



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS**

FERNANDA MARIA DINIZ DA SILVA

**TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA PRODUÇÃO POÉTICA DE ROBERTO
PONTES**

**FORTALEZA
2017**

FERNANDA MARIA DINIZ DA SILVA

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA PRODUÇÃO POÉTICA DE ROBERTO
PONTES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Professora Doutora
Elizabeth Dias Martins

FORTALEZA
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S58t Silva, Fernanda Maria Diniz da.
Tradição e Modernidade na Produção Poética de Roberto Pontes / Fernanda Maria Diniz da Silva. – 2017.
278 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Elizabeth Dias Martins.

1. Poesia. 2. Roberto Pontes. 3. Tradição. 4. Modernidade. 5. Residualidade. I. Título.

CDD 400

FERNANDA MARIA DINIZ DA SILVA

**TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA PRODUÇÃO POÉTICA DE ROBERTO
PONTES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Professora Doutora
Elizabeth Dias Martins

Aprovada em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Elizabeth Dias Martins (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Cássia Maria Bezerra do Nascimento
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Prof. Dr. Francisco Vicente de Paula Júnior
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA)

Prof^a. Dr^a. Hermínia Maria Lima da Silva
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

Aos meus pais, Luiz e Josélia, que me ensinaram o verdadeiro significado da palavra amor.

Aos meus irmãos, Luiz Fernando e Fernângela, por sempre acreditarem em mim.

Ao meu companheiro Alexandre, pelo apoio incondicional e carinhoso em todos os momentos.

A vocês dedico não apenas este trabalho, mas todo o meu amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder a força necessária para vencer todos os obstáculos.

À minha família, em especial aos meus pais, Luiz e Josélia, aos meus irmãos, Luiz Fernando e Fernângela, e ao meu companheiro Alexandre, por acreditarem em mim e por me dedicarem muito amor e carinho em todos os momentos da minha vida.

À prof.^a Dr.^a. Elizabeth Dias Martins, pela excelente orientação e pela confiança no meu trabalho.

Ao prof. Dr. Roberto Pontes, por me conceder fontes de pesquisa e material valiosos acerca de sua vida e obra.

Aos professores doutores participantes da Banca de Qualificação, Cássia Nascimento e Vicente Júnior, pelas importantes contribuições e sugestões.

RESUMO

Esta tese tem por objetivo analisar a produção poética de Roberto Pontes a partir da sua relação com a tradição e a modernidade. É ele um dos fundadores do Grupo SIN de Literatura, que em 2017 chega ao cinquentenário. Autor de grande importância na literatura brasileira, sua obra poética é composta pelos livros: *Contracanto* (1968), *Lições de Espaço* (1971), *Temporal* (1976), *Memória Corporal* (1982), *Verbo Encarnado* (1996, 2014), *Breve Guitarra Galega* (2002), *Hierba Buena/Erva Boa* (2007), *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2010; 2014), *Lições de Tempo/ Lecciones de Tiempo* (2012) e *Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012). Ao longo do nosso trabalho realizamos um estudo de poemas de Pontes, tendo como base a *Teoria da Residualidade* por ele sistematizada. Para consecução da pesquisa e a elaboração do texto, o método utilizado foi o comparativo. Assim, buscamos subsídios no *corpus* teórico da Literatura Comparada, ciência propiciadora da visão de interdisciplinaridade necessária à abordagem do texto literário e das confluências históricas, sociais e culturais aí implicadas. A partir do estudo da obra poética do autor, foi possível confirmar que Roberto Pontes reconstruiu literariamente a poética característica da Antiguidade bíblica, do Trovadorismo e da canção épica, adequando a essência desses modos poéticos ao contexto espacial e temporal de sua época, os séculos XX e XXI. Além disso, verificou-se que a metapoesia, a poesia social, a poesia insubmissa, a poesia experimental e a poesia filosófica fazem parte do escopo da produção literária do autor, que tem a virtude de se adequar à natureza da modernidade artística. A obra de que nos ocupamos tem lugar no cenário histórico, político e cultural no qual ocorre a Geração 60 da literatura brasileira, configurada e periodizada por Pedro Lyra, após a consolidação do sincretismo estético adotado em 1967-1968 pelo Grupo SIN de Literatura no Ceará. Por fim, ressalte-se que a produção artística do poeta, natural de Fortaleza, em muito contribui com a humanização da sociedade ao abordar temas universais pertinentes à essência humana, os mesmos da literatura de todos os tempos e espaços.

Palavras-chave: Tradição. Modernidade. Residualidade. Poesia. Roberto Pontes.

ABSTRACT

This thesis aims analyze the poetic production of Roberto Pontes onwards its relation to the tradition and the modernity. He is one of the founders of Grupo SIN de Literatura, the group will complete fifty years in 2017. As an important author of Brazilian literature, his poetry is composed by the following books: *Contracanto* (1968), *Lições de Espaço* (1971), *Temporal* (1976), *Memória Corporal* (1982), *Verbo Encarnado* (1996; 2014), *Breve Guitarra Galega* (2002); *Hierba Buena/Erva Boa* (2007), *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2010; 2014), *Lições de Tempo/Lecciones de Tiempo* (2012) and *Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012). Throughout this work, it is conducted a study of Pontes' poems, based on the *Residualidade* Theory, developed by him. In order to guide our research and elaborate the text, it was used the comparative method. Therefore, we will search subsidies in the theoretical corpus of the Comparative Literature, science that provides the necessary interdisciplinarity vision to the approach of the literary text and the historical, social and cultural confluences involved. From the study of the poetic author's work, it was possible to confirm that Roberto Pontes rebuilt literarily the poetic characteristic of the Biblical antiquity, Troubadours and the epic song, adjusting the essence of these poetic modes to the spatial and temporal context of his time, the twentieth and twenty-first century. In addition, it was verified that the metapoetry, the social poetry, the unsubmitive poetry, the experimental poetry and philosophic poetry belong to the scope of the author's literary production, that it has the virtue of adapting to the nature of the artistic modernity. The work in study takes place in the historical, political and cultural setting, in which it occurs the 60s generation of the Brazilian literature, set and divided into periods by Pedro Lyra, after the consolidation of the esthetic syncretism adopted in 1967-1968 by Grupo SIN de Literatura in Ceará. Lastly, it highlights that the poet's artistic production, born in Fortaleza, contributed significantly to the humanization of the society when it was discussed universal themes relevant to the human essence, the same ones of all times and spaces.

Keywords: Tradition; Modernity; Residualidade; Poetry; Roberto Pontes.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A POESIA E A TEORIA LITERÁRIA DESENVOLVIDAS POR ROBERTO PONTES	
2.1 Panorama da produção poética de Roberto Pontes	13
2.2 A Teoria da Residualidade Literária e Cultural	31
3 ROBERTO PONTES E A TRADIÇÃO LITERÁRIA	
3.1 A tradição bíblica	40
3.2 O caráter residual trovadoresco	67
3.3 A canção épica	89
4 A MODERNIDADE LITERÁRIA NA OBRA DE ROBERTO PONTES	
4.1 A Metapoesia	103
4.2 A Poesia Social.....	112
4.3 A Poesia Insubmissa	127
4.4 A Poesia Experimental.....	150
4.5 A Poesia Filosófica	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
REFERÊNCIAS	183
APÊNDICE A - Roberto Pontes: resumo biobibliográfico	200
APÊNDICE B - Um breve histórico do Grupo SIN de Literatura	218
ANEXOS	223

1 INTRODUÇÃO

Francisco **Roberto** Silveira de **Pontes** Medeiros, em destaque seu nome literário, um dos fundadores do Grupo SIN de Literatura do Ceará (1967-68), é autor de grande importância das letras brasileiras e sua obra poética é o objeto de estudo deste trabalho.

Escritor atuante e profissional convicto de suas propostas, Roberto Pontes escreve poesia, crítica e ensaio. É professor aposentado do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará – UFC. De 1995 a 1998 foi Orientador das Oficinas de Poesia da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. No mesmo período, lecionou Literatura Portuguesa e Cultura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

É mestre em Literatura Brasileira pela UFC (1991) e Doutor em Literatura Portuguesa pela PUC/Rio (1998). Sua obra poética é composta pelos seguintes livros de poemas: *Contracanto* (1968), *Lições de Espaço* (1971), *Temporal* (1976), *Memória Corporal* (1982), *Verbo Encarnado* (1996; 2014), *Hierba Buena/Erva Boa* (2007), *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2010; 2014), e *Lições de Tempo/Lecciones de Tiempo* (2012) e *Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012).

A esses títulos acrescentemos ainda a série de poemas organizada sob o título *Breve Guitarra Galega*, publicada na *Revista Estudos Galegos 3*, em 2002, de divulgação nacional e internacional. O autor escreveu também dois livros de ensaios. O primeiro, intitulado *Poesia insubmissa afrobrasileira* (1999), parte das memórias de Pablo Neruda (chileno), para estudar José Gomes Ferreira (português), Carlos Drummond de Andrade (brasileiro) e Agostinho Neto (angolano). Nesse livro, o poeta trabalha com conceitos teóricos próprios, a saber, os de *poesia insubmissa* e *resíduo*. O segundo livro de ensaios é *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*, publicado em 2012, que foi laureado com o Prêmio Literário Nacional PEN Clube do Brasil 2014.

A atuação crítica de Pontes tem-se dado em revistas e jornais brasileiros como *Encontros com a Civilização Brasileira*, *Tempo Brasileiro*, *Vozes*, *Poesia Sempre*, *Jornal de Letras, Minas Gerais: Suplemento Literário* e *Correio das Artes*.

Ao longo do trabalho, apresentamos um estudo dos poemas de Roberto Pontes tendo como base a *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, por ele desenvolvida.

Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado, hoje publicada em livro, cujo título é *Poesia insubmissa afrobrasilusa* (1999), para demonstrar a presença de *resquícios* do passado que se acumulam na mente humana e são refletidos no texto por meio de diferentes estruturas e temáticas.

A teoria aqui trabalhada parte, então, do pressuposto de que na cultura e na Literatura nada é original, tudo em sua origem é um *resíduo*. Assim, *resíduo* vem a ser o compósito de *sedimentos mentais* que remanescem de uma cultura em outra (PONTES, 1999).

As principais contribuições da *Teoria da Residualidade* são: 1. Reconhecer as mentalidades nas várias épocas e estilos fora de contribuições estanques; 2. Justificar a perplexidade teórica dos estudiosos da cultura e da Literatura ante a complexidade estética das obras de muitos autores; 3. Explicar a escorregadia questão da periodologia literária.

Para orientação da nossa pesquisa, o método de procedimento utilizado será o comparativo. Buscaremos subsídios no *corpus* teórico da Literatura Comparada, ciência que propicia a visão de interdisciplinaridade necessária à abordagem do texto literário e das confluências históricas, sociais e culturais aí implicadas. Seus critérios e conceitos, dados nesse campo de convergência, permitem a discussão sobre a *mentalidade* e os aspectos *residuais* que caracterizam os poemas de Roberto Pontes.

Ressaltemos as palavras de Carvalhal sobre esse tipo de investigação literária:

O estudo comparado de literatura não se resume em paralelismos binários movidos somente por um ar de parença entre elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente (CARVALHAL, 2006, p. 86).

A perspectiva comparativista traz assim, a nosso ver, a pertinência requerida a fim de abordar os aspectos residuais presentes nos poemas de Roberto Pontes a partir do reconhecimento e do estudo das características advindas de diferentes tempos e espaços. É válido destacar que a “literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 2006, p. 74).

O primeiro capítulo deste trabalho, intitulado “A Poesia e a Teoria Literária desenvolvidas por Roberto Pontes”, divide-se em duas partes. Na primeira parte, “Panorama da produção poética de Roberto Pontes”, faz-se um passeio pelas produções

literárias do autor, apresentando brevemente suas principais características. A segunda parte, “A Teoria da Residualidade Literária e Cultural”, discorre sobre os conceitos e fundamentos da Teoria elaborada por Roberto Pontes que é registrada junto à Pró-Reitoria, de Pesquisa e de Pós-graduação da Universidade Federal do Ceará e ao Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq.

O segundo capítulo, “Roberto Pontes e a tradição literária”, tem como base aspectos literários marcantes da tradição literária presentes na obra de Pontes. O capítulo se divide em três partes. Na primeira parte, “A tradição bíblica,” são estudados os poemas de Pontes que apresentam resíduos estéticos provenientes da *Bíblia Sagrada*, sobretudo do livro *O Cântico dos Cânticos*. O segundo tópico, “O caráter residual trovadoresco”, focaliza poemas do autor que apresentam traços residuais da tradição trovadoresca, oriundos mais especificamente das cantigas de amor e de amigo. Já a terceira parte, cujo título é “A canção épica”, tem como foco a presença do épico na obra do autor, partindo do estudo da obra *Lições de Espaço*, publicada em 1971.

