e individual ao mesmo tempo.

Como vimos, a maturidade louvada na epopeia grega e que remonta à tradição, é vista como vã; o “véu”, talvez da história oficial, “ruir” devido a tanta farsa. Podemos fazer a mesma conjectura também a partir da primeira estrofe do canto 2:

240 Noite, norte-noite, nauta-noite,
241 no quilombo das pôitas e palmares,
242 o vento amanhecia na varanda,
243 trazendo um latifúndio de pesares,
244 suado do suor da maresia,
245 sedento da palavra poesia,
246 que pedia por novos calabares. (*Antilogia*, p.32).

Podemos afirmar que o poeta retoma o mesmo ambiente com que inicia o poema, ou seja, começa pela noite, o que é um tanto genesíaco. Como no Gênesis bíblico, no princípio da criação tudo era escuridão “e havia trevas sobre a face do abismo”(Gn1:2). Essa noite é aquela mesma “Noite, norte-noite, nauta noite” fixa e transitiva a um só tempo, e nela, agora, animam-se figuras, imagens e personagens colhidas da região, como num bailado constante. Por isso, não seria incoerência teórica, depois de chamarmos esse início de genesíaco, associá-lo ao que Friedrich Nietzsche

(2007) fala a respeito da tragédia grega e da poesia lírica. É que para esse filósofo toda a vitalidade da arte trágica tinha sua origem no delírio da embriaguez, associado a Dionísio, ligado à escuridão, e ao mesmo tempo, no sonho, vinculado no imaginário grego, ao luminoso deus Apolo, ligado à claridade e, portanto, mais atrelado à consciência. O principal nisso tudo é que o texto objeto desta análise se enquadra nesse princípio Nietzscheano, pois nele, a noite da criação (aqui interpretada como o delírio), pela qual se navega, vai desenrolando a claridade da consciência (o sonho), trazendo o histórico “quilombo das pôitas e palmares” e “um latifúndio de pesares”, “sedento da palavra-poesia”.

No final da estrofe, onde estão os versos citados acima, o poeta diz que a poesia “pedia por novos calabares”. Ora, essa é uma clara referência a Domingos Calabar, figura nordestina, que alguns pesquisadores dizem ter sido mulato, outros, mameluco, e que viveu no século XVII. Tendo nascido em Alagoas, participou da guerra dos portugueses contra a invasão holandesa no Nordeste, mas, em determinado momento, desertou e aliou-se ao inimigo, sendo personagem importante na guerra entre holandeses e portugueses na região. É lendariamente reconhecido pelo seu exemplar conhecimento do território nordestino onde se desenrolavam as batalhas, constituindo-se em inimigo temido, para os portugueses, após ter mudado de lado. Independentemente de ter morrido esquartejado e como traidor, o personagem Calabar é visto em vários momentos históricos, ora como herói, ora como vilão.

Interessa aqui, mormente, dizer que, estrategicamente, Ruy Barata vai buscar essa figura lendária da cultura nordestina e brasileira para sua poesia, (como fez outro poeta músico, Chico Buarque), pois ela representa muito do que se verá nessa parte do poema e já se viu na analisada anteriormente, uma vez que traz na sua “rede nauta” figuras que por um lado afirmam realidades amazônicas, mas na linguagem poética tornam-se motivo para o próprio deslocar-se dessas realidades, ou seja, a linguagem “trai” o que aparentemente propõe. Pergunta-se, então: Os “novos calabares” não seriam os próprios poetas? Uma vez pluralizado e escrito com minúscula, esse nome deixa de falar restritamente do personagem histórico Calabar, para se ampliar como hiperônimo para figuras que representariam esse paradoxo, misto entre o herói e o traidor.

Essa valorização de figuras marginais própria da modernidade pode ser vista como um aspecto de diferenciação entre a epopeia clássica e a moderna. Na primeira, podemos dizer que as ações, o espaço, o tempo e os personagens são utilizados de forma a nos levar ao sublime, à grandeza do homem grego; na segunda, que personagens

marginais e uma história de vencidos e de barbárie é trazida à tona. Na Odisseia não importa tanto se a guerra havia deixado um rastro de destruição, importa mais como aqueles homens se portavam altivamente diante disso, com grandeza de alma. Podemos até acrescentar que quanto mais o cenário de destruição nos é posto diante dos olhos mais os personagens nos aparecem como grandiosos. É como se a desgraça, as fatalidades vividas por eles fossem um pano de fundo para negritar a sublimidade deles. Podemos ver isso na própria fala dos deuses em concílio no Olimpo, ainda no canto I, da obra de Homero, pois Zeus se refere a Odisseu como Divino, também o trecho do episódio no qual Telêmaco chega ao palácio de Menelau, que lutara ao lado do pai do rapaz, pois aí se vê com que fulgor, mesmo depois da atrocidade de uma batalha, esses homens não embruteceram e ainda viviam em grandeza.

Já do “Nativo de Câncer”, não seria errôneo dizer que há uma traição da história contada pelo colonizador. Essa “traição” fiel manifesta-se muitas vezes nas formas lingüísticas “re” e “des” (ou “de”), morfemas livres que, como vem sendo assinalado, sugerem refazer e desfazer, sendo que o primeiro, na língua portuguesa, quer dizer tornar, repetir o que já foi, e o segundo, a ação de destruir o que já foi feito. Nessa linha de raciocínio, veremos que, como na primeira parte de “O Nativo de Câncer”, o poeta expressa essa atitude destrutiva-constitutiva em versos como “e logo vinha o sol redespelhando” (3º estrofe da 2ª parte), “havia sempre alguém se refazendo” (estrofe 19), “a não ser essa terra deflorada”, (estrofe 25) e “Dadá se sabia deslembada” (estrofe 28). A escolha desses morfemas livres pode indicar a mesma tendência de escritura vista na primeira parte do poema, a de um modo de dizer, desdizendo, ou vice-versa.

Outra forma de mesclar tradição e modernidade, a história contada pelo colonizador à do colonizado, cotidiano e grandes feitos é o uso de nomes e apelidos de pessoas. Em vez de surgirem apenas personagens considerados de linhagem nobre, no “Nativo de Câncer” começam a surgir personagens, provavelmente conhecidas pelo poeta, outras da sua própria família: Lalice, Alfonso, os Desidero, Alarico (pai do escritor), a mãe e a avó de Ruy Barata, Celita, Mariza, Mários, Armando, Jovita, Diva, Alaíde, Pupuia, Lindoca, Paquita, Tutica, Aurila, Nhuca são figuras aludidas, como vemos, muitas vezes, pelo apelido, o que talvez demarque a intimidade do poeta com o mundo delas. Elas ocupam o mesmo campo, ao longo do texto, em que estão personagens históricos como Colombo e Castelo (Branco?), além das religiosas, Virgem dos Pilares, padres franciscanos e, contrastando com a intimidade sugerida nos apelidos,

sobrenomes de famílias, como Faria, Campos e Figueira. Não ambicionamos demonstrar completamente a maneira como o autor utiliza esses nomes de pessoas na poesia, mas, para ilustrarmos, é bom exemplo o que ele faz com o nome Armando e Jovita:

Armando amava o mundo das canoas,
as quilhas, o romper das velhas proas,
que vinham da fazenda “Aparecida”.
(...)