O terceiro capítulo deste estudo, que tem por título “A modernidade literária na obra de Roberto Pontes”, apresenta cinco tópicos. No primeiro, “A Metapoesia”, são estudados poemas de caráter metapóético, que nos permitem uma análise acerca da concepção de poesia do autor. No segundo, “A Poesia Social”, são analisados poemas de Pontes cuja principal marca é a denúncia da opressão e da exploração do ser humano. No terceiro tópico do capítulo, é abordada a “A Poesia Insubmissa” do autor, tendo como fundamento o conceito desenvolvido pelo próprio Pontes a partir do foco na poesia enquanto instrumento de luta e de libertação. No penúltimo tópico, “A Poesia Experimental”, são desenvolvidas análises relativas aos experimentalismos linguísticos trabalhados pelo autor ao longo da obra, em especial, nos poemas da *Minisinantologia* (1967) e do livro *Lições de Espaço* (1971). Por fim, no tópico “A Poesia Filosófica”, são abordados os poemas da produção poética do autor que apresentam uma reflexão apurada sobre as dimensões tempo e espaço, por meio de uma perspectiva filosófica.

Neste trabalho são contemplados ainda, no “Apêndice”, um resumo biobibliográfico de Roberto Pontes, bem como um histórico sobre o Grupo SIN de Literatura, que teve Roberto Pontes como um de seus fundadores. Nos “Anexos”, convidamos o leitor a apreciar uma seleção de imagens significativas à compreensão da vida e da obra de Roberto Pontes.

Assim, em nosso trabalho, incorporaremos, por exemplo, as várias contribuições das literaturas trovadoresca, bíblica, épica e moderna, o que configura uma questão

fundamental do método comparativista: o estudo da mentalidade e dos aspectos que, embora sendo provenientes de tempos e espaços mais distantes, fazem parte da literatura contemporânea.

2 A POESIA E A TEORIA LITERÁRIA DESENVOLVIDAS POR ROBERTO PONTES

Roberto Pontes tem contribuído constantemente tanto com a poesia quanto com a pesquisa literária brasileira. No âmbito da poesia, o poeta tem produzido textos de modalidades diversas, tais como: a lírica, a social, a política e a filosófica, a partir de um projeto criativo bem definido. Na área da pesquisa, também é relevante a produção do autor, sobretudo pelo desenvolvimento da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, que também é método de análise, e tem como uma das áreas lindeiras a *História das Mentalidades*. Neste capítulo, serão apresentados um panorama da poesia de Roberto Pontes, bem como os fundamentos da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* sistematizados pelo autor. Ainda no que se refere à contribuição do autor para o campo da pesquisa, é importante destacar os conceitos de *Literatura Afrobrasilusa* e de *Poesia Insubmissa*, que também são desenvolvidos por Roberto Pontes, e que serão abordados no último tópico deste capítulo.

2.1 Panorama da produção poética de Roberto Pontes

Roberto Pontes iniciou sua carreira literária bem cedo. Já, em 1967-68, ao lado de Pedro Lyra, Linhares Filho e Horácio Dídimo funda o Grupo SIN de Literatura, que teve como principal diretriz o sincretismo literário e artístico. O movimento teve início com a articulação de estudantes, principalmente dos cursos de Direito e de Letras, da Universidade Federal do Ceará, interessados por Literatura e outras artes. No entanto, a poesia de Roberto Pontes conseguiu ultrapassar os limites do Grupo SIN de Literatura, adquirindo maior importância no contexto literário nacional ao ser incluída na Geração 60 da Literatura Brasileira como bem destaca Pedro Lyra em seu livro *Sincretismo – A Poesia da Geração 60 - Introdução e Antologia* (1995). Além disso, sua obra é referenciada em importantes obras de estudos literários, a exemplo de *História da Literatura Brasileira* (1995), de Luciana Stegagno Picchio; *Enciclopédia de Literatura Brasileira* (2002), de Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa; e *História da Literatura Brasileira: Da carta de Caminha aos contemporâneos* (2011), de Carlos Nejar.

Vale ressaltar que, apesar de termos a *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, que questiona a periodização da Literatura como base de investigação, é importante situar a obra de Roberto Pontes nos estudos referentes à Geração 60 do

Modernismo Brasileiro, momento sincrético que traduz a característica residual por apresentar aspectos provenientes de outros tempos e espaços.

Nelly Novaes Coelho é uma das primeiras estudiosas a abordar, em plano nacional, autores dessa faixa geracional, agrupando-os em uma Geração: a de 60 do século XX. No Livro intitulado *Carlos Nejar e a “Geração 60”*, a autora escreve:

Chamamos de Geração de 60 aos poetas das mais variadas tendências que se revelaram ou firmaram na década que acaba de findar e que apresentam como denominador comum, a intensa pesquisa no sentido do reajustamento da linguagem às solicitações dos novos tempos, e o impulso dinâmico da integração do homem e da poesia no processo histórico em desenvolvimento (COELHO, 1971, p. 170).

Assim, Nelly Novaes Coelho já observa na Geração 60 o surgimento de novas preocupações tanto no que se refere à construção da linguagem quanto às temáticas a serem desenvolvidas. Em 1995, Pedro Lyra organiza uma antologia intitulada *Sincretismo – A poesia da Geração 60*. Trata-se de uma coletânea de 628 páginas, antecedida por um longo estudo inicial de 154 páginas sobre o conceito de Geração. Nessa obra, o autor mapeia, classifica e analisa o perfil geracional de quarenta e cinco escritores, entre os quais estão: Adélia Prado, Affonso Romano de Sant’Anna, Carlos Lima, Carlos Nejar, Fernando Py, Horácio Dídimo, Ivan Junqueira, Linhares Filho, Marcus Accioly, Reynaldo Valinho Alvarez e Roberto Pontes.

Vale destacar que em 1979 o poeta e crítico paraibano Sérgio de Castro Pinto, também incluído em *Sincretismo – A poesia da Geração 60*, organizou a *Antologia Poética do Grupo Sanhauá* (João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1979), focalizando as características literárias do Sanhauá, grupo que representa a Geração 60 na Paraíba. O livro reúne trabalhos de Marcos dos Anjos, Marcos Tavares, Marcus Vinícius e Sérgio de Castro.

Em *Sincretismo – A poesia da Geração 60*, Pedro Lyra explica que uma geração tem que superar a anterior. Superar não no sentido de ser melhor, mas de a impulsionar para o novo. Nessa superação, o escritor conta com a vantagem de acumular a experiência de todas as gerações que o antecederam e desembocam na sua. Nesse livro, o estudioso explica que a Geração 60, na qual se insere a obra de Pontes, “é compósita, com vários segmentos e vertentes, estilos e tendências fundindo-se num amplo sincretismo” (LYRA, 1995, p. 159). É o que se constata na leitura dos poemas de Pontes desde *Contracanto* (1968) até *Lições de Tempo/Lecciones de Tiempo* (2012) e *Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012).

Para melhor fixar os limites geracionais, com os quais trabalha, Pedro Lyra (1995) apresenta alguns requisitos para a configuração literária da geração contemplada em sua antologia. Vejamos:

1. Faixa geracional de nascimento (1935-55): o período dentro do qual surgem seus integrantes – o 1º arco ideal de 20 anos, relativo aos polos de sua data-base;
2. Faixa geracional de estreia (1955-75): o período dentro do qual seus realizadores entram em ação – o 2º arco ideal de 20 anos, também relativo aos polos de sua data-base;
3. Faixa geracional de vigência (1975-95): o período em que a geração, após lançados todos os seus nomes, realiza o próprio – 3º arco ideal de 20 anos, após a data-termo de estreia;
4. Faixa geracional de confirmação (1995-2015): o período de que a geração ainda dispõe para o remate de sua obra – o 4º arco ideal de 20 anos, após a data-termo da vigência. Trata-se da confirmação do poeta pela instituição literária, ou seja, o autor é confirmado como tal pelo público e pela crítica;
5. Faixa geracional de retirada (2015...): o período dentro do qual as gerações de vida plena começam a morrer – o arco indefinido de tempo pelo qual a vida ainda se estende, após a confirmação;
6. Fisionomia geracional: um conjunto de traços de expressão e substância compartilhados em graus diversos por todos os seus integrantes ou pelos grupos em que se subdividir.

Esses requisitos nos possibilitam afirmar que os integrantes de uma geração literária, ou um grupo dela, guardam em comum um componente histórico-genealógico, caracterizado pelo conjunto das faixas de nascimento, estreia, vigência, confirmação e retirada; e um componente estético, responsável pela legitimação da obra enquanto arte (LYRA, 1995). A seguir apresentamos a obra de Roberto Pontes a partir do componente histórico e o do componente estético, estudados por Pedro Lyra.

Situemos então a obra poética de Roberto Pontes no esquema proposto por Lyra. Roberto Pontes nasceu em 1944, ano compreendido na faixa geracional de nascimento destacada por Pedro Lyra. O escritor publicou seu primeiro livro *Contracanto* em 1968, aos 24 anos. Dois anos depois, publicou *Lições de Espaço*. Essas duas obras situam-se na Faixa geracional de estreia. Em 1982, publicou o volume *Memória Corporal*, já inserido na Faixa geracional de vigência. Na década de 90, mais precisamente em 1996, o poeta lançou *Verbo Encarnado*, situado, portanto, na Faixa geracional de

confirmação. Nessa mesma faixa, podemos situar as coletâneas de poemas intituladas *Breve Guitarra Galega* (2002); *Hierba Buena/Erva Boa* (2007); *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2010; 2014) e *Lições de Tempo/Lecciones de Tiempo* (2012) e *Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012).

A partir desses dados, fica clara a inserção de Roberto Pontes na Geração 60, bem como a importância da sua produção no conjunto atual dessa mesma Geração.

Pedro Lyra destaca também quatro vertentes do discurso dos escritores da referida Geração que, como ele bem disse, surgiu “com um sonho de mudanças no coração e depois com a corda da ditadura no pescoço” (LYRA, 1995, p. 24).

A primeira vertente o crítico denomina “Herança lírica”, que, de modo mais amplo, pode ser considerada um traço marcante da poesia ocidental. Essa vertente se subdivide em algumas diretrizes tais como: um lirismo ostensivamente erotizado, do qual fazem parte os poemas que compõem *Memória Corporal*; um lirismo universalista, de fundo cosmológico/metafísico e um lirismo de fundo místico. Reunidos, tais aspectos formam o lirismo crítico de uma geração que se recusa a apresentar um simples desabafo do eu, buscando uma maior libertação do ser em relação à sociedade como um todo. Sobre *Memória Corporal*, citada por Pedro Lyra como obra lírica de caráter erótico, Dimas Macedo explica: “*Memória Corporal* é um poema perdidamente sensual, contagiante à proporção que nos devolve a oportunidade da redescoberta das nossas reservas eróticas” (MACEDO *apud* BRASIL, 1996, p. 91).

A segunda vertente, designada por Lyra de “Protesto social”, é caracterizada por uma poesia de participação, envolvida com a realidade social, tendo em vista a situação histórica e política do país e a iminente conquista do poder pela esquerda e a problemática disso advinda. Essa vertente também apresenta múltiplas diretrizes, como, por exemplo, o protesto de procedência regionalista, voltado para o abandono do homem do interior. Um exemplo dessa diretriz é o “livro 1” de *Lições de Espaço*, de Roberto Pontes.

Pedro Lyra ressalta ainda como aspecto importante dessa segunda vertente o protesto direcionado para o cotidiano de alcance cosmopolita e de procedência política. O livro *Verbo Encarnado* exemplifica essa vertente de “Poesia Insubmissa”¹,

¹ O livro *Poesia Insubmissa Afrobrasílusa*, de Roberto Pontes, apresenta, em linhas gerais, a análise da poesia enquanto arma, a sua possibilidade de intervenção e de provocação de rupturas sociais e históricas, bem como o seu poder de conscientização e de organização do meio. O autor destaca que a “fala insubmissa tem por finalidade não apenas a captação e a interpretação da realidade pelo poeta, mas também a intervenção sobre ela através do agir poético e político” (PONTES, 1999, p. 25-26). Roberto

caracterizada pela resistência à ditadura e pela luta a favor da redemocratização da sociedade brasileira. Fernando Py, no artigo “Para o bem da Poesia”, disponível no *Jornal de Poesia*², ressalta:

Verbo Encarnado, porém, não representa apenas o desabafo e a revolta. Também reafirma uma posição já assumida na obra anterior do poeta, a sua marca pessoal diante desse mundo em que vivemos, com frequência hostil e desprezível, mas que poderá vir a ser um dia o universo ideal da espécie humana. Roberto Pontes sabe que reformar o mundo é uma tarefa inglória, senão inútil. Caberia ao indivíduo particular, pela denúncia e pelo combate, contribuir com sua parcela na luta para melhorá-lo. E a parcela do poeta é sua obra poética.

A terceira vertente é a que Lyra denomina “Explosão épica”. De acordo com ele, é a diretriz mais importante, não apenas deste segmento, mas também de toda a Geração. Um exemplo dessa vertente é o livro *Lições de Espaço*, como um todo, no qual Roberto Pontes trabalha um dos temas épicos do nosso tempo: a conquista espacial e a celebração de uma nova era.

A quarta vertente é a “Convicção metapoética”, caracterizada pela consciência da carpintaria poética. Sobre essa vertente, Pedro Lyra ressalta relativamente à Geração:

Em conjunto: o ideal estético expresso nesses metapoemas é o de uma poesia concebida como expressão consciente do eu mediada pela técnica, a partir de uma séria pesquisa de temas e modelos, formas e atitudes, ensaiando uma reflexão sobre a condição do poeta e a natureza da poesia, num modo supremo de auto-conhecimento e auto-realização (LYRA, 1995, p. 111).

Ainda relacionado ao componente estético, o estudo introdutório de Pedro Lyra menciona o “Semioticismo vanguardista” e a “Variante alternativa”. O primeiro enfoca o poema/processo e a Arte-Postal, e o segundo trabalha com poemas típicos da diluição concretista.