Jovita vez em quando se alembrava
dos primos, dos parentes, dos amigos,
das folhas, das puçangas, das raízes,
pendentes do seu manto de agonias. (2000, p. 35)

Notemos, embora não nos aprofundemos nos comentários, que o nome próprio “Armando” comporta em si o verbo amar. Então, o poeta, partindo disso, associa ao personagem uma característica, “amava o mundo”, e fala do que compunha esse mundo, numa alusão poética a símbolos que retratam a vida em alguns lugares da Amazônia: canoas, quilhas, proas. Quanto à personagem Jovita, importa em vez de esmiuçar quem era, verificar que as pessoas e lugares queridos, dos quais se “alembrava” são colocados como “pendentes do seu manto de agonia”. Essa, sem dúvida, é uma maneira de narrar que desloca a atenção do tema para a maneira como ele é abordado, pois os personagens, tendo ou não existido, são motivo de uma linguagem metafórica como a vista no verso que acabamos de citar. O mesmo pode ser dito das duas últimas estrofes, nas quais o poeta reúne nomes, provavelmente de conhecidos, amigos e parentes, por associação fônica, como em “São Itos, são Ninitos, são Bilocas,/São Nocas, são Bidocas, são Bibitos,” e “são Dicos, são Mundicos, são Filocas,/são Mundocas, Silocas, Manelitos.” (2000, p.31). É como se um nome fosse tirado de dentro do outro, pela sonoridade, num puxar o fio da memória, deslocando a atenção do fato em si, para a maneira como ele é abordado.

Pelo acima exposto podemos depreender que a possibilidade de a obra remontar ao que diz Rama da cosmovisão como característica moderna na América Latina, podendo assim incluir a obra de Ruy Barata no seguinte sistema:

Assiste-se, assim, ao reconhecimento de um universo dispersivo, de associacionismo livre, de incessante invenção que correlaciona ideias e coisas, de particular ambiguidade e oscilação. Existia desde sempre,

porém havia ficado oculto pela rígida ordem literária que correspondia ao pensamento científico e sociológico propiciado pelo positivismo.

(RAMA, 2008, p. 62)

Assim, a obra desmistifica figuras lendárias e as coloca em pé de igualdade com as cotidianas. Vale lembrar também que esses personagens não são colocados à baila envoltos por uma história heroica, de grandes feitos como na Odisseia, pois esta última nos narra as peripécias desse “homem multiversátil” (2011, p. 13) indicado no primeiro verso do canto I, que na Odisseia é o grego, suas aventuras pós- destruição de Troia, suas viagens pelos mares conhecendo cidades e vendo como viviam os nobres guerreiros depois da guerra. O hiperônimo citado, podemos ler, refere-se aos personagens gregos, desde Telêmaco, em busca do pai, o herói Odisseu, o próprio Odisseu, até o prognosticador Nestor que narra as memórias da batalha em Ílion, no canto II, passando pelo nobre Menelau, encontrado por Telêmaco no canto III, com sua riqueza acumulada pela morte do irmão, a qual chora.

Lembramos que na Odisseia, como afirma Auerbach, não há espaço para o cotidiano, e as intrigas se dão apenas entre os nobres, não sendo a criadagem peça importante na trama, aparecendo somente a propósito da ação dos personagens nobres:

Com isto chega-se à consciência de que a vida, nos poemas homéricos, só se desenvolve na classe senhorial – tudo o que porventura viva além dela só participa de modo serviçal. A classe senhorial é ainda tão patriarcal, tão familiarizada com as atividades da vida econômica, que às vezes se chega a esquecer seu caráter de classe. Só que ainda é inconfundivelmente uma espécie de aristocracia feudal, cujos homens dividem a vida entre a luta, a caça, as deliberações no mercado e os festins, enquanto as mulheres vigiam as criadas em casa. Como estrutura social, este mundo é totalmente imóvel; as lutas só ocorrem entre diferentes grupos das classes senhoriais; de baixo, nada surge. (AUERBACH, 2011, p.18)

No “Nativo de Câncer” as classes aparecem e se fundem, as imagens que misturam paisagem, pessoas e sentimentos do poeta se imbricam dando margem para pensar que a epopeia clássica foi tomada como o texto “escrivível” do qual falamos no segundo capítulo, e que pelo processo de mediação, à estrutura textual é fundido e artificializado o elemento social, transformado na própria construção do texto. Podemos, então, dizer que poema é um texto de múltiplos significados sugeridos por

essa própria estrutura e linguagem, como vemos no seguinte excerto também do segundo canto:

Julgai nome, pronome, o que se come,
do cá e lá de nós se despedindo,
armai o calendário das ramadas,
caçai a lenda-linfa das porradas,
que saídas de nós voltam sorrindo.

Somai o tempo, a trampa, ao contra-tempo,
aos mários, aos canários e açucenas,
tirai desse sudário de novenas
a cartola, a vitrola, o boticário,
o ruído que rói, sem ser pedido,
o gemido que faz aniversário.

Há dores y dolores nessas cores
chamadas para a ceia dos ditongos,
alamares e condes se completam,
no fato-feto-feira dos mondongos,
parecências, não mais que parecências,
geradas no clitóris dos Castelos,
ungidas na buceta dos Colombos. (2000, p. 33)

No trecho acima, podemos confirmar o que já foi dito sobre o poeta escrever como se quisesse exaurir a própria realidade e a poesia. Conforme lemos, isso sinaliza o que é feito no desenrolar do texto, aproveitando até personagens como Colombo pluralizado aí, representando talvez todos os colonizadores. Em vez de referir-se a esse colonizador europeu de forma solene, como fariam os poetas românticos, ele ironicamente o coloca no mesmo ambiente poético da palavra “buceta”, usada popularmente no Brasil, para designar a genitália feminina: “ungidas na buceta dos Colombos”. Há aí talvez uma sátira à colonização, num reconhecimento dela, sim, mas para sua desmitificação; ela é tirada do patamar das coisas grandiosas e, assim, o poema, embora tenha características de epopeia, trai esse gênero, pois contraria dele a solenidade na abordagem dos temas biográficos e históricos.

Assim, podemos dizer que Ruy Barata “brinca” com esse símbolo da colonização tantas vezes exaltado na literatura por poetas brasileiros importantes como o romântico Castro Alves, que, por uma questão de foco acadêmico, não será analisado aqui. Mais do que isso, ele propõe por meio da ressignificação de símbolos regionais e estrangeiros o que o poeta Mário Faustino analisa em carta enviada ao amigo, como uma escrita diferenciada na literatura brasileira:

A boa poesia, embreada à linguagem de um povo, ou torna mais clara, mais exata, ou então mais ampla, mais alta, mais rica, mais funda, mais pesada, essa linguagem. Uma espécie de lente da língua. Através de tua poesia a língua brasileira fica mais forte, mais vasta – embora (preço que pagas) mais obscura e mais desordenada. (2000, p. 71).