Como podemos notar, a Geração 60 representa um momento de suma relevância para o cenário literário brasileiro, não só por ter lançado novos nomes em nossa Literatura, como o de Roberto Pontes, mas também por haver impulsionado o processo de reafirmação da poesia ocidental.

Pontes, neste livro, investiga a fala insubmissa em três grandes representantes do idioma português. Em Portugal, focaliza a obra de José Gomes Ferreira. No Brasil, trabalha com Carlos Drummond de Andrade. Em Angola, a obra analisada é a de Agostinho Neto. (PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasílusa*. Fortaleza: EUFC / Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999).

² Roberto Pontes figura em página do *Jornal de Poesia*, na qual são apresentados poemas do autor, bem como treze textos de sua fortuna crítica. Ao longo do nosso trabalho, destacaremos trechos de artigos sobre a obra do autor que estão publicados no site do *Jornal de Poesia* e que podem ser acessados por meio do link a seguir: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rpon.html>

Prosseguiremos, pois, a abordagem acerca da obra poética de Roberto Pontes, a partir de um comentário sobre seus livros. Antes, porém, é importante ressaltar, conforme observa Pedro Lyra (1995), ter o autor uma proposta poética criativa, organizada em ciclos. Seu livro de estreia *Contracanto* contém três vertentes distintas: a experimental, a lírica e a política. Tais diretrizes evoluem nas obras escritas posteriormente. *Lições de Espaço* é livro experimental em tom épico; *Memória Corporal* é lírico de tom erótico; já *Verbo Encarnado*, é político. Dessa forma, o autor compõe o seu primeiro ciclo artístico.

Numa entrevista concedida a Márcia Pesavento para o jornal *Contexto*, do Diretório Acadêmico Lima Barreto dos alunos de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ, em 1996, Roberto Pontes declina o programa criativo que norteia sua produção literária. Vejamos no que consiste:

a) escrever para acrescentar qualquer coisa (palavra, uso, modo, etc.) ao idioma em que escrevo; b) escrever para enriquecer um pouco mais a sensibilidade alheia; c) escrever para elevar o grau de consciência que já tem o leitor. Penso que se não conseguir através de um poema ou de um livro atingir estes três objetivos, melhor seria não ter escrito nem publicado. Eis minha bússola criativa³ (PONTES, 1996).

Como já foi indicado, *Contracanto*, primeiro livro de Roberto Pontes, foi publicado em 1968. Nessa obra, o autor já demonstra sua consciência na arte poética, fazendo frequente uso de diferentes recursos linguísticos. No início do livro, em nota “Preliminar”, Roberto Pontes afirma:

Trabalho a linguagem poética como o compositor cata a nota, o pintor reinventa cores e a rendeira luta com seus bilros. São os elementos formais, unidade do estilo, que universalizam os temas e problemas; daí nossa crença numa poesia assimilável pelo povo e por todos os povos. Assim meus poemas tendem a exercer função social e socializante sem terem sido premeditados para o ofício (PONTES, 1968, p. 9).

Contracanto, cujo prefácio é de Pedro Lyra e a capa é do artista plástico José Tarcísio, é, pois, obra que mescla o experimental, o lírico e o social. A partir de temas tradicionalmente marcados pelo lirismo, o poeta denuncia o drama e os problemas do homem em sociedade.

³ A entrevista de Roberto Pontes a Márcia Pesavento tem como título “A Poesia é fala insubmissa”. Foi publicada no Jornal *Contexto* do Diretório Acadêmico Lima Barreto-DALB dos alunos de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ano I, nº 2) em outubro de 1996. A entrevista completa está disponível no site do *Jornal de Poesia*: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rponfc1.html#poesia>



Capa do livro *Contracanto* (1968)
Dimensões 16x11 cm

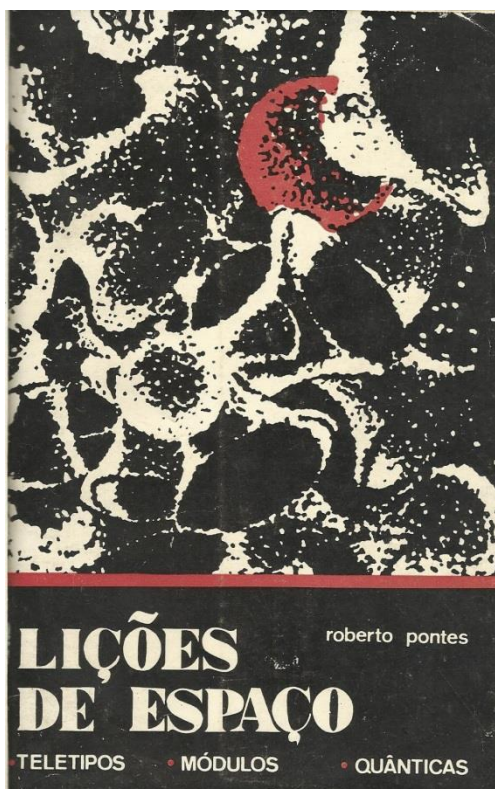
Em 1971, o autor publica *Lições de Espaço: teletipos, módulos e quânticas*. A obra divide-se em três livros. No “livro 1”, o autor aborda os dramas característicos do espaço nordestino em doze pequenos poemas. O “livro 2” focaliza, em quarenta poemas, o espaço de criação do homem numa visão planetária. O último livro, “livro 3”, apresenta epicamente a conquista do espaço pelo homem do século XX. Nesta parte da obra, o espaço é o vácuo, o infinito. Sobre essa divisão Nilto Maciel⁴ explica:

O poema trata do espaço em relação ao homem e divide-se em três tempos ou livros. O primeiro espaço é aquele do poeta, o espaço nordestino, seco quase sempre, onde “o mormaço cose os ossos contra os nervos”, “dividido em latifúndios, onde o lavrador, “o safrador/lavrando/decifra o dano, / conhece o demo/ e o dono” (o latifundiário), habitado por seres de um tempo medieval. O segundo livro trata de um espaço científico, o estudado, o conhecido através de Euclides, Einstein, pelos primeiros inventores, um espaço intermediário no tempo, o Nordeste sendo o princípio, o Alfa, e o cosmos desvendado pelas naves, o Ômega. São definições e conceitos poéticos do universo, do espaço. Filosofias do espaço. O último é como a história da conquista hodierna do espaço. São notícias, teletipos em ordem cronológica a partir do “cavalo Sputnik”. Em vez

⁴Nilto Maciel (1945-2014) romancista, crítico e jornalista. Autor de *Tempos de Mula Preta* (1981, contos), *A Guerra da Donzela* (1982, romance), *Os guerreiros de Monte-Mor* (1998, romance), *A Rosa Gótica* (1997, romance), entre outros.

de numerados, como os dois outros, os poemas deste são titulados, embora com o auxílio de números: módulo 1, teletipo 1957 etc. Encerra o livro o poema “finito/infinito”, síntese da odisséia do homem no espaço, hino ao homem moderno – “sou um rei a cavalgar na luz” (MACIEL, 2006)⁵.

Dessa forma, o poeta, ao longo dos três livros, narra os fatos como se estivesse a bordo de um foguete desbravando o cosmos. É assim que Roberto Pontes reinventa a linguagem épica no contexto contemporâneo.



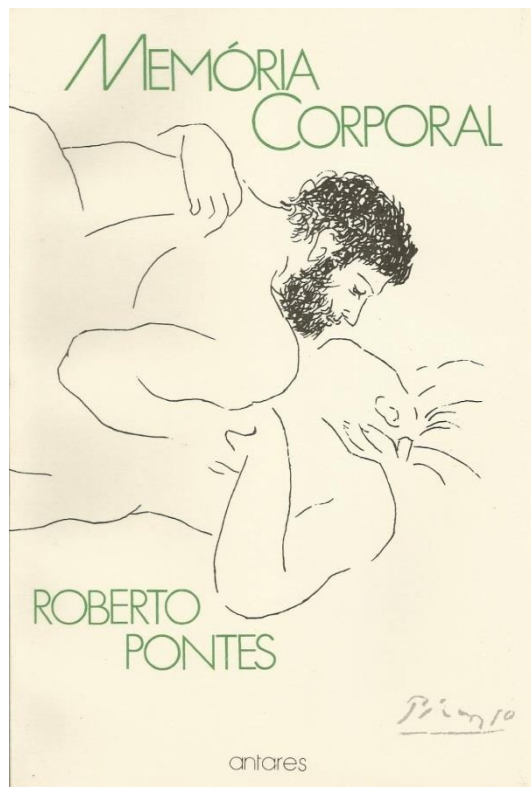
Capa do livro *Lições de Espaço: teletipos, módulos e quânticas* (1971)
Dimensões 14x22 cm

Em 1976, o autor publica a série de poemas, intitulada *Temporal*, na revista cearense *O Saco*. A série é composta por sete poemas de caráter reflexivo e metafísico.

O terceiro livro poético do autor é *Memória Corporal*. Traz capa com zincogravura de Picasso e ilustrações de Ana e Paulo Brandão. Publicado em 1982, traz quarenta e quatro poemas eivados de erotismo, porém, sem cair na linguagem hiperbólica dos enamorados muito menos na pornografia, conforme ressalta José Hélder de Souza: “Formas sutis de cantos de exaltação ao amor, tudo só insinuado, nada vil ou

⁵ A citação foi retirada do texto de Nilto Maciel intitulado “Outros poetas do Ceará”, publicado em 2006 no blog *Literatura sem fronteiras*. O texto está disponível integralmente no site <http://literaturasemfronteiras.blogspot.com.br/2006/02/outros-poetas-do-cear.html>

chulo. É isto o que faz Roberto Pontes em sua poesia verdadeiramente erótica” (1983, p. 7).



Capa do livro *Memória Corporal* (1982)
Dimensões 14x21cm

Verbo Encarnado (1996; 2014) é composto por cinquenta e nove poemas de natureza política, nos quais se inclui a tradução francesa de “Os ausentes”, feita pelos frades do convento de *La Tourette*, Lyon, que acolheram Frei Tito de Alencar Lima durante seu exílio e a quem os versos são dedicados. Apreciemos o poema:

Os ausentes necessitam sempre
bilhetes, cartas e coisas
vezes pequenas lembranças
uma gravata, um poema, um postal.

Os ausentes são tão necessitados
que ninguém os lembra
nem só por saudade ou falta.

Os ausentes têm mãos invisíveis
e figura tão diáfana
que os versos para eles
já nascem feitos poemas.

Os ausentes por qualquer acaso
 jamais fogem ao nosso convívio
 ainda que a distância seja tanta.

Dos ausentes fica sempre um sorriso
 como as pinturas recheias
 de surpresa, reencontro e irreal.

(PONTES, 1996, p 43)

Vale ressaltar que Frei Tito de Alencar Lima, massacrado pela ditadura militar de 1964, foi companheiro de juventude de Roberto Pontes. O poema dedicado ao frade dominicano foi divulgado em vários países pela Anistia Internacional.

Sobre *Verbo Encarnado*, Hildeberto Barbosa Filho⁶ salienta:

O poeta cearense RP, com seu *Verbo Encarnado* (Sette Letras, 1996), a despeito do explícito compromisso com a vertente lírica do protesto político, é um dos que consegue fugir às armadilhas daquela confusão, na medida em que, não abdicando do seu “canto armado” e da sua mensagem revolucionária, procura conformá-los, no entanto, dentro dos princípios mínimos que devem reger a organização estética da palavra. Nele, fundo e forma se completam naquilo que Herbert Read identificou como a típica *formatividade*, isto é, a forma artística, a *gestalt* estética. RP já se faz voz representativa da melhor poesia contemporânea (2000, p.16).

Outra marca do livro *Verbo Encarnado* a ser destacada é a presença de dedicatórias. O poeta oferece seus poemas a vários amigos, escritores, artistas e familiares: Frei Tito, Pedro Lyra, Antônio Girão Barroso, Expedito Parente, Descartes Gadelha, Luiza de Teodoro, Jeanne, José Cardoso Pires, Alexandre O’Neill, Luciano Maia, Dimas Macedo, Wladimir Lira, Bráulio Ramalho, Gervásio de Paula, Thiago de Mello, Moacyr Félix, Ernesto Cardenal, Oswald Barroso, Ho-chi-Minh, Luiz F. Papi, Audifax Rios, Neruda, Ildefonso e Tito (Pontes). O livro, integralmente, é dedicado à sua esposa, a quem o poeta o oferece com a seguinte declaração: “Para Beth, verbo encarnado no amor”.

Transcrevemos a seguir uma passagem da entrevista⁷, na qual Roberto Pontes é indagado por Márcia Pesavento, sobre o motivo das dedicatórias constantes no livro. Vejamos o que diz o poeta:

⁶ Hildeberto Barbosa Filho é professor de Literatura na Universidade Federal da Paraíba. É Doutor em Letras, poeta, crítico, ensaísta e jornalista. O trecho citado foi retirado do artigo “Verbo encarnado e a encarnação do verbo,” publicado no jornal *A União*, de João Pessoa, em 29 de outubro de 2000.

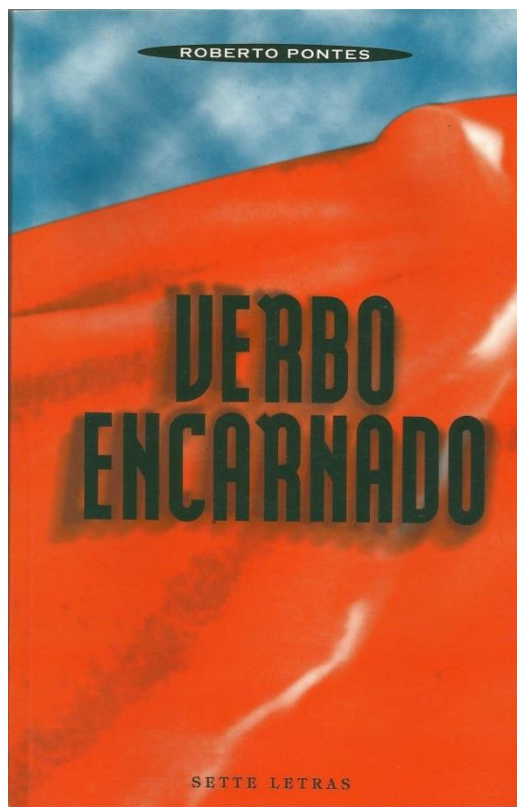
Dedicar poema a uma pessoa é reconhecer que esta é merecedora da homenagem. Um homem não deve passar pela vida sem deixar marcas. E quando se trata de um poeta, seus olhos devem sempre pousar nos de seus semelhantes de modo a deixar marcas indeléveis. Os amigos a quem dediquei poemas em meu livro são como pedaços de mim. Creio que um pouco do que sou se infiltrou neles e um pouco deles em mim. Afinal, pode haver coisa mais cálida do que a amizade? E a amizade não vem a ser uma das formas válidas de amar? Uma constante na minha vida é querer bem. Um rosto que vejo uma única vez jamais esqueço. Posso não vê-lo nunca mais, mas para sempre estará comigo. E há pessoas que tomam mais espaço em nosso sentir, até mesmo por uma questão de proximidade. A essas dediquei alguns poemas, mas os que ofereço a um ou outro são uma homenagem aos que estão numa relação de mais distância” (PONTES, 1996).

Uma inovação do livro, merecedora de destaque, é a parte intitulada “Nota Posterior”, na qual o autor nos dá a gênese da maior parte dos poemas componentes de *Verbo Encarnado*, informando o leitor sobre a questão espaço-temporal, a temática dos textos, além de esclarecer o motivo de algumas dedicatórias.

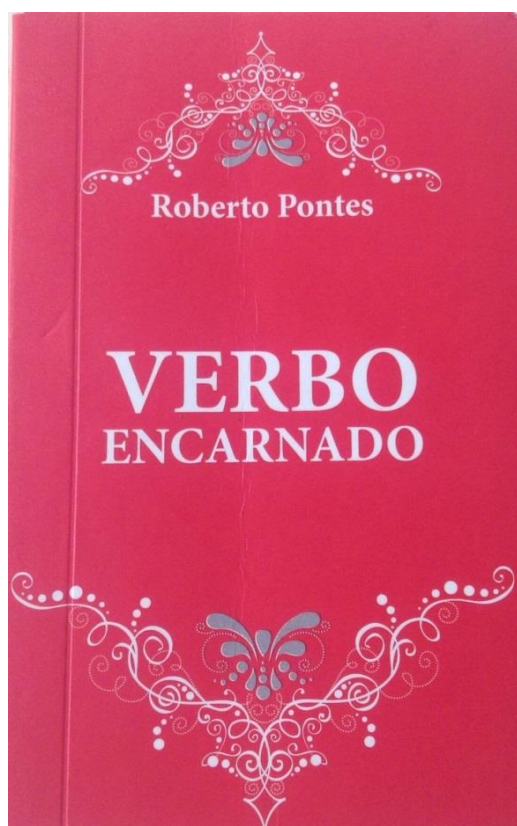
Em sua quarta coletânea de poemas, o autor apresenta o repúdio ao regime autoritário da ditadura brasileira de 1964. Contudo, *Verbo Encarnado* não representa apenas um desabafo ou uma denúncia social. Assim como em *Memória Corporal*, há um eu desejante de liberdade, sendo essa libertação o ideal de felicidade da espécie humana.

Em 2014, vem a público a 2ª edição de *Verbo Encarnado* em formato miniaturizado e com uma nova capa, conforme imagem a seguir.

⁷ Conforme já exposto anteriormente, a entrevista de Roberto Pontes a Márcia Pesavento tem como título “A Poesia é fala insubmissa”. Foi publicada no Jornal *Contexto* do Diretório Acadêmico Lima Barreto-DALB dos alunos de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ano I, nº 2) em outubro de 1996. A entrevista completa está disponível no site Jornal de Poesia: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rponfc1.html#poesia>

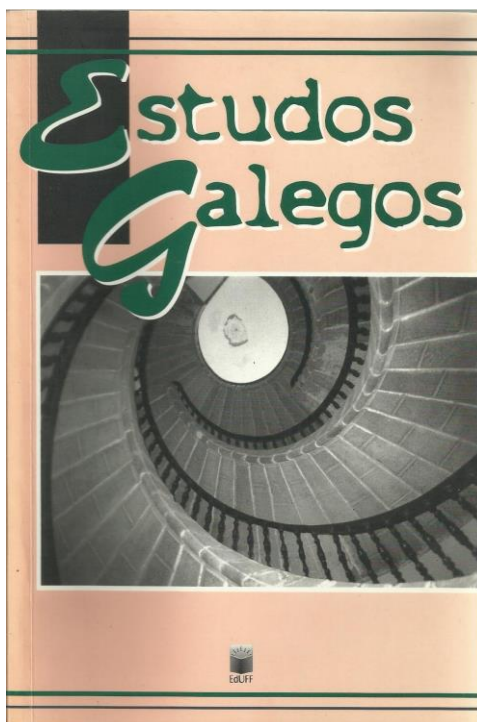


Capa da primeira edição de *Verbo Encarnado* (1996)
Dimensões 14x21cm

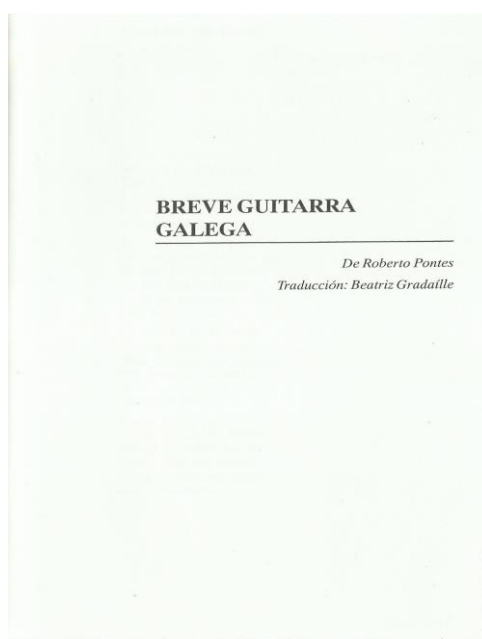


Capa da segunda edição de *Verbo Encarnado* (2014)
Dimensões 7x10 cm

No terceiro volume da *Revista Estudos Galegos*, em seção de textos de criação, Roberto Pontes publicou, em 2002, uma série de poemas cujo título é *Breve Guitarra Galega*. Nesta recolha, temos dezoito poemas, sendo quatro deles uma sequência de sonetos, traduzidos para o galego por Beatriz Gradaílle, que prestam homenagem à Galiza e à sua cultura.



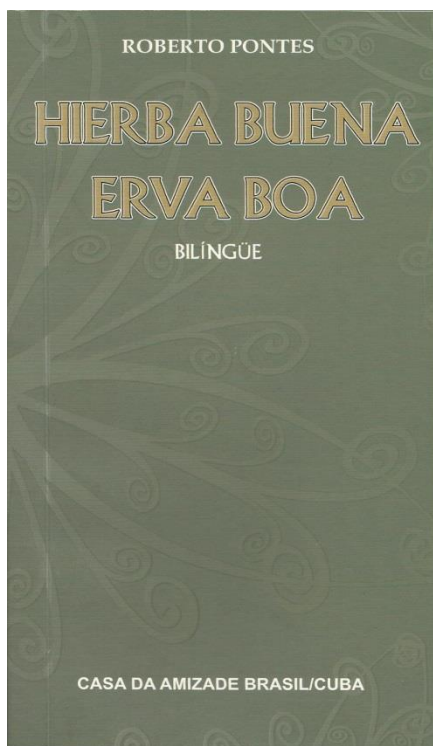
Capa da *Revista Estudos Galegos*



Frontispício da série de 18 poemas encartados na *Revista Estudos Galegos*

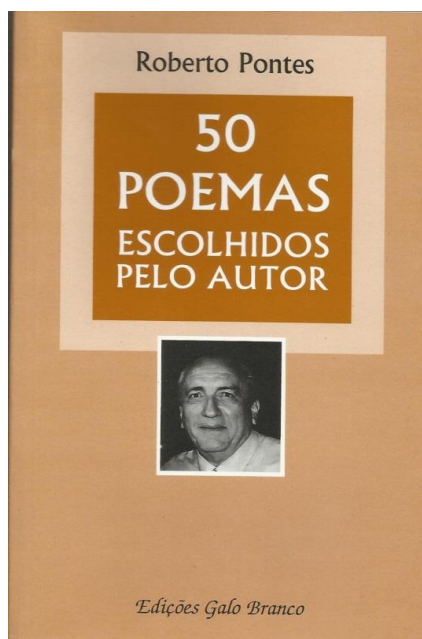
Ainda no âmbito da poesia, o autor publicou *Hierba Buena/Erva Boa* (2007). O livro é composto por trinta poemas para Cuba, publicados em 111 páginas, em Português e Espanhol. A obra resulta da visita que o autor fez ao país homenageado por ocasião do “XII Festival Internacional de Poesia de Havana” quando lá esteve representando o Brasil. O volume traz o prefácio do autor, em cujas linhas, e a exemplo da “Nota Posterior” feita em *Verbo Encarnado*, explica a gênese dos poemas editados.

A obra bilíngue se fecha com o texto integral do “Manifesto de Havana” (2007), do “XII Festival”, seguido da relação dos subscritores, que se abre com os nomes da Mesa Diretiva da Junta Mundial de Poesia em Defesa da Humanidade, da qual o autor faz parte, e dos signatários de cada país presentes ao evento. O documento é complementado com a “Carta de Cinco Cubanos Reféns dos E.E.U.U.”, lida na Sessão de Abertura do Festival. Há ainda uma “Nota Sobre o Autor”, com o resumo da atuação poética de Roberto Pontes até o ano de 2007. Os poemas do livro *Hierba Buena/Erva Boa*, ao modo de *Verbo Encarnado*, são dedicados a pessoas com as quais o poeta conviveu ou travou conhecimento durante a viagem a Cuba, país admirado e respeitado pelo autor. Entre os homenageados pelo poeta estão sua esposa, Beth; Lucila Nogueira, escritora brasileira nascida no Rio de Janeiro, radicada no Recife e falecida em 2016; e Pablo Neruda, poeta chileno que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1971.



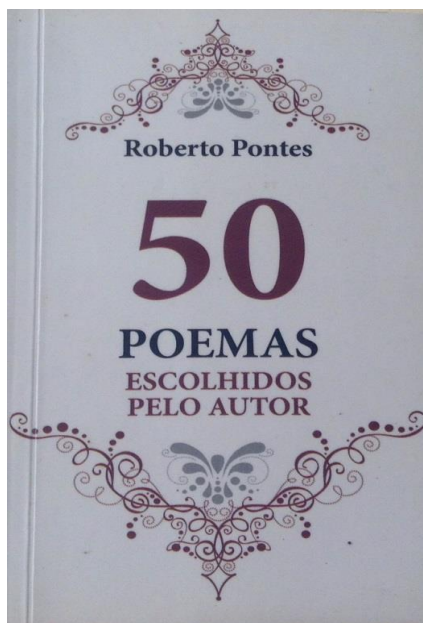
Capa do livro bilíngue *Hierba Buena/Erva Boa* (2007)
Dimensões 10,5x19 cm

Em 2010, vem a público *50 poemas escolhidos pelo autor*. O livro de Pontes faz parte da coleção “50 Poemas Escolhidos pelo Autor” que foi um lançamento das Edições Galo Branco (Rio de Janeiro), editora fundada e dirigida pelo poeta e ensaísta Waldir Ribeiro do Val. A coleção foi lançada em dezembro de 2003, com poemas de Yone Rodrigues, escritora mineira, e encerrou-se com Francisco Miguel de Moura, em 2014. No conjunto da coleção, figuram poetas de grande expressão artística, tais como: Gilberto Mendonça Teles, Joanyr de Oliveira, Lêdo Ivo, Carlos Nejar, Antônio Olinto, Antonio Carlos Secchin e Astrid Cabral.



Capa do livro *50 poemas escolhidos pelo autor* (2010) – 1ª edição
Dimensões 13x21 cm

Em 2014, é lançada a segunda edição de *50 poemas escolhidos pelo autor*, com nova capa e em formato miniaturizado. A nova edição, que teve uma tiragem de 1.000 exemplares, foi publicada em comemoração aos 70 anos de idade de Roberto Pontes, completados a 4 de fevereiro de 2014.