Dessa forma, independentemente de falar de personagens reais ou não, ilustres ou não, o poeta, como já foi dito, torna-os elementos poéticos, elidindo pela palavra qualquer suposta superioridade que uns poderiam ter sobre os outros (ADORNO, 2003). Essa leitura poderia se justificar pela estrofe que vem logo em seguida ao trecho de “O Nativo de Câncer” analisado anteriormente:

Aceitemos o risco das buiunas,
capivaras e botos no tinteiro,
aceitemos o sangue das bordunas,
vertido nesse chão de muitas veias,
aceitemos o pão das piracaias,
aceitemos o não das malafaias,
aceitemos o cacho de pupunhas. (2000, p.34)

Na arte, então, admite-se o colonizador e o colonizado, mas numa “aceitação” que propõe e renova, numa atitude mais de criatividade que de negação. Esse o entrelaçamento da modernidade à estrutura do texto e à língua que bem poderia ser descrito pela seguinte afirmação de Rama:

Toda escolha de um povo implica a incorporação de novos elementos culturais, mas não são necessariamente na desaparecimento dos outros que alimentavam sua existência; somente uma mecânica resultante dessas forças, encontrada no cruzamento das tendências, com suas dominantes, manterá cada um deles ativo. (2008, p. 91).

A partir desse pensamento, vale retomar alguns trechos do canto primeiro. O poeta pergunta na décima segunda estrofe do canto 1: “Um reino, vês? “Um reino rude, raro”, para dizer que ele rui, num jogo poético com o próprio nome, transformando-o no verbo ruir, “E câncer nauta o homem, sua linhagem/de nódoas e borrrões, vertentes claras”. Nesse reino, surge o personagem de Laio, na mitologia grega, homem que foi morto pelo filho Édipo, sem que este o soubesse seu pai. O poeta traz para o texto também a constelação de Cão; Midas, aquele que transformava tudo que tocava em

ouro, é “destronado”, Alcino é “sogro e rei”. Nessa tendência, Óbidos²⁰, cidade do interior do Estado, assemelha-se mitologicamente, por assim dizer, à Grécia das mitológicas Tisbe, Elêusis e Ceres, (colocada ao lado de Mário Faustino), sendo local onde o eu poético e sua consorte formarão três, somados a Circe:

Ó Alcino, sogro e rei, às tuas praias
de perenes lembranças retornei,
pois, se das águas salvo fui um dia,
das voragens do amor não me salvei,
e nessa nau que vês, nutriz de sonhos
a Óbidos, aos deuses consagrada,
a inupta consorte levarei.
E dois agora somos nesse barco,
mas, se a Circe somarmos, somos três. (2000, p. 30)

Aqui podemos destacar enquanto fusão da cultura grega à amazônica a referência à cidade de Óbidos, como consagrada aos deuses, lembrando a Ítaca da Odisseia para onde Odisseu gostaria de voltar e viver nos braços da consorte. Assim, é possível pensar que essa nova Ítaca surge como a possível cidade do sonho, para onde se deseja regressar, onde é possível viver em paz. Essa fusão de culturas se torna possível mediante o claro processo de transculturação, no qual uma cultura não é superior a outra, mas ambas são emparelhadas em pé de igualdade formando sentidos novos como esse: Óbidos não é puramente nem a cidade geográfica paraense, nem uma réplica fiel da Ítaca homérica.

A respeito da utilização desses elementos e mais ainda da rede, objeto muito presente na cultura amazônica, precipuamente na do interior, Benedito Nunes comentou, enfatizando todo o aproveitamento poético que o escritor faz:

A rede tem quilha; ela é barco, itinerante. Não pertence a nenhum país, não se liga a fronteiras. Nela vicejam o amor e o sacrifício, Tisbe e Eleusis, juntados aos nomes de uma divindade (Ceres) e de um poeta (Mário Faustino). Nunca um poema exaltou tanto esse objeto, por todos insuficientemente louvado, a rede de dormir elevando-o ao plano mítico, no mesmo nível das divindades antigas. Propícia ao amor e à viagem sob um só patrocínio, a rede é barco que salva das águas do naufrágio e é nau para retornar à cidade nativa, Óbidos, em companhia da “inupta consorte”. Com mão de mestre, o poeta associa, por um laço orgânico, que reforça o tom e a temática da Odisséia de Homero, a mitologia amazônica é mitologia grega. Alcino, pai de Nausica e chefe

²⁰ Cidade brasileira do interior do Pará, situada às margens do baixo rio Amazonas, a 1.110 km da capital Belém. Fundada no século XVII, com o mesmo nome de uma vila de Portugal.

dos feácios, agora sogro e rei, confirma a vinculação com a Odisséia. Mas Eleusis já é Óbidos, “aos deuses consagrada”. (NUNES, 2000, p.16).

Embora não pretendamos esmiuçar muito a perspicaz observação de Nunes, a partir dela, no entanto, é possível depreender que a utilização de símbolos da cultura amazônica ao lado de outros, influenciadores de toda a cultura ocidental, dá-se no poema, por um reconhecimento desses últimos, não pela negação veemente deles. Podemos notar antes de tudo, uma consciência política, cultural e social, mas submetida à consciência artística, à maestria do fazer poético. Esse é um ponto chave nesta análise, pois nos faz retomar a ideia de que os fatores sociais e até políticos que transpareçam em “O Nativo de Câncer”, fazem com que ele seja não um puro e simples ajuntamento desses fatores, em louvação à Amazônia, ou a Portugal, ou Grécia, por exemplo, mas uma obra artística.

Essa louvação se dá, mesmo com o poeta recorrendo a elementos da cultura clássica da Grécia e do restante da Europa, pois longe de utilizá-los fazendo simples apologia à mitologia grega, como que para legitimar a amazônica, alude às duas colocando-as em pé de igualdade. Convém, ainda, falar que essa postura consciente do mundo amazônico, pode ser o que postulou José Guilherme Fernandes: “É o sentimento da barbárie, que destrói, ou melhor, deglute para, na diversidade, construir a unidade.” (FERNANDES, 1995, p.69).

Dessa forma, esse não é outro, senão o processo de transculturação de que fala Rama, o mesmo pelo qual passaram outras colônias da América Latina; o violento choque cultural entre colonizador e colonizado, no qual este último, pelas artimanhas da arte filtra, recorta, desfaz e refaz a cultura hegemônica e a sua própria, mas já não sendo retrato fiel de uma ou outra. Para tanto, segundo o crítico, “Só catástrofes, só a brusca inserção modernizadora parecem capazes de evidenciar a consciência da rígida estratificação que sustém o edifício social regional” (RAMA, 2007, p. 78). Talvez, por esse motivo, o poeta finalize a primeira parte de seu texto, dizendo que cantou o “cão e o gato”. Unidos, esses dois animais, ordinariamente inimigos, são chamados por ele, o “demônio parêlo”. Não seria esse demônio o próprio resultado do embate necessário para que surgisse a moderna proposta poética encontrada no poema, gerada da Transculturação?

3.3.1. A Beleza Moderna No “Nativo De Câncer”

Como vimos, no poema que estamos lendo é perfeitamente possível a união, sem nenhuma vírgula separando, de “quelônios quebrantos e queimadas” (v. 10), como já visto na primeira estrofe do canto 1. Nele, a imagem da “túnica floral” se confunde com o “verde pasto” (v.07). Apolo (v.12) pertence à mesma noite em que se reúnem alimárias e alimentos (v.02). Por tudo que foi exposto, podemos afirmar que esse texto de Ruy Barata pertence àqueles que Charles Baudelaire chamaria de modernos, considerando que para o poeta francês a dualidade e o diálogo com o presente caracterizam a beleza da arte na modernidade.

Se para Baudelaire o caráter dual do belo artístico é visto como uma característica no século XVIII, próprio da modernidade e favorável às obras, podemos a partir disso, falar de uma pluralidade como atributo da modernidade. Atributo que permeia e fundamenta também a literatura, no caso em questão aqui, o “Nativo de Câncer”, de Ruy Barata. Podemos dizer que fundindo elementos da tradição histórica da Amazônia paraense, elementos biográficos e outros de profunda invenção poética por meio da palavra, o poeta opera uma transformação nesses dois primeiros, revelando um texto multifacetado e moderno. Podemos relacionar isso ao que Baudelaire diz da modernidade, pois segundo ele, nela, o belo tem tanto do que é eterno quanto do que é relativo e circunstancial, sendo exatamente nisso aprazível (p.9). Para o escritor francês, isso significa “tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.” (1996, p.24).

Retomando o que disse Benedito Nunes (2000), a segunda parte do poema é mais narrativa. Nela o poeta conta uma história e estórias poéticas. Importa-nos principalmente, a maneira como ele narra tudo isso numa proposta poética de desfazer e refazer símbolos para fazer poesia. Nessas escolhas poéticas, não raro, ele acaba fazendo uma espécie de questionamento da própria poesia, de forma que o leitor é levado a refletir sobre a origem, talvez, dessa maneira de escrever:

De onde vem esse metro rejeitado,
medir a vastidão do muito amado,
abrir a tua caixa de segredos?

De onde vem esse Deus, subitamente,
colado ao lombo liso da serpente,
curtir a exatidão dos teus segredos?

De onde chega a voz sem piedade,
querendo te cobrar a virgindade,
das ramas, das mutambas, das restingas?

E tu que tens a dar, se não tens nada,
a não ser essa terra deflorada,
no falus-ferro dos Paranatingas? (2000, p. 35-36)

No início desse trecho, podemos dizer, o poeta tem ânsia de saber a origem de sua poesia agônica, o que é demonstrado, mormente pelo interrogativo pronome “De onde” e pelo substantivo “metro”, qualificado pelo adjetivo “rejeitado”, que, segundo ele, tenta “medir” a “vastidão” do que ama e dos seus segredos. Essa pergunta remete à tentativa poética mesma de apreender a “vastidão” da vida e do mundo pela palavra, numa atitude de universalidade que ao mesmo tempo não sucumbe o indivíduo. Logo depois de perguntar de onde vem essa tentativa, faz outro questionamento, da mesma natureza, mas acrescentando a ele a ideia de dualidade que poderia ser lida como uma consciência de que a origem buscada é plural. Nele a imagem divina vem colada ao lombo da serpente, numa união de figuras totalmente opostas na cultura cristã. Já na terceira interrogação, quer saber a origem da “voz sem piedade” (da poesia?) que cobra a “virgindade” de elementos ligados à natureza, como as restingas. Não seria aí, a cobrança que um poeta faz a si mesmo de olhar para o mundo, operando, como escreveu Rama, com a “virgindade do olhar”, num redescobrir constante? Por fim, na estrofe seguinte, em pessoalidade e universalidade numa só voz, questiona sobre o que tem a oferecer, de forma a responder a própria pergunta, pois embutida nela vem a afirmativa de que não pode dar nada além da “própria terra deflorada”.

Essas últimas palavras trazem novamente à tona a recorrente imagem da barbárie da qual já falamos, e que na somatória de elementos que enriquecem o trecho a seguir, são um convite irônico:

Sentemos em redor da triste mesa,
cobertas de ciprestes e mortalhas,
sentemos, ai de nós, para o banquete,
isento das melhores vitualhas,
e bebamos na cuia da magia,
o vinho tinto da melancolia,
a saga dos heróis e dos canalhas. (2000, p. 36)

Muito poderíamos ler nessa estrofe, mas basta aqui, vermos que nela há um claro convite a se assistir à nobreza e decadência da história, numa “mesa” “triste”, numa

alusão metonímica à tristeza humana. O substantivo “mortalha” remete à morte e estando sobre a mesa, é como se fosse posta para ser deglutida. E isso é o que faz o poeta no seu canto, deglute, de forma que a cuia, utensílio da cultura indígena, pode servir para tomar “o vinho tinto”, que lembra sangue, e é mais próprio da cultura europeia. Enquanto bebe esse vinho “da melancolia”, não abre mão de “devorar” para o poema, nem heróis, nem canalhas. Essa bem pode ser a descrição poética de um ritual antropofágico e moderno feito por meio da Literatura, o qual não está longe do que Baudelaire descreveu a respeito da arte moderna ainda no século XIX:

[...] a vitalidade se desloca, vai visitar outros territórios e outras raças, e não se deve pensar que os recém-chegados herdem integralmente dos antigos e deles recebam uma doutrina pronta e acabada. Acontece muitas vezes (foi o que ocorreu na Idade Média) que, como tudo se perdeu, tudo deve ser refeito. (Baudelaire, 1988, p. 38).

Assim, a linguagem e os mitos se refazem no poema de Ruy Barata, o mundo que rui é reerguido numa construção nova, na qual o luxo e a miséria são intimamente ligados, num espetáculo de podridão, como se lê abaixo:

Quem diria, meu padre, quem diria,
que a soma dos teus muitos batizados,
gerasse a latitude dos mercados,
criasse o pão-de-ló da burguesia!

Quem diria, meu chapa, quem diria,
que vingasse no chão de tanta praga,
a pedra do solar do Joaquim Braga,
o lustre da mansão do seu Faria!

A casa do barão se debruçava,
sobre o negro porão das galeotas,
por dentro havia um ninho de perguntas,
por fora, um calendário de respostas,
a casa do Barão se eternizava,
a casa do Barão se aprofundava,
no barro das esteiras e malocas. (2000, p. 38-39).

Por meio das palavras são expostas, portanto, tanto a riqueza como a pobreza, expressas na “praga” vingando no solar, que representa riqueza, na “soma”, que lembra dinheiro, dos batizados gerando o crescimento do “mercado” e o “pão- de -ló da burguesia”, bem como na casa do Barão, homem de título e posição social elevada, que se “afundava” no “barro das esteiras e malocas”, sugerindo miséria. Toda essa ciranda de contrastes no meio da qual o poeta revisita, pelas rimas, “o mesmo sol e a mesma

rua”, é forjada por algo, segundo ele, de poder superior, a palavra, substantivo que reafirma existir por si mesmo, quase numa referência ao inexplicável “Eu Sou” divino do Êxodo. As palavras, para ele, pairam acima de “qualquer frescura”, como se lê abaixo:

Alado pé-de-verso me situa,
nas rampas e caminhos da Caieira,
sentemos nossa dor desprotegida,
nos batentes dos Campos e Figueiras,
ouçamos o ranger das velhas portas,
o vento a nos falar das folhas mortas,
caídas sobre o tronco das mangueiras.