Capa de *50 poemas escolhidos pelo autor* (2014) – 2ª edição
Dimensões 7x11 cm

A mais recente recolha de novos poemas do autor consiste em dois livros, reunidos num só volume intitulado *Lições de Tempo/Lecciones de Tiempo* (2012) e *Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012), em razão de trazerem a mesma temática. Os prefácios são, respectivamente, do crítico Rodrigo Marques e do poeta Reynaldo Valinho Alvarez.

Lições de Tempo complementa o livro *Lições de Espaço*, ordenando versos segundo a concepção de tempo unitário. Sobre ambos, citemos as palavras do autor transcritas do “Prólogo” de *Lições de Tempo*:

Lições de Espaço e *Lições de Tempo* não foram escritos com a finalidade de impor concepções fechadas a ninguém. Antes de tudo, escrevi estes dois livros porque os versos neles postos me ajudaram a compreender duas categorias filosóficas que sempre me deslumbraram e incomodaram (espaço e tempo) (PONTES, 2012, p. 9).

Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos, que contém quatrocentos versos livres e brancos, focalizam as complexas questões inerentes à categoria tempo. Assim, tanto em *Lições de Tempo* quanto em *Os Movimentos de Cronos*, o autor aborda o tempo como portador de uma força implacável, ideia que nos remete à narrativa mítica de Cronos, que é brevemente apresentada a seguir.

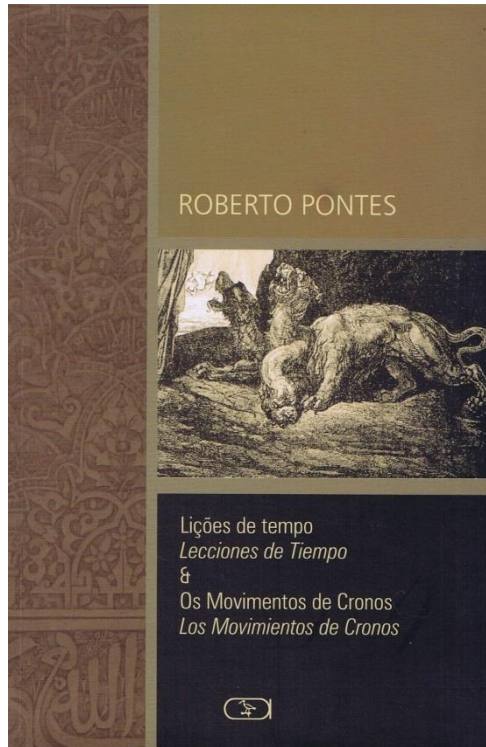
De acordo com a mitologia, Cronos, filho de Gaia e Urano, foi o mais importante dos Titãs. Instigado pela mãe, mutilou Urano e tomou seu lugar. Entretanto, segundo a maldição de Urano, um de seus filhos o destronaria. Temendo esse destino,

Cronos devorava todos logo que nasciam. Com Réia, ele teve: Hades, Poseidon, Zeus, Hera, Deméter e Héstia.

Com o objetivo de proteger Zeus e auxiliada por Gaia e Urano, Réia concebeu um plano para enganar Cronos e salvar Zeus. Foi dar à luz o filho no alto de uma montanha, longe de todos. Depois, pegou uma pedra, enrolou-a num manto e a entregou ao esposo para que ele a devorasse como se fosse o recém-nascido. Mais tarde, Cronos vomita todos os filhos.

Zeus, salvo das garras do pai, cumpre a profecia e destrona Cronos. A cada irmão o deus grego reservou uma missão. A Poseidon entregou o domínio dos mares e a Hades o das regiões subterrâneas, destinando a si mesmo os céus. Porém os problemas não estavam totalmente resolvidos e Zeus ainda teve de lutar contra os Titãs, atirando-se no Tártaro (VIEIRA, s/d).

A partir da mitologia, percebemos que o tempo, ou seja, Cronos, já surge num contexto conturbado. Sua história é de dominação e tirania. Em *Os Movimentos de Cronos*, Roberto Pontes reflete, pois, sobre a dominação imperativa desse deus devorador, bem como sobre os conflitos por ele gerados.



Capa do volume bilíngue *Lições de Tempo/ Lecciones de Tiempo & Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012)
Dimensões 14x21 cm

Destarte, a partir da leitura atenta das obras poéticas de Roberto Pontes, podemos concluir que o autor trabalha com assuntos diversos como o amor, a política, o experimentalismo linguístico e a luta na sociedade, mostrando, em todas as temáticas, o mesmo compromisso com o fazer artístico, ao valorizar sempre a magia e o poder da palavra.

2.2 A Teoria da Residualidade Literária e Cultural

A poesia de Roberto Pontes é marcada por características atemporais, uma vez que agrega aspectos literários que vão da Antiguidade à modernidade. Portanto, levantamos o seguinte questionamento: em que época literária devemos inserir uma obra como esta, que engloba aspectos de diversos momentos literários e culturais?

O problema proposto, no que se refere à inserção de obra em estilos de época, também foi motivo de inquietação para o professor Sânzio de Azevedo, que no artigo intitulado “A complexidade dos estilos de época” expõe sua perplexidade sobre o mesmo assunto. Transcrevemos a seguir parte do citado trabalho para demonstrar como pode ser conflitante estudar Literatura a partir das divisões periodológicas e estilísticas em vigor:

Quem por acaso já tenha ministrado aulas de literatura, seja em nível médio, seja em nível superior, por certo enfrentou problemas com relação às clássicas e indefectíveis características dos movimentos estéticos: é difícil não haver um aluno que queira encontrar, num só poema, todos os traços típicos da corrente em que ele se situa. Ou um que estranhe a presença de notas românticas num texto realista, ou a existência de traços simbolistas em versos modernistas. Isso, para não falar no fato de alguém não entender como possam existir certos aspectos que lembrem o Romantismo, por exemplo, num poema do Classicismo, já que este é anterior àquele... No primeiro caso, não há outra saída senão explicar que os traços estilísticos de uma corrente se encontram disseminados pelas obras dessa corrente, sendo quase impossível se agruparem todos num só texto. No segundo, não é difícil concluir ser natural o fato de um escritor, havendo-se iniciado em determinado estilo, ter guardado, mesmo na vigência de outra escola, resquícios da anterior. [...] No terceiro caso, a solução é mesmo esclarecer que os estilos de época privilegiam determinados aspectos formais ou temáticos que, na maioria das vezes, estão em obras posteriores mas igualmente até em obras anteriores (AZEVEDO, 2004, p. 70).

A *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, desenvolvida por Roberto Pontes, tem como um dos objetivos equacionar o problema da questão da periodologia literária e, conseqüentemente, a perplexidade dos estudiosos da cultura e das artes em

geral, como a de Sânzio de Azevedo, diante da complexidade estética das obras artísticas de diversos autores, sobretudo da Literatura, à medida em que faz o leitor mais agudo compreender que tal complexidade ocorre pelo entrecruzamento de imaginários componentes da mentalidade do autor, presente na obra através da subjetividade.

É importante lembrar que a Teoria sistematizada por Roberto Pontes é tomada como fundamentação para análise dos poemas por ele escritos.

Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado defendida em 1991, cujo título é *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*, publicada em livro em 1999, para demonstrar a presença de *remanescências* do passado que se acumulam na mente humana e se refletem no texto de forma involuntária, através de diferentes estruturas e temáticas (PONTES, 1999).

A teoria aqui trabalhada parte do pressuposto de que na cultura e na Literatura nada é original, pois tudo em sua origem é *resíduo* (PONTES, s/d, p. 1). Nas palavras de Roberto Pontes:

O resíduo é aquilo que resta de alguma cultura. Mas não resta como material morto. Resta como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. Essa é a grande importância do resíduo e da residualidade. Não é reanimar um cadáver da cultura grega, da cultura medieval, e venerá-lo num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto, promovendo o retorno ao passado, valorizando a melancolia e a saudade, como fizeram os portugueses durante a fase do Saudosismo literário; não é isso. A gente apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma (PONTES, 2006, p. 9).

Em *A Cidade Antiga*, obra-prima de Fustel de Coulanges, este historiador escreve: “Felizmente o passado nunca morre por completo para o homem. O homem pode esquecê-lo, mas continua sempre a guardá-lo em seu íntimo, pois o seu estado em determinada época é produto e resumo de todas as épocas anteriores” (COULANGES, 1961, p.30). Essa citação de Coulanges é um dos fundamentos da expressão *sedimentos mentais* anteriormente empregada.

É válido destacar que Roberto Pontes chama de *sedimentos mentais* os resquícios do passado que se acumulam na mente humana, por meio de palavras que permanecem em toda a sua história, mesmo em diferentes épocas, porém o autor prefere em vez desta expressão o termo resíduo, conforme ressalta em entrevista sobre a *Teoria da Residualidade*, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira, realizada em 05/06/2006 e 14/06/2006, e lida na “Jornada da Residualidade”, ocorrida em 13/07/2006, na Universidade Federal do Ceará:

Resíduos. Remanescências. Permanências. Estas palavras se equivalem, mas é preferível em nossa teoria e nas nossas investigações priorizar o emprego do vocábulo *resíduo* a fim de fixarmos uma terminologia nossa. Podemos usar os outros termos para explicar. Quando falo de *resíduo*, digo *remanescência*; se pronuncio *resíduo*, refiro-me a *sobrevivência* (PONTES, 2006).

Vale ressaltar que muitos autores já dedicaram algumas linhas ao aspecto *residual* da Literatura, porém nenhum deles se preocupou em sistematizar o conhecimento acerca do *resíduo*⁸ numa teoria cultural e literária. Massaud Moisés é um dos críticos literários que reconhece esse caráter residual da obra literária. No livro *A criação literária*, vejamos o que nos diz o mestre paulista a respeito, a partir da comparação entre as literaturas de Eugênio Sue e de Homero:

Que seria então o resíduo das obras? Seria o que resta delas após a retirada das camadas que envelheceram ou morreram? Se o que fica é mínimo (Eugênio Sue), indubitavelmente se trata de uma obra de inferior categoria; se o que resta é considerável, estamos diante da obra-prima (Homero). Noutras palavras: a obra de Eugênio Sue não resiste à mais superficial crítica, porque tudo ali passou de moda e o núcleo essente carece de interesse. Ao contrário, a obra de Homero resiste sempre, e possivelmente assim permanecerá, à investida dos críticos. De modo mais específico: Eugênio Sue não nos diz mais nada, representa um mundo ultrapassado, enquanto a *Odisséia* contém respostas (ou situações) às perguntas que cada geração formula dum modo novo acerca dos problemas de sempre: Quem sou? Onde vim? Para onde vou? Essas respostas constituem o núcleo residual como se fosse um gigantesco núcleo de urânio a irradiar força. Ainda se poderia ver uma sutileza na comparação entre esses extremos. Eugênio Sue observou a transitividade das coisas e simplesmente as fixou falto que era do talento de ver o eterno ou o permanente através do fluxo da História. Homero soube precisamente ver nos episódios que poetou a faceta persistente da criatura humana, enquadrando-a em situações que desde sempre se repetem: soube divisar aquilo que perdura para além das contínuas mudanças de tudo. Por isso, Eugênio Sue está esquecido, apesar de sua fama enquanto viveu, e Homero permanece vivo, a despeito das oscilações de gosto (MOISÉS, 1977, p. 320).

⁸ Para reforçar a fundamentação da *Teoria da Residualidade*, vejamos o que diz John B. Thompson, no livro *Ideologia e cultura moderna*, sobre os estudos de E.B. Tylor: “Além de analisar, classificar e comparar, o estudo da cultura deveria buscar, segundo Tylor, reconstruir o desenvolvimento das espécies humanas, tendo em vista reorganizar os passos que levaram a selvageria à vida civilizada. Por isso, a preocupação de Tylor com o que chama de ‘sobrevivência da cultura’, isto é, com aqueles resíduos de formas culturais prévias que persistem no presente e que atestam as origens primevas e bárbaras da cultura contemporânea” (THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 172).

Por ocasião da “VIII Jornada de Residualidade”, realizada nos dias 18 e 19 de maio de 2017, na Universidade Federal do Ceará, Roberto Pontes afirmou em conferência proferida na abertura do evento:

Veja que este modo de encarar os resíduos nos dá a chave da permanência do que consideramos clássicos e a explicação para o desaparecimento de tantas obras que os autores quiseram fossem geniais quando nunca passaram de comezinha moda. Portanto, a Teoria da Residualidade tem o condão de nos fazer compreender por que certas obras permanecem, enquanto outras passam. Por que algumas delas se tornam clássicas. E o faz, por outro modo de ver (PONTES, 2017).

Desse modo, utilizando os exemplos de Massaud Moisés e os estudos de Roberto Pontes, podemos dizer que Homero trabalhou com diferentes *resíduos*, que o tornaram um poeta sempre atual. Para provar tal afirmativa, basta rememorarmos muitas obras literárias escritas a partir dos construtos artísticos da *Odisséia*. *Os Lusíadas*, poema épico de Camões, vêm a ser exemplo desse apanhado *residual* nos aspectos temáticos e estruturais. A obra de Eugênio Sue, por outro lado, representa o *arcaico*, desde que se deixou prender ao pretérito efêmero, sendo, portanto, ultrapassada por falta de atualidade.