Me situa, meu mano, me situa,
nas rimas que perdi e agora vejo,
voltando ao mesmo quarto de despejo,
pisando o mesmo sol e a mesma rua.

Entremos pelo cano das palavras,
daquelas que se amarram na ternura,
palavras são palavras, são palavras,
e pairam acima de qualquer frescura. (p.39)

Dessa maneira, podemos afirmar que pelo “cano” da palavra desse poeta, pode-se entrever uma exaltação da linguagem, sem poupar nela as possibilidades de criação. Nela se juntam a suavidade e a aspereza, talvez, da história do homem amazônida, mas de uma forma que a ela se sobrepõe o caráter criativo, do qual história pessoal e social são arranjos desenvolvidos poeticamente, numa simbiose que se enquadra no seguinte pensamento de Nietzsche:

O artista já abdicou de sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem que então lhe mostra a identificação absoluta de si mesmo com a alma do mundo é uma cena de sonho que incorpora perceptivelmente essa contradição e esse sofrimento originais, ao mesmo tempo que a alegria primordial da aparência. O “eu” do lírico ressoa então do mais profundo abismo do ser; sua “subjetividade”, no sentido dos estéticos modernos, é pura ilusão. (2007, p.48-49)

Por essa afirmação, podemos chegar à reflexão de que na poesia de Ruy Barata se unem o eu, enquanto figura artística lírica e o social epopeico, enquanto representação de uma sociedade e Literatura da Amazônia, reunindo o sonho apolíneo e o delírio dionisíaco, tal qual Nietzsche afirmou da tragédia grega. Isso advém, podemos supor, também de um processo de colonização, no qual o fenômeno da transculturação e da modernidade, em vez de enfraquecer, deu vitalidade, pelo menos artística, como

vimos, à literatura. Vitalidade essa, muitas vezes, pelo desvio, pelo “comer” outras culturas, não para nelas se aprisionar, mas para fazê-las irromper quaradas pela cultura própria.

É assim, reunindo elementos de uma tradição, recorrendo a elementos da epopeia clássica como o metro decassílabo e os acontecimentos históricos e sociais como já vimos aqui, relacionando-os a outros do seu próprio contexto, é trazendo o distante para perto, unindo a recordação lírica já referida à memória épica, que Ruy Barata cria um mundo por meio da palavra, fazendo do poema um texto possível de ser considerado moderno, autônomo e engajado concomitantemente, no qual o externo é internalizado na tessitura da palavra. O “Nativo de Câncer” é, por fim, um poema épico que se articula sob a influência da modernidade, aqui configurada não no que é simplesmente novo e contrário à tradição, mas no que permanece ao longo de cada tempo, inerente à arte, como marca artística não temporal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise apresentada e da discussão dos conceitos propostos neste trabalho, podemos dizer que sobre o “Nativo de Câncer” incidiu o processo social e histórico de transculturação, manifestado na própria linguagem, que se dá, não raro, pela transgressão da língua e do gênero épico. Transgride a língua, porque toma elementos dela e os transforma pelo fazer poético em signos linguísticos que não fariam sentido na norma, mas se tornam ricos de sentido na linguagem poética. Transgride o gênero épico, porque, como vimos, elide a diferença entre o acontecimento raro e o cotidiano, entre o considerado sublime e o tido como baixo, entre a grandeza e a decadência.

Portanto, chegamos à conclusão de que a transculturação enquanto processo social e histórico que segundo Rama (2008) influenciou a literatura da América Latina, principalmente a partir da década de 40, pode ter influenciado o “Nativo de Câncer” nos aspectos da língua, da estrutura e da cosmovisão, como vimos. Contudo, não podemos afirmar que o poema se enquadraria nas fases desse processo chamadas de vulnerabilidade cultural e rigidez cultural, pois a primeira limitaria a obra a simplesmente imitar a epopeia clássica, que poderíamos chamar de obra do colonizador e a segunda, ao contrário, mas radicalmente, limitar-se-ia a exaltar a história e a cultura locais. Por outro lado, porém, é possível perfeitamente considerar que o poema é uma obra que dialoga com a fase da transculturação chamada plasticidade cultural, pois ele faz um amálgama entre a cultura local e a cultura do colonizador, transformando a ambas pelo fazer poético, não simplesmente as transpondo para a literatura.

Essa marca do processo transculturador citada acima, podemos depreender, é a que predomina no poema analisado, fazendo com que sua língua, estrutura e cosmovisão sejam peculiares, como segundo Rama (2008) o são algumas obras latino-americanas. No entanto, queremos ressaltar que esse processo se manifesta principalmente pela linguagem transgressora por meio da poesia, não temos como afirmar que o poeta leu os conceitos de Rama, ou que intencionalmente dialogou com eles, mas sim que seu texto nos deixa abertura para estabelecermos diálogo com os conceitos de Rama.

Assim, convergem na obra de arte aqui analisada, o tradicional e o moderno, numa representação de modernidade que se dá, entre outros fatores, pela junção de elementos opostos, não apenas conceitualmente, mas linguisticamente. Dessa forma, pode-se refletir, ampliando esse pensamento, que um poema deve ser considerado mais pelo seu

modus dicendi artístico, do que por tematizar a história e as estórias de uma região, embora se possa considerar a incidência do meio social e cultural sobre ele.

Sendo assim, a obra em questão pede um olhar mais voltado para sua riqueza literária enquanto agregadora de elementos criativos e manejo artístico da norma lingüística, colocando seu autor primeiramente como artista que deixou um legado literário representativo da literatura da Amazônia e do país, pela sua performance no uso formal e na transgressão da língua portuguesa.

Neste trabalho, portanto, apenas por questões didáticas, não fizemos um histórico das epopeias brasileiras, incluindo nele o “Nativo de Câncer”. Não o fizemos também, pelo fato de que o poema dialoga mais diretamente, inclusive com alusões a personagens e narrativas, com a epopeia clássica, da qual, para efeito de comparatividade, falamos. Consideramos, no entanto, que a obra analisada integra uma tradição que passa pelo Caramuru, de Santa Rita Durão, publicado em 1781, e pelo Uruguai de Basílio da Gama, de 1769, aproximando-se deles, por um lado, por reinventar a história, mas diferenciando-se pela proposta de transgressão da linguagem e por nos apresentar tanto a decadência quanto a grandeza humanas concomitantemente.