Portanto, Massaud Moisés deixa claro que o *resíduo* nunca morre, pois permanece nas obras por meio da recriação artística, que Roberto Pontes qualifica de *crystalização*. Na teoria adotada, no processo de *crystalização* das formas, o autor recolhe o *resíduo* vivo do passado, recriando uma nova obra literária que permanecerá irradiando força artística na posteridade, sendo este um dos conceitos operacionais da teoria. Moisés também diferencia o *residual*, elemento vivo, do *perecível*; aquele que envelhece e morre. Na *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, diferenciamos o *residual* do *arcaico*, semelhantemente à distinção estabelecida por Massaud Moisés entre o *residual* e o *perecível*. Aliás, a distinção feita por Roberto Pontes coincide com a trabalhada por Raymond Williams no livro *Marxismo e Literatura*.

O *resíduo* deve ser entendido como elemento vivo que *remanesce* de uma cultura em outra. Diferentemente, o *arcaico* é reconhecido como um aspecto fossilizado, presente apenas no ontem. Raymond Williams, desde 1979, em *Marxismo e Literatura*, enfatizava essa distinção aqui apresentada. Observemos:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu

chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior (WILLIAMS, 1979, p. 125).

Outra distinção de suma relevância para o escopo teórico adotado é a que se dá entre o *residual* e o *intertextual*.

Julia Kristeva, em 1969, cunhou o termo intertextualidade, baseando-se nos estudos de Mikhail Bakhtin, para designar o processo de produtividade do texto literário que se constrói como absorção ou transformação de outros textos.

Diferentemente da intertextualidade, que ocorre simplesmente no plano textual, a *residualidade* está associada ao conceito de *mentalidade*, uma vez que o *resíduo* aparece na obra sem que o autor tenha consciência do aproveitamento do material utilizado através da *sedimentação* de diferentes *atitudes mentais*. Para identificar tais *resíduos*, é necessário ao leitor ter uma bagagem cultural considerável, desde que a residualidade se manifesta em tudo que é produção humana. Portanto, vai muito além do texto.

Vale ressaltar que o conceito de *mentalidade* foi buscado na Nova História francesa, que surgiu com a Escola dos Annales (1929-1989). A História das Mentalidades, que tem como principais teóricos Lucien Febvre (1938), Georges Duby (1961) e Robert Mandrou (1968), “não pode ser feita sem estar estreitamente ligada à história dos sistemas culturais, sistemas de crenças, de valores, de equipamento intelectual no seio dos quais as mentalidades são elaboradas, viveram e evoluíram.” (LE GOFF, 1995, p.78). Esse novo pensamento reagiu, portanto, à história tradicional, privilegiando as estruturas, a mentalidade e a longa duração. Roberto Pontes ressalta:

A mentalidade tem a ver não só com aquilo que a pessoa de um determinado momento pensa, mas um indivíduo, a soma de várias individualidades redonda numa mentalidade coletiva. E essa mentalidade coletiva se transmite através da História. Por meio da mentalidade dos indivíduos a mentalidade coletiva se constrói. Esta última, desde épocas remotíssimas, é transmitida a épocas recentes (PONTES, 2006, p. 08).

A *mentalidade* trata da forma de pensar de uma época. Assim, o *método residual* não se propõe a indicar as relações intertextuais presentes numa determinada obra, mas a identificar e a analisar o modo de pensar e de agir dos indivíduos. Ou seja, identificar o espírito de uma sociedade, o que resta de uma cultura em outra e é recriado de forma artística, sobretudo na Literatura.

Para reforçar o conceito de *mentalidade*, tomemos o que nos diz Georges Duby, um dos pilares da Escola Histórica Francesa: “Por trás de todas as diferenças e nuances individuais fica uma espécie de *resíduo psicológico* estável, composto de julgamentos, conceitos e crenças a que aderem, no fundo, todos os indivíduos de uma mesma sociedade” (DUBY, 1992, p.69). Desse modo, a coexistência de diversas *mentalidades* numa mesma época e num mesmo espírito se torna um dos dados fundamentais da *História das Mentalidades*. É quando temos de reconhecer a noção de *hibridismo cultural*, outro conceito operacional da fundamentação teórica que Roberto Pontes identifica e indica como processo de geração de cultura e literatura, segundo a *Teoria da Residualidade*⁹.

A *hibridação cultural*, conceito oriundo da Sociologia para designar o inter-relacionamento de diferentes culturas, é utilizado inicialmente por Roberto Pontes ao tratar das manifestações literárias de caráter afrobrasílico cuja principal característica é a junção de história, ficção e Língua Portuguesa em nações de partes distintas do mundo: Europa, África, América, Ásia e Oceania. Observemos as palavras do teórico:

Não pode haver índice maior de concentração de residualidade cultural do que este, pois, mescladas História, ficção e língua, no destino de três nações [Angola, Brasil e Portugal] de partes distintas do mundo, África, América e Europa, dá-se ao longo do tempo a hibridação cultural alimentadora de uma nova mentalidade e de uma nova literatura, a afrobrasílica, cuja característica maior vem a ser o fusão, numa só expressão, de elementos culturais e lingüísticos originários de três pontos distintos etnicamente¹⁰ (PONTES, 2006, p. 367).

Dessa forma, a *hibridação cultural* se dá pelo “fusão” fusão de elementos socioculturais em que o tradicional e o moderno se unem. Roberto Pontes salienta:

⁹ A *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* trabalha com os seguintes conceitos operacionais: *mentalidade, cristalização e hibridação cultural, endoculturação e resíduo*, conforme é apresentado no artigo produzido por Pontes cujo título é “Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade”: Fortaleza: (mimeografado), s/d.

¹⁰ Roberto Pontes proferiu em 2003 a Conferência “O viés afrobrasílico e as literaturas africanas de Língua Portuguesa”, no II Encontro de Professores de Literaturas Africanas, ocorrido em São Paulo.

Hibridação Cultural é expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. A hibridação cultural se nutre do conceito de hibridismo comum à mitologia. Que é um ser híbrido? É aquele composto de materiais de natureza diversa (PONTES, 2006, p.5-6).

Cabe salientar que, quando elementos tradicionais de uma cultura se unem com os igualmente tradicionais de outra, há hibridação do mesmo modo. Assim também ocorre com os elementos modernos de distintas culturas. Além disso, é importante ressaltar que a hibridação se dá movida pelo fator tempo, mas também ocorre causada pelo fator espaço.

Quanto ao conceito operativo importante da *crystalização*, ao considerá-la no estudo “Três modos de tratar a memória coletiva nacional”, Roberto Pontes destaca que a memória coletiva brasileira pode ser tratada a partir de três níveis distintos: o do *registro*, o do *estereótipo* e o da *crystalização* (PONTES, 1991, p.149-150).

O nível do *registro* é caracterizado pela preocupação em conservar a memória nacional. É o caso da FUNARTE, entidade estatal responsável pela preservação de documentos históricos.

O nível do *estereótipo* se deixa entrever no intelectual escolarizado. O tratamento dado para a cultura popular neste nível é deformado e não chega, pois, a ultrapassar a linha da caricatura.

Já a *crystalização*, conceito relevante para a teoria aqui trabalhada, manifesta-se pela sedimentação do popular, responsável pela fixação da identidade nacional. Podemos citar dentre muitos exemplos, as seguintes obras: *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo; *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp; *Auto da Compadecida* (1956), de Ariano Suassuna e *Iararana* (1959), de Sosígenes Costa. Essas realizações recriam adequadamente a memória coletiva brasileira, vitalizando nossa identidade cultural. Assim, o processo de *crystalização* se faz presente quando um escritor colhe aquele *remanescente* (resíduo) dotado de força viva e constrói uma nova obra com força literária e cultural, pois, o *resíduo* é dotado de extremo vigor e, por isso, sofre refinamentos e transformações, por meio da *crystalização* de formas.

Vale ressaltar que os conceitos operacionais aqui expostos podem ser investigados tanto separadamente quanto em conjunto, visando sempre o esclarecimento do objeto investigado.

Pelo que foi visto neste tópico, é cabível salientar que Friedrich Nietzsche, no livro *A Gaia Ciência*, explica que originalidade “é ver algo que ainda não tem nome, não pode ser mencionado, embora se ache diante de todos. Do modo como são geralmente os homens, apenas o nome lhes torna visível uma coisa – Os originais foram quase sempre, os que deram nomes” (NIETZSCHE, 2001, p. 184). Desse modo, a *Teoria da Residualidade* não é original. É peculiar e sua singularidade está na sistematização de conceitos teóricos com aplicação na cultura e na literatura. Transcrevemos as palavras do filósofo-poeta, porque Roberto Pontes sistematizou e nomeou aspectos a que outros estudiosos aludiam, sem, contudo, conceituar ou sistematizar.

Por fim, a *história das mentalidades* e o estudo das *residualidades* nos permitem afirmar que, ao produzir sua obra poética, Roberto Pontes estava a dialogar, por exemplo, com a *mentalidade* de tradição bíblica, com a *mentalidade* do Trovadorismo, florescência poética situada em passado remoto, precisamente entre os séculos VIII a XVI, bem como com a produção épica, por exemplo. Além disso, aspectos da modernidade se fazem presentes em seus textos, tais como: a metapoesia, a poesia social, a *poesia insubmissa*, a poesia experimental e a poesia filosófica. Esses aspectos serão abordados nos próximos capítulos.

3 ROBERTO PONTES E A TRADIÇÃO LITERÁRIA

Neste capítulo, serão estudados aspectos característicos da tradição literária que se fazem presentes na produção poética de Roberto Pontes. Affonso Ávila, no livro *O poeta e a consciência crítica*, discorre sobre o conceito de tradição aqui utilizado:

O conceito de tradição que interessa ao escritor novo compreende uma noção globalizadora, isto é, abrange além de um valor histórico um outro valor que é uma condicionante de natureza estritamente estética (quando se fala simultaneamente em tradição e em formas é prudente deixar explícito que esses termos repugnam, da maneira em que são encarados aqui, qualquer equívoco de interpretação que possa relacioná-los com a ideia ingênua que reivindica o status quo de uma forma tradicional ou com o formalismo absentéista; a tradição por nós invocada é o elemento dinâmico que dá sentido à evolução das formas – de ser, de estar, de criar – de um povo em sua trajetória nacional). Essa noção se funda obviamente numa tomada de posição crítica do escritor, que saberá discernir os traços válidos de nossa tradição criativa daquilo que, ao longo de uma história literária muitas vezes capciosa em seus levantamentos, é sustentado por velhas deformações culturais e por critérios judicativos falseados (1978, p. 59).

Dessa maneira, a tradição literária, compreendida como fonte recriadora de arte, será abordada neste trabalho, a partir da verificação e da análise de aspectos residuais advindos dos escritos bíblicos, das cantigas trovadorescas e da canção épica,¹¹ que são recriados por Roberto Pontes em sua obra.

3.1 A tradição bíblica

Não há dúvidas de que, entre as obras do autor, é em *Memória Corporal* em que se encontra a maior presença da tradição bíblica, sobretudo no que se refere aos resíduos provenientes do *Cântico dos Cânticos*, produção lírica repleta de êxtases e de emoções amorosas, que integra a *Bíblia Sagrada*. Neste tópico serão estudadas as seguintes obras: *Memória Corporal*, *Verbo Encarnado*, *Breve Guitarra Galega* e *Lições de Espaço*.

¹¹A tradição bíblica e a *residualidade* medieval foram temas estudados em minha dissertação de mestrado, intitulada “Mentalidade e Residualidade em *Memória Corporal*, de Roberto Pontes”. (Fortaleza: PPGL/UFC, 2007. Disponível em <http://www.tese.ufc.br>). Aqui o conteúdo é retomado com acréscimos, tanto na fundamentação teórica quanto no que se refere à análise dos poemas. Na dissertação, foram estudados apenas os poemas de *Memória Corporal* (1982). Já neste capítulo da Tese, além de aprofundarmos os estudos acerca dos poemas antes trabalhados, consideramos outras obras do autor, tais como, *Verbo Encarnado* (1996), *Breve Guitarra Galega* (2002) e *Hierba Buena/Erva Boa* (2007), *Lições de Tempo/Lecciones de Tiempo* (2012) e *Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012).

O *Cântico dos Cânticos* é um livro-poema breve, composto por apenas oito capítulos. Apesar de ser curto, apresenta uma estrutura complexa. Muitos teólogos interpretam o texto como alegórico, afirmando que a exaltação do amor ali contida é a celebrada entre Deus e Israel, ou entre Cristo e a Igreja. Tal aspecto alegórico é considerado por Antonio Candido como a reprodução de uma definição de sentido abstrato:

Um efeito importante da exegese bíblica foi desenvolver extraordinariamente, e não raro de maneira extravagante, a busca do sentido alegórico das palavras e das histórias. Assim, na interpretação do *Cântico dos Cânticos*, Orígenes considera que a Amada é a Igreja, que o Amado é Cristo, e transforma toda a linguagem erótica em símbolos religiosos (CANDIDO, 2006, p.144).

Já de acordo com Raymond B. Dillard (2006), a interpretação do *Cântico dos Cânticos* parte de duas tendências: a primeira faz referência à obra enquanto um drama ou uma série de poemas de amor; a segunda diz se relacionar ao fato do *Cântico dos Cânticos* ser ou não uma alegoria do relacionamento de Cristo com a Igreja. Já Octávio Paz explica que é impossível separar, no texto, seu sentido erótico daquele religioso, pois, para este autor, o livro é considerado uma “coleção de poemas de amor, uma das obras eróticas mais belas já criadas pela palavra poética, e que ao longo de tantos anos continua de alguma forma a alimentar a imaginação e a sensualidade dos homens” (PAZ, 1994, p. 23).

O texto de Salomão, independentemente dos vários significados que possa assumir, mostra uma qualidade musical e imagética de valor literário indubitável. Quanto à sua estrutura formal, destaquemos as palavras de Francis Landy:

A poesia hebraica não tem, pelo que sabemos, equivalente do metro. Em vez disso, a arte da composição tende a dirigir-se à estrutura retórica, tal como o paralelismo e à aliteração. A aliteração é uma característica persistente e elaborada tanto no verso quanto na prosa hebraica, embora com efeitos e frequências diferentes (LANDY *apud* ALTER; KERMODE, 1997, p. 329).

Para entender o processo de *residualidade* presente em *Memória Corporal* é salutar primeiro conhecer o contexto histórico no qual está inserida a produção bíblica, bem como a situação social, política e econômica do Brasil no período em que os poemas de Roberto Pontes foram publicados. Dessa forma, apresentar o contexto histórico do *Cântico dos Cânticos* e de *Memória Corporal* é relevante para verificar a *mentalidade* compartilhada pelas duas obras em análise. Além disso, é importante considerar a mentalidade formada pelo imaginário cristão que norteou a educação do

autor. É necessário considerar, inclusive, sua formação política que se deu no contexto religioso cristão, ao atuar como militante da JEC – Juventude Estudantil Católica, da Ação Católica Brasileira.

De acordo com o título 1.1 do livro-poema “O mais belo dos cânticos de Salomão”, pode-se dizer que o *Cântico dos Cânticos* foi produzido por Salomão, filho do Rei Davi. Entretanto, a expressão hebraica “de Salomão” pode ser compreendida como “da autoria de” ou “dedicado a”; por isso, há muitos questionamentos em torno da autoria. No entanto, no século XIX, algumas dúvidas e questionamentos sobre a autoria começaram a surgir é o que leva Geraldo Holanda Cavalcanti a afirmar:

O argumento de que o próprio poema afirma a autoria de Salomão não se sustenta. O título do poema em hebraico contém a cláusula *asher lishlomóh* que pode ser lida tanto como “que é de Salomão”, indicando sua autoria, como “que diz respeito a Salomão”, indicando neste caso, que dele trata ou a ele concerne (CAVALCANTI, 2005. p.24).

A opinião tradicional, contudo, principalmente entre os judeus, é a de que Salomão foi mesmo o autor. Segundo Patterson (2010), os versos foram compostos já nos primeiros anos de seu reinado. Além disso, o texto bíblico descreve o filho de Davi como homem dotado de grande sabedoria:

A sabedoria de Salomão era maior do que a de todos os homens do Oriente, e do que toda a sabedoria do Egito. Ele era mais sábio do que qualquer outro homem, mais do que o ezraíta Etã; mais sábio do que Hemã, Calcol e Darda, filhos de Maol. Sua fama espalhou-se por todas as nações em redor (1 Rs 4:30-31).

Ainda segundo o livro bíblico de *Reis*, Salomão foi um poeta que “compôs três mil provérbios, e foram os seus cânticos mil e cinco” (1 Rs 4:32). Salomão foi o terceiro rei de Israel e seu governo foi marcado pelo apogeu da monarquia. Ele fortaleceu o poder, estabeleceu uma administração organizada, proporcionou a expansão do comércio com outros povos do Oriente e ergueu palácios e templos. Dentre esses monumentos destaca-se o Templo de Jerusalém, arquitetado para demonstrar a grandiosidade de seu reino.

Entretanto, para manter a exuberância da corte e das construções, o filho de Davi instituiu tributos opressivos para a população e recrutou um grupo de funcionários para realizar a fiscalização e a cobrança dos impostos. Ademais, os camponeses tinham a obrigação de trabalhar nas obras públicas. Essa postura do rei ocasionou descontentamento e gerou diversas revoltas sociais.

O contexto histórico, no qual possivelmente o *Cântico dos Cânticos* foi construído, demonstra uma *mentalidade* direcionada ao desejo de liberdade de um povo que tenta se desprender das amarras do poder autoritário vigente. Essa *mentalidade* se assemelha à dominante quando da produção de *Memória Corporal*, uma vez que os poemas amorosos desse livro foram publicados em 1982, no período histórico conturbado, marcado pela terrível ditadura militar ocorrida no Brasil entre 1964-1985. A Literatura Brasileira tem registrado esse período e seus problemas em importantes obras, basta ver *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo; *Bar Don Juan*, (1971), de Antônio Callado; *A Festa* (1976), de Ivan Ângelo; *Reflexos do baile*, (1976), de Antônio Callado; *Câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós; *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira.

A obra de Roberto Pontes reflete, portanto, uma mentalidade semelhante à do *Cântico dos Cânticos*, pois é marcada pelo impulso de liberdade a que se refere Carlos d'Alge no texto "A verdade do corpo", presente nas orelhas do livro *Memória Corporal*.

Que libertação senão pelo amor? Que única verdade senão o corpo, total e absoluto, pleno e tátil? A nudez é um símbolo de liberdade. Valho-me de Harold Clurman que em artigo no Harper's afirma: "numa época em que todos os valores antigos se tornam vazios, e tudo que era sagrado deixou de ser respeitado, o corpo é a única verdade irreversível. Não há segredos vergonhosos na nudez – Ela é um símbolo de liberdade (D'ALGE *apud* PONTES, 1982).

O livro *Memória Corporal* foi publicado no início dos anos 80, momento em que o Brasil estava sob o governo de João Baptista Figueiredo (1979-1985) cuja meta era continuar o processo de abertura política, já iniciado no governo de Ernesto Geisel. Dessa forma, Figueiredo tinha a missão de conduzir a transição do regime ditatorial para a democracia, mas ainda dentro da perspectiva ditatorial. Lilia Mortitz Schwarcz explica:

Os militares saíram intocados do governo – e assim permanecem até hoje. Mas perderam o prestígio, legitimidade social e estratégia: não conseguiram manter sob controle o processo de liberação do sistema político e substituir gradativamente a coerção da ditadura por um governo civil de tipo autoritário. Nenhum dos generais comprometidos com o projeto de abertura controlada almejava democracia sem restrições. Com o argumento de que jamais existiu uma situação democrática de fato no país, o general Golbery, por exemplo, não aceitava discutir propostas de redemocratização nem admitia debater a restauração dos procedimentos democráticos previstos na Constituição de 1946. O general Figueiredo pensava da mesma forma. A diferença é que era didático: "Nós temos a laranja-lima, a laranja-pera, a laranja baía que têm sabores diferentes mas nem por isso deixam de ser laranjas [...]. Assim também há democracias

diferenciadas”, explicou, em 1978, para repórteres da *Folha de S. Paulo*. E arrematou: “Me respondam, o povo está preparado para votar? [...] O brasileiro pode votar bem se ele não conhece noções de higiene?” (SCHWARCZ, 2015, p. 470).

O general Figueiredo assumiu o governo num cenário de acelerada inflação, baixos salários e pouca distribuição de renda. Assim, começaram a eclodir diversas greves, contrariando o que determinavam os militares. Entre as de maior destaque podemos citar a do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, no ABC paulista, sob a liderança de Luiz Inácio da Silva, que chegou a reunir 160 mil metalúrgicos da indústria automobilística e contou com o apoio de setores da Igreja (o arcebispo de São Paulo, D. Paulo Evaristo Arns, foi um dos apoiadores). Sobre esse momento histórico Lilia Mortitz Schwarcz ressalta:

Na greve de 1980, foi a vez de o governo do general Figueiredo deixar a retórica de lado e exibir a força da repressão. Correu o mundo a cena do voo rasante de dois helicópteros do Exército com as portas abertas e oito soldados armados em cada um, apontando metralhadoras para a multidão que lotava o Estádio de Vila Euclides. Em São Bernardo, tropas militares ocuparam a sede do sindicato, a praça da Matriz e o próprio Estádio de Vila Euclides. As empresas estavam proibidas de negociar com os grevistas e quinze lideranças sindicais foram presas – entre elas, Lula (SCHWARCZ, 2015, p. 478).

Assim percebe-se facilmente que as duas obras foram produzidas em momentos históricos assinalados por conflitos e por forte repressão e, conseqüentemente, pela aspiração por mudança. Essa situação reverbera nos poemas por meio do desejo de liberdade individual que domina os amantes unidos num ambiente totalmente isento de pecado. Sendo assim, *Memória Corporal* cristaliza uma série de *resíduos mentais* e literários provenientes do livro de Salomão.

Nas duas obras, os personagens são amantes que se comunicam por meio da natureza. Trata-se de uma construção metafórica que abrange mulher e natureza (fauna, flora e paisagens). É no corpo do outro que o ser se completa, mas também é nele onde se perde, uma vez que o amante estabelece uma relação de dependência para com a amada.

O ser que ama investiga o corpo do ser amado, observando todos os detalhes. É por meio do conhecimento das características físicas que o amante toma consciência do mundo que o rodeia. No entanto, o corpo está sujeito ao perecimento, assim como o próprio sentimento, por isso os amantes tentam manter a pessoa amada sempre por perto e sob certo domínio.

É possível verificar que, nos dois livros ora estudados, a união dos amantes é o foco dos poemas, porém, a relação homem-mulher-natureza é fundamental para a construção poética das obras, tendo em vista a necessidade do ser humano de manter uma convivência harmoniosa com tudo que o rodeia.

A junção entre o corpo dos amantes e a natureza torna indestrutível a união entre o homem e a terra. O ser humano é assim parte da natureza, com a qual necessita viver em harmonia para alcançar a plenitude de suas emoções.

As imagens sensoriais apresentadas nas duas obras acionam diferentes sentidos, ocasionando sensações diversas. Desse modo, tanto são evidenciadas as emoções do casal quanto se tem a preocupação de conduzir à reflexão a seu respeito. A visão, o paladar, o olfato, o tato e a audição são sentidos que dominam as ações dos amantes, intensificando o prazer amoroso. Tais efeitos sinestésicos se fazem presentes tanto no *Cântico dos Cânticos* quanto nos poemas de *Memória Corporal*. Essa ativação dos sentidos provocada pelos dois textos em análise se relaciona ao próprio sentido de erotismo. De acordo com Octávio Paz, o erotismo poético é a sexualidade transfigurada numa metáfora que é:

[...] feita de palavras enlaçadas que emitem reflexos, vislumbres e nuances [...]. Uma fusão do ver e crer que resulta no segredo da poesia e de seus testemunhos: um ver que não é simplesmente com os olhos da matéria, mas sim com os olhos do espírito. A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. Não é isso, o que acontece no sonho e no encontro erótico? (PAZ, 1994, p. 11).

Prosseguindo o estudo, é importante salientar que os três personagens principais de *Cântico dos Cânticos* são: o noivo, o Rei Salomão; a noiva, mulher mencionada como “Sulamita” (Ct 6:13); e as “filhas de Jerusalém” (Ct 2:7). É possível que estas últimas fossem escravas da realeza que serviam de criadas da noiva do rei Salomão. No poema, essas mulheres formam um coro para exprimir os sentimentos de Sulamita, enfatizando o amor e a afeição desta pelo noivo. Além dos personagens principais, são mencionados secundariamente ainda os irmãos de Sulamita (Ct 8:8-9).

O *Cântico dos Cânticos* divide-se basicamente em duas seções principais com mais ou menos a mesma extensão: o início do amor, capítulos 1 a 4; e seu amadurecimento, capítulos 5 a 8.

O desenvolvimento amoroso, enquanto sentimento que ocorre por etapas, também aparece em *Memória Corporal* desde o início do amor, com os poemas “Cinco Prelúdios”, passando pela paixão plena em “Aos Amantes”, pelas oscilações do desejo em “Se a esmo a apatia te acudir” e em “Eras a notícia do amor desmoronando”, até seu fim, com “Epitáfio”, como bem sugere o título.

Como foi dito, o Livro do Antigo Testamento caracteriza-se por uma linguagem considerada sensual, e, por esse motivo, sua validade como texto bíblico tem sido questionada ao longo dos tempos¹². No texto bíblico, que apresenta a relação ideal de dois amantes, o esposo está ausente, e a esposa idealiza seu amor como uma forma de atingir a felicidade total. Faz-se presente, então, o erotismo enquanto busca do outro para alcançar a completude do ser, conforme é trabalhado por Platão no “Mito do Andrógino”, dado em *O Banquete*. Assim esse aspecto é *residualmente* marcante no livro de Pontes.

De acordo com a explicação constante na obra de Platão, houve um tempo em que não havia homens e mulheres, mas seres superiores aos humanos, os andróginos, dotados de quatro braços, quatro pernas, uma cabeça com duas faces correspondendo a dois sexos opostos, e providos de força e agilidade sobre-humanas. Os andróginos tornaram-se orgulhosos e, inconsequentemente, empreenderam uma escalada até o céu. Zeus não gostou da ousadia e, zangado, dividiu cada andrógino em dois. Desde então, a humanidade ficou dividida em duas partes que se procuram para voltar ao original. Dessa forma, tanto na *Bíblia* quanto em *Memória Corporal*, os seres buscam o outro para se tornarem completos. Nas duas obras, prevalece a ideia de que o homem somente alcança a satisfação plena mediante o amor.