Assim, ao fim da leitura proposta, chega-se à conclusão de que “O Nativo de Câncer” é antes de tudo uma obra que prestigia a língua portuguesa na sua norma e “desvio”, buscando muitas vezes na realidade amazônica seu objeto, mas conjugando-a a outras realidades, como a da mitologia grega, transfigurando-a pela palavra, transpassando-a pela poesia, numa proposição de literatura da Amazônia e do Brasil. Por isso, podemos dizer que é de suma importância estudar esse poema, pois ele pode bem representar o estágio literário a que podem ser levados uma língua e uma biografia, quando manipulados artisticamente. O estudo feito visou contribuir, como outros trabalhos de outros estudiosos sobre o poeta, para se discutir a partir dele não só os conceitos abordados aqui, mas muitos outros que podem dialogar com a obra de Ruy Barata, evitando que um poeta que tanto contribuiu para a cultura brasileira caia no esquecimento. Por fim, visou também enriquecer a pesquisa sobre a relação sociedade e literatura já tão discutida, mas que sempre nos chama a nos aprofundarmos mais nela e a revisitarmos como uma demanda intrínseca à própria literatura.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
2. _____. “Palestra Sobre Lírica e Sociedade”. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2003.
3. _____. “Teses Sobre Sociologia da Arte”. In: *Sociologia*. Org.: G. Cohn. São Paulo. Ática. 1994.
4. _____. “Mediação”. In: *Introdução à Sociologia da Música*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
5. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
6. BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva. 1985.
7. BARATA, Ruy P. *Antilogia*. Belém: RGB Editora, Secult, 2000.
8. BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
9. BIBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição Revista e Corrigida. Revisão de 1997. Niteroi: FECOMEX, s/d.
10. BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Trad. Roneide Venâncio Majer. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
11. CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. ed. 9. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
12. _____. *Formação da literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
13. CARNEIRO, Tiago da Fonseca. *Mito e Epopeia na Modernidade: Uma Leitura de O Nativo de Câncer, de Ruy Barata*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém.
14. ENCONTRO. Belém:1948.
15. COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos Novos – Memórias Literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA, Unamaz, 2005.
16. FAUSTINO. M. Carta. In: *Antilogia*. Belém: RGB Editora, 2000.

17. FERNANDES, José Guilherme. Paranatinga, O Nativo das Águas Na “Res” da Brasilidade. *In: Asas da Palavra*, Nº 02 – Junho/1995.
18. _____. Negritude e Crioulização em Bruno de Menezes. *In: Novos Cadernos NAEA*. v. 3, n. 2. p. 219-233. 2010.
19. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Querelas Esquecidas: O Modernismo Brasileiro Visto das Margens. *In: Os Senhores dos Rios*. Org. Maria del Priore e Flávio dos Santos Gomes. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
20. NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Editora Escala, 2007.
21. LUKÁCS. G. A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico Sobre as Formas da Grande Épica. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2000.
22. NUNES, Benedito. Apresentação. *In: Antilogia*. BARATA, Ruy. Belém: RGB Editora, Secult, 2000.
23. OLIVEIRA, Alfredo. *Ruy Guilherme Paranatinga Barata*. Belém: Cejup, 1990.
24. RAMA, Ángel. *Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
25. _____. *Transculturación narrativa em América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007.
26. REIS, Carlos. *Técnicas de Análise Textual – Introdução à Leitura Crítica do Texto Literário*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
27. STAIGER. Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

SITES:

www.jardimdeflores.com.br Acesso em: 20/09/2014

www.fflch.usp.br Acesso em: 25/10/2014

www.iphan.gov.br Acesso em: 25/10/2014

www.fflch.usp.br Acesso em: 25/10/2014

www.dec.ufcg.edu.br/biografias/SafoLesb.html Acesso em: 25/02/2015

(www.lettras.ufpr.br/documentos/graduacao/.../ps.../Karin_Feldkircher.pdf) Acesso em 25/02/2015.

6. ANEXO

O NATIVO DE CÂNCER

A Pedro Galvão de Lima

1

Noite norte noite nauta noite
 alimária alimento veigas várzeas
 é carne crina corda cresta castra
 onde velo indormiu trono e vassalo
 à sombra do perau grelavam espadas
 dardos e delfos dolos duros dados
 e da túnica floral ao verde pasto
 gemiam rui e rei entremeiagens
 semelhantes setestrelas seistavadas
 de quelônios quebrantos e queimadas
 de currais e busões sementes sardas
 valcimentos de Apolo prendas partos
 onde Melus se esvai em Melo e Mário
 reinúncios e reispôncios reimplantados
 em Lesbos que do rei tece o enjeitado
 desmandando perdões traumando gastos
 retas e rotas relhos penhas pasto.

Veloz êvai a Oz, dismundiado,
 sêde sunga meu boi, Sardanapalo,
 aquém arrasta além, ó gapuiagens,
 diademas, diodolfos, dioscuragens,
 malamancio, manfredo, malamada.
 Istium é este, é mais alguns,
 raiz de noite é resma de alvorada,
 caledônias, calpúrnias, calderaros,

carcinomas de foices e terçados.

O rio é cio, é fio, sanforizado,
água sumida é água repensada,
água sorvida é logo transpirada,
água parida é água mais anágua.

Desses rastros dormindo nasce um campo,
na reponta dos ventos e mugidos,
caviana de cornos bubuiando,
barcarenas a ser, ou for, em sido.

Há sempre o que sortir nesses doendo,
de lonjura cilendo e sipurgando,
amor é meses-mares ciregendo,
amor é sipartindo e cichegando.

Amor é amar, em dois, predicativo,
amor é sisofrendo e cisofrido,
amor é simorrendo e cimatando,
amor é dez em dois de simorrido.

E tudo amor, amor, em erre aspado,
amor em solsolvido e solsoldado,
amor em eme urdido e eme atado,
amor de mor amor de amor talhado.

Arabela, mais bela e mais valia,
 Mariana, pentelho e canarana,
 epicaule, epicédio, epifânia,
 episódio da cor à luz do espanto,
 que forja a meretriz, semeia o canto,
 a solidão do pêlo e do quebranto,
 a dor do se doeu no mais doía
 ou largueza de céu que não coubesse
 na conjunção das massas, missas, messes
 das folhas que no falus floresciam.

E câncer nauta o homem, sua linhagem
 de nódoas e borrões, vertentes claras,
 prantivas mãos em labores escravos,
 tatuagens de sono, terra e classe.

E dorme: danos, dons, funestos fados.

várzeas,

várzeas,

onde goivam charruas e legumes maduram
 e pomos se antecipam em resinas e cuspos,
 enquanto é noite, nau, ermos desabam,
 e patas pisam penas, pedras, putas,
 são léguas devoradas pelo agouro.

Outras vezes, em dor, percorre o armário,
 das portas a pender purga o inventário,
 papagaios e primos, fundas arcas,
 pernaltas e grotões, proas, proagens.

São prélios a vencer, o punho se desgarra

em cornos a pungir e plumagens bizarras
e tudo o mais que some, guarde ou grave
em cardumes, em frutos e manadas.

Um reino, vês? Um reino, rude, raro,
ou mais que reino, rui, negro inventário,
solfejos e moirões a escravizar.

Onde a semente cai, desfecha o alado,
e, sendo agosto, dispõe a rara maestria,
domestica o alazão, castra o melado,
propicia nos pelos tonsurados
o comércio do fel,

e em fel se basta.

E logo surge o Cão na conjura da Casa.

Casa de Laio.

Casa dos Morgados.

Casa, casa.

Desses paços, ao sul, ó noite amestradas,
quando Gêmeos contende sagitarius
mil cardências se vê.

Aqui semanas-senda, risos-maio,
além ditongos, dunas, dinossauros,
manuscritos de Kid,

rosa-rosae.

E abrem-se em viandas, meu Midas destronado,
das mais acres às mais extraordinárias,
os labores exigem um vigor desvelado
são linhagens a vir,
são elfos,
são centauros.

E nascem, porque nascer faz parte da emboscada,
E conjugam discórdia, urdem esses campos,
onde passa o tropel das cavalhadas
e carretas pedindo saltimbancos.

E – vês? – esse velo se enreda nos teares do espanto.

Cegam vozes na sombra, única hierarquia,
e cobiça que o degredo proclama.
Mas,
o que marfim perdeu-se em Babilônia,
artífice da escória nos reclama.

E desdobra-se o parco, porco e neutro,
ou simples rosa, humílima no peito
do que no catre sonha, escravo e rei.

Que te dei de meu, senão palavras?
Que te fiz amar, senão o impuro,
a sordidez, o olho impenitente,
onde tantos demônios confabulam?

O beijo que te trazia
perdeu-se em meio da noite,
dissolveu-se na elegia,
adeus para nunca mais.

Toda uma vida perdida
e os sonhos que mais amei,
deitado à sombra da Esfinge,
fuzilado me acordei.

Outros argumentos vingassem
e não o escárnio ao sinete agregado,
funâmbulo mapa de generalidades
 órficas
 e anti-órficas,
calveríssimo fio da guilhotina,
e talvez pudesses libar,
e talvez pudesses libar,
em turva taça onde o auriga se banha.

Mas,
o que reconstituir do cão sarnento,
deslembrado pela carícia,
negros olhos dementes,
onde os corvos pastavam?

Propiciarás um novo encontro?
Ousarás uma nova recapitulação?
Tentarás? Tentarei?

Não consintas, ó deusa, não consintas,
que meu braço traído e não vingado
na retina me seja mais pesado.
Ah, quantas vezes do tálamo plantado
em assomos de vã maturidade,
não sentiste ruir o véu tartufo
de quem não soube ver o sol de tanta farsa.

Quantas vezes não viste, ó sagitária,
ó matrona do asco, ó procelária,
o meu nome de outrora, meu, sem nome,
exposto, triunfante, tudo e nada?

Ah, talvez um berro salvasse essa tarde!
ou, quem sabe, o tudo que vendeste
ao sórdido, ao fecal, ao saginado!

Mas já que noite perde e noite encontra
na old man in a dry month
lenhando em lenho duro o duro ofício,
sem armas e barões assinalados
a pata pregarei no cão remisso.
Logo, cose-se o fel e flui a vida,
sementeira de sarça fustigada
na clareira do olho anoitecido.
aqui, neste mudo lugar de desenganos,
funesta pauta, prena, desumana,
a mandíbula atroz.

E o que sobra cristal engendra o beijo,
mas bruma, sempre bruma, rói o pêlo
e o vazio frustra a mão ao gesto amigo.

E, em cada esforço, uma aridez maior
no reunir, no parir, no cosicar,
da cauda o hierático e, da sarna,
os lucros extraordinários do Sermão da Montanha.

Ó Lazare, mon cher, racontez-moi
Quelque coise qui m`amuse.
Et puis, puis il est mort.
Mort, avez-vous compris? Mort.
Por mea culpa, mea culpa
Mea maxima culpa.

Para isso vives. Refertamente.
Para ungir e amortilhar,
para rir e fracassar,
para suar, blasfemar e maldizer,
atrelado às úlceras do medo
e aos arados da poesia.

In princípio erat Verbo, disse ele,
e sobre fezes as abelhas zumbiam.
Nume, te fazias só. Amor-vertente.
Criança, não podias crescer
porque turbado,

entre gumes, estigmas, palavras,
enquanto os elementos amadureciam,
ou conspiravam
nas entrâncias do pão, do beijo, da eternidade.

Anunciavam a colheita do raro:

“Claveles para el señor.”

“Gardenias para la señorita.”

Às quartas rezava-se o terço.

“Por las dolores del mundo”

enquanto Tetis e Maria de Alvarez dialogavam.

Tessitura do arcano, equipagem noturna,
alva rede balança. Juramento nem lei
a ligam à pátria. Cordas e fronteiras
não a prendem:

Esta é Tisbe,

onde as pombas adejam ruidosas.

Esta Elêusis,

de Ceres e de Mário a mais amada.

E, grudado ao negro cabrestante, equinócios
de visgo, luas, peixes, nas quilhas
dessa rede itinerante.

Ó alcino, sogro e rei, às tuas praias
de perenes lembranças retornei,
pois, se das águas salvo fui um dia,
das voragens do amor não me salvei,
e nessa nau que vês, nutriz de sonhos,

a Óbidos, aos deuses consagrada,
a inupta consorte levarei.
E dois agora somos nesse barco,
mas, se a Circe somarmos, somos três.

Ó demônio parêlo, cão e gato,
reino de rei e rui, relvoso cardo,
duplo e fecundo, lúdico espantalho,
abre praças de amor, canções do orvalho.

Tramei o duplo incesto, cão e gato,
vi cidades dormindo nesse espelho,
vi pátios, catedrais, faisões dourados,
codornas e bisões, ardósia e prata.

E desdigo essa nau onde me pasto,
elmo e couraça, garras e tridentes,
sobre colchas azuis, solfa guitarra.

Estrutura de amor, rosna o bastardo,
ganha um porto de mar, arde o alambrado,
onde núncio cantei o cão e o gato.

2

Noite, norte-noite, nauta-noite,
no quilombo das poitas e palmares,
o vento amanhecia na varanda,

trazendo um latifúndio de pesares,
suado do suor da maresia,
sedento da palavra-poesia,
que pedia por novos calabares.

Entre a casa e o barranco o boi pastava
um verde carrossel de mangas bravas,
no verde acontecer das melancias.
Lalica abria a porta e suspirava,
Alfonso abria a boca e bocejava
o puta-que-pariu de cada dia.

Um quase nada se fazia tudo,
como de tudo se fizesse nada,
e logo vinha o sol redespelhando
as demoras das doras-demeráras,
onde a flecha silvava e se detinha,
à sombra dos relatos de Caminha,
solvida no fluir dos alguidares.

“Hoje falaremos da Crucificação”,
dizia o padre-mestre e repregava
a mão que anoitecera no martírio.

Vinha raiando o coro das mafaldas,
no lento adivinhar do quando-quero
e o verde chão de murtas e chicórias,
sem lenços, sem adeuses, sem memória,
dançava no lundu dos Desidero.

E assim nascia o Verbo e sua visagens.

E assim nascia o cão e seus vagares,
a morte que a malária prometia,
o pote onde o caneco mergulhava,
trazendo as caravelas que partiam.

Adentra esses adondes reprimidos,
nas despensas das tenças repensadas,
aliochas e brochas sulcam a terra,
servida para o pênis fatigado
e cavam no ca-vai dos estertores
os labores da carne silambendo,
os pudores do verso cipedindo.

Julgai nome, pronome, o que se come,
do cá e lá de nós se despedindo,
armai o calendário das ramadas,
caçai a lenda-linha das porradas,
que saídas de nós voltam sorrindo.

Somai o tempo, a trampa, o contra-tempo,
aos mários, aos canários e açucenas,
tirai desse sudário de novenas
a cartola, a vitrola, o boticário,
o ruído que rói, sem ser pedido,
o gemido que faz aniversário.

Há dores y Dolores nessas cores

chamadas para a ceia dos ditongos,
alamares e condes se completam,
no fato-feto-feira dos mondongos,
parecências, não mais que parecências,
geradas no clitóris dos Castelos,
ungidas na buceta dos Colombos.

Aceitemos o risco das buiunas,
capivaras e botos no tinteiro,
aceitemos o sangue das bordunas,
vertido nesse chão de muitas veias,
aceitemos o pão das piracaias
aceitemos o não das Malafaias,
aceitemos o cacho de pupunhas.

Alarico, meu pai, nas passeatas
de Camões claros versos repetia.

Minha mãe abria um leque de cigarras
e um naipe de modinhas no banheiro.

Minha avó trançava bilros e matizes
e sempre se queixava das varizes
e dos sonhos fiéis que alimentava.

Ali brotavam remos e catraias
onde o rio se deitava e adormecia
ali chegava a tarde acorrentada
às dores do doer que mais doía,

ali nascia o Conde Valadares,
ali nascia a Virgem dos Pilares,
ali a mão de Deus também nascia.

Celita se dizia apaixonada
pelo curto bigode de Carlito.

Mariza se julgava ameaçada
por um vago desejo suicida.

Armando amava o mundo das canoas,
as quilhas, o romper das velhas proas,
que vinham da fazenda “Aparecida”.

O tempo se fazia de silêncios
ou de nuvens azuis sempre correndo,
e onde quer que a brisa caminhasse,
havia sempre alguém se refazendo,
alguém ou alguma coisa se apalpando
alguém ou qualquer noiva se querendo.

Jovita vez em quando se lembrava
dos primos, dos parentes, dos amigos,
das folhas, das puçangas, das raízes,
pendentes do seu manto de agonias.

Do mundo apiacá trouxera o gosto,
das contas, das viagens, dos fonemas,
e lia no pousar do sol se pondo,

o farto amanhecer das piracemas.

De onde vem esse metro rejeitado,
medir a vastidão do muito amado,
abrir a tua caixa de segredos?

De onde vem esse Deus, subitamente,
colado ao lombo liso da serpente,
curtir a exatidão de teus segredos?

De onde chega essa voz sem piedade,
querendo te cobrar a virgindade
das ramas, das mutambas, das restingas?

E tu que tens a dar, se não tens nada,
a não ser essa terra deflorada,
no falus-ferro dos Paranatingas?

Diva não sabia de que moitas
as roupagens da noite se tecia.

Alaíde tinha olhar de vaca mansa
e queria ser mãe de quinze filhos.

Dadá se sabia deslembrada,
do vestido de noiva que tardava,
do álbum de postais que pretendia.

Américo, meu tio, resfolegava,

na prancha de madeira que serrava,
já quase no dobrar do meio-dia.

De longe vinham nomes se chegando,
trazidos de soturnas cachoeiras:
Pupuia que morava na Prainha,
Lindoca que partira para Aveiros,
Paquita se queixando de gordura,
Tutica se quebrando de magreza,
Colares que gostava das caçadas,
Antonio, meu avô, que falecera.

Sentemos em redor da triste mesa,
cobertas de ciprestes e mortalhas,
sentemos, ai de nós, para o banquete,
isento das melhores vitualhas,
e bebamos na cuia da magia,
o vinho tinto da melancolia,
a saga dos heróis e dos canalhas.

Por não saber as letras de seu nome,
as mesmas que de há muito repetia,
Ana, mais Nicéa que Miranda,
ficava de castigo na varanda,
sabendo o que melhor lhe apetecia.

De Boim havia vindo Caetano,
trazendo a camiseta de riscado,
a rotunda barriga de opilado,

e uma fome voraz de muitos anos.

Dindinha, pano solto, velejava
Pelos mares perdidos de Castela.

Aurila se pensava destinada,
ao negro bandolim que dedilhava,
calcando nos seus seios de donzela.

Visitemos o burgo, visitemos,
visitemos o palco do “vitória”,
visitemos o “Cine-Guanabara”,
a nave da Matriz em sua glória.

Visitemos a cela das Clarices,
a batina marrom dos Franciscanos,
visitemos Miguel e sua flauta,
no canto amanhecido dos Toscanos.

Visitemos o mestre Zégustinho,
Isoca, mesmo pó de seu destino,
Ninita, sua clave e seus pianos.

Visitemos a casa dos amigos,
visitemos o reino dos padrinhos,
visitemos os quartos do “Castelo”,
as tabernas e lojas de armarinhos,
o florido quintal de dona Dora,
o sofrido nascer daquela hora,

repleta de parentes e vizinhos.

Visitemos a forja dos Ferreiras,
a pesada marreta do Capote,
a terrível mamona de seu Nhuca,
a gostosa peixada da Fuluca,
a sortida farmácia do Mingote.

Tomemos o café do “Ponto Chic”,
mingaus e tarubás do Chico Terto,
provemos o licor de Bibi Bentes,
o trago da cachaça do Roberto,
passemos no balcão do Pequenino,
ouçamos a mentira do Chiquito,
remansos das manhãs do “Ponto Certo”.

Bettendorf, meu velho, quem diria,
que viesse grelar nos teus roçados,
a sombra onipotente dos sobrados,
o sólido pregão da mais-valia

Quem diria, meu padre, quem diria,
que a soma dos teus muitos batizados,
gerasse a latitude dos mercados,
criasse o pão-de-ló da burguesia!

Quem diria, meu chapa, quem diria,
que vingasse no chão de tanta praga,
a pedra do solar do Joaquim Braga,

o lustre da mansão do seu Faria!

A casa do Barão se debruçava,
sobre o negro porão das galeotas,
por dentro havia um ninho de perguntas,
por fora, um calendário de respostas,
a casa do Barão se eternizava,
a casa do Barão se aprofundava,
no barro das esteiras e malocas.

Alado pé-de-verso me situa,
nas rampas e caminhos da Caieira,
sentemos nossa dor desprotegida,
nos batentes dos Campos e Figueiras,
ouçamos o ranger das velhas portas,
o vento a nos falar das folhas mortas,
caídas sobre o tronco das mangueiras.
Me situa, meu mano, me situa,
nas rimas que perdi e agora vejo,
voltando ao mesmo quarto de despejo,
pisando o mesmo sol e a mesma rua.

Entremos pelo cano das palavras,
daquelas que se amarram na ternura,
palavras são palavras, são palavras,
e pairam acima de qualquer frescura.

São Itos, são Ninitos, são Bilocas,
são Nocas, são Bidocas, são Bibitos,

são Zitos, são Junitos, são Nicotas,
são Milocas, Finocas, são Xixitos.

São Nicos, são Bíticos, são Berocas,
são Cotas, são Janocas, são Valicos,
são Dicos, são Mundicos, são Filocas,
são Mundocas, Silocas, Manelitos.