Para prosseguirmos a análise dos *resíduos* bíblicos, encontráveis na obra de Roberto Pontes, comparemos alguns poemas dos dois livros, iniciando com o poema “Bebei na Boca Indócil”, de Pontes:

Ó virgens, bebei na boca indócil,
indócil e acesa dos jovens como vós.

¹² A problematização em torno da validade do *Cântico dos Cânticos* enquanto livro bíblico é trabalhada, por exemplo, por Humberto Maiztégui, clérigo da Diocese Meridional, professor de Antigo Testamento no Seminário Teológico Egmont Krischke e Reitor da Paróquia da Graça Divina (Viamão, RS), em sua dissertação de Mestrado, intitulada “Cântico dos Cânticos, uma desconstrução das interpretações contemporâneas”, defendida e aprovada no IEPG em Outubro de 2001.

No site a seguir há um resumo da dissertação:

http://www.dm.ieab.org.br/recursos/teologia/um_olhar_indiscreto_cantico_dos_canticos_humberto.pdf

Ó virgens, amai os vossos pares.
 com as raízes verdes da adolescência.
 Ó virgens, dormi conosco
 - os corpos penetrados por ondas e guitarras
 porque cai um mau sereno sobre o mundo.
 Tecei as vossas mãos nos dedos.
 Colai em vossas faces versos puros.
 Roçai o vosso peito pelas rosas.
 Fundi os vossos ventres nas estrelas,
 enquanto ao vento,
 limpa e fresca, ferve nossa carne.
 Bebei, fumai,
 roubai do mar a liberdade plena
 que sonhos e presságios são pássaros de luto.
 Ó virgens, há cadeados de aço
 e plaquetas de chumbo em vossos hímens,
 tal como há prisões e bombas
 nas repúblicas douradas do universo.
 Extasiai, copulai,
 pois reclamam vossas vivas energias.
 Abandonai desmaios e saudades
 como jangadas de bruços
 na prata fina da praia.
 Ó virgens,
 há um pesadelo negro
 a espreitar com binóculos de insânia.
 Amar sem medo é defender a paz.
 Amar sem medo é antepor-se à guerra.
 Amar sem medo é inventar a vida,
 rasgando o corpo
 no sexo do amigo.

(PONTES, 1982, p. 52)

A seguir, vejamos os versículos iniciais do Livro de Salomão:

O mais belo dos cânticos de Salomão
 2 Beija-me com os beijos de tua boca;
 porque o teu amor é mais saboroso que o vinho.
 3 Deliciosa é a fragrância de teus perfumes,
 teu nome é como o bálsamo derramado;
 por isto amam-te as donzelas.
 4 Atrai-me atrás de ti, corramos!
 Introduze-me, ó Rei, em teus aposentos.
 lá serás a nossa alegria e o nosso júbilo,
 louvaremos teu amor mais do que o vinho.
 Quão suave é amar-te!

(Ct 1:2-4)

Ao compararmos os dois poemas, percebemos ser a relação a dois descrita em diferentes níveis que passam pelo impulso da paixão, da embriaguez do amor, do desejo, da posse e da contemplação dos amantes. Outro aspecto relevante é o cuidado com a linguagem e a seleção vocabular. Segundo Carlos Osvaldo Pinto, “ainda que erótico em algumas partes, o *Cântico dos Cânticos* nunca é vulgar ou grosseiro em sua linguagem. Sua sexualidade é clara, mas não explícita; é exposta, mas dignificada; é cativante, mas tímida” (PINTO, 2006, p. 580). A mesma observação se aplica aos textos de Pontes, pois, assim como no texto bíblico, este trabalha com uma linguagem de grande densidade poética e sensualidade, porém sem incorrer no pornográfico.

No poema “Bebei na Boca Indócil”, por sua vez, os enamorados se conhecem a partir da exploração de cada parte do corpo (“mãos”, “dedos”, “face”, “peito”, “ventres”, “corpo”). É dessa forma também que passam a descobrir e a explorar o mundo que os cerca. Trata-se, pois, de um aspecto presente na *mentalidade* bíblica, uma vez que o corpo, no texto bíblico, também é um mundo desconhecido. Além disso, nos dois textos, o amor apresenta um ciclo, conforme mencionado anteriormente. O corpo e o sentimento amoroso são apresentados de forma muito intensa, tendo em vista a efemeridade que os caracteriza, aspecto este também ressaltado por Francis Landy, em relação ao corpo, ao analisar os versos da *Bíblia*:

O amante é um estranho que representa, em sua heterogeneidade, o mundo que devemos tornar nosso; o corpo do amante é explorado, com todas as suas possibilidades multiformes de significado e ação, seus extremos de repulsa e atração, sua vulnerabilidade e risco. O corpo está sujeito à morte, e desse modo a uma preocupação em que há sempre um elemento de ansiedade (LANDY *apud* ALTER, Robert; KERMODE, Frank, 1997, p. 327).

No primeiro versículo, verifica-se que a desposada expressa o desejo de ser amada, comparando o sentimento amoroso ao prazer efêmero provocado pelo vinho, que simboliza a própria vida e seus desejos, uma vez que essa bebida é, geralmente, associada ao sangue, tanto pela cor como por seu caráter de essência vegetal.

O vinho é um elemento carregado de simbologias desde a Antiguidade. Nos rituais da Grécia Antiga, substituía o sangue de Dionísio e representava a imortalidade. Além disso, esse deus grego embriagava os seguidores com esta bebida condutora da alegria. Sobre o vinho dionisíaco, Louis Sechan e Pierre Leveque ressaltam:

O vinho, sangue da videira, no qual pensava-se que o fogo unia-se ao princípio úmido e que exercia sobre a alma efeitos ora exaltantes ora aterrorizantes, prestava-se maravilhosamente para simbolizar o elemento divino cuja manifestação os antigos acreditavam reconhecer

no desenvolvimento da vida vegetativa¹³ (SECHAN; LEVEQUE *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 956-958).

No texto bíblico e no livro de Pontes, tal qual ocorre com a bebida, o amor é algo inebriante, capaz de transportar os amantes para um mundo ilusório. No poema de Roberto Pontes, “Bebei na Boca Indócil”, também há um convite ao ingresso dos amantes nesse mundo de embriaguez onírica, pleno de liberdade:

Bebei, fumai,
roubai do mar a liberdade plena
que sonhos e presságios são pássaros de luto.

(PONTES, 1982, p. 53)

O ato de beber e fumar também surge no poema “Matamos o Albatroz”, como metáforas que sugerem liberdade e sonho:

Bebemos livres na concha do delírio
Fumamos fungo pondo nuvens nos pulmões.

(PONTES, 1982, p. 44)

Em *Memória Corporal*, o amado convida a amada para beber e fumar, enquanto atos de liberdade; já no poema “José”, constante no livro *A Rosa do Povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, esses atos são interditados. O escritor, nascido em Itabira, traz, ali, os impactos da experiência repressora do Estado Novo no Brasil e da Segunda Grande Guerra Mundial, bem como um grande desejo por liberdade: “E agora, José? [...] Já não se pode beber / Já não se pode fumar”.

No poema “Os Passos da Paixão”, há um símile que aproxima paixão e vinho, mediado pela categoria tempo. Observemos os versos que trazem a comparação:

São maduros os vinhos da paixão
e das uvas que, lentas, escurecem
e fazem do prazer suspiro e festa.

(PONTES, 1982, p. 66)

A paixão amadurece com o tempo e proporciona alegria aos amantes. Semelhante sensação é a provocada pelo vinho. Dessa maneira, a paixão, a exemplo do vinho, quanto mais amadurece mais prazer proporciona.

¹³ SECHAN, Louis e LEVEQUE, Pierre. *Lês grandes divinités de la Grèce*. Paris, 1961. In: CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (Org.). *Dicionário de Símbolos*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. Ressaltamos que Chevalier e Gheerbrant apresentam as informações já traduzidas em Língua Portuguesa e as referências bibliográficas são registradas em sua língua de origem.

O beijo é outro importante símbolo que merece nossa atenção. Na *Bíblia*, o beijo é um ato bastante recorrente, porém com significações diversas. Observemos as passagens a seguir e suas respectivas simbologias, para efeito de exemplificação:

1. O beijo de perdão, de reconciliação:

Então se levantou, e foi ao encontro do pai. Quando ainda estava longe, o pai o avistou, e teve compaixão. Saiu correndo, o abraçou, e o cobriu de beijos (Lc 15:20).

2. O beijo traidor:

Jesus ainda falava, quando chegou Judas, um dos Doze, com uma grande multidão armada de espadas e paus. Iam da parte dos chefes dos sacerdotes e dos anciãos do povo. O traidor tinha combinado com eles um sinal, dizendo: “Jesus é aquele que eu beijar; prendam.” Judas logo se aproximou de Jesus, e disse: “Salve, Mestre.” E o beijou (Mt 26:47-49).

3. O beijo amigo:

Desde que se conheceram, “... a alma de Jónatas se ligou com a alma de Davi: e Jónatas o amou, como à sua própria alma” (I Samuel 18:1).

“E, indo-se o moço, levantou-se Davi da banda do sul, e lançou-se sobre o seu rosto em terra, e inclinou-se três vezes: e beijaram-se um ao outro, e choraram juntos, até que Davi chorou muito mais” (I Sm 20:41).

4. O beijo paternal:

Absalão era muito ambicioso e isso o levou a se erguer contra seu pai Davi, tendo um final trágico. Porém Davi o amava. Levado à sua presença, depois de um período de afastamento, o rei beija o filho carinhosamente: “Então entrou Joabe ao rei, e assim lho disse. Então chamou a Absalão, e ele entrou ao rei, e se inclinou sobre o seu rosto em terra diante do rei: e o rei beijou Absalão” (II Sm 14:33).

5. O beijo sedutor:

O autor de Provérbios mostra o caso de uma sedutora (adúltera ou prostituta) que astuciosamente consegue atrair um jovem inexperiente: “Aproximou-se dele, e o beijou; esforçou o seu rosto, e disse-lhe: sacrifícios pacíficos tenho comigo; hoje paguei os meus votos. Por isso saí ao teu encontro a buscar diligentemente a tua face, e te achei. Já cobri a minha cama com

cobertas de tapeçaria, com obras lavradas com linho fino do Egito; Já perfumei o meu leito com mirra, aloés, e canela. Vem, saciemo-nos de amores até de manhã: alegremo-nos com amores. Porque o marido não está em casa: foi fazer uma jornada longe: Um saquitol de dinheiro levou na sua mão: só no dia marcado voltará a casa. Seduziu-o com a multidão das suas palavras, com as lisonjas dos seus lábios o persuadiu. E ele segue-a logo, como boi que vai ao matadouro, e como o louco ao castigo das prisões. Até que a flecha lhe atravesse o fígado, como a ave que se apressa para o laço, e não sabe que ele está ali contra a sua vida” (Pr 7:6-23).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de Símbolos*, ressaltam as palavras de alguns estudiosos sobre a simbologia do beijo no *Cântico dos Cânticos*, enquanto meio de atingir a unidade do ser:

Para Guillaume de Saint-Thierry, o beijo é o signo da unidade. O Espírito Santo pode ser considerado como procedente do beijo do Pai e do Filho. [...] Bernard de Clairvaux, também em seu comentário sobre o *Cântico dos Cânticos*, fala longamente do osculum que resulta da *unitas spiritus*. Só a alma-esposa é digna de ambos. O Espírito Santo, dirá São Bernardo, é o beijo da boca, trocado entre o Pai e o Filho, beijo mútuo de igual para igual e somente a eles reservado (CHEVALIER; GHEERBRANT 2006, p. 128).

Em *Memória Corporal*, assim como no *Cântico dos Cânticos*, o ato de beijar desperta os seres para uma nova forma de vida e de união, transformando o Eu em Nós. Nessa perspectiva, o beijo ultrapassa o sentido carnal, pois tocando a alma, revela o amor, o sentimento mais profundo e puro do indivíduo, que precisa ser regado a todo o momento. Além disso, o beijo amoroso, representado nas duas obras, permite que os amantes quebrem a barreira do tempo e alcancem um estado de irmandade entre si e em sintonia com o mundo.

Nos dois poemas, o uso do verbo no modo imperativo (“Beija-me” e “Bebei”) indica um convite à comunhão de dois corpos e de dois espíritos por meio de um elo de cumplicidade.

Nas duas estrofes iniciais do poema “Os Sais e Ácidos”, o beijo também é representado como forma de alcançar a comunhão de dois seres que se tornam um só a partir do sentimento amoroso:

Eu reparto
Sobejos de silêncio
E saliva em gotas
Na comunicação
Das nossas línguas.

[...
 Nós repartimos
 As dívidas dos beijos
 E as migalhas silenciosas
 Entre palavras.
 [...]

(PONTES, 1982, p. 31)

O mesmo sentimento de cumplicidade entre os amantes pode ser observado no poema “O Cavaleiro e a Montada”, sobretudo em seus três últimos versos:

E somos
 sobre todas as cantatas
 o próprio amor que percorremos juntos.

(PONTES, 1982, p. 27)

A última estrofe do poema “Demiurgia¹⁴” mostra o beijo como forma de tornar o sentimento indestrutível:

Onde beijo
 fica a marca
 contorno azul dos meus lábios
 que nunca mais se apaga.

(PONTES, 1982, p. 23)

O contorno dos lábios que beijam é azul, a mais profunda e imaterial das cores que, geralmente, apresenta-se na natureza através da transparência, como a do céu, por exemplo. O azul é a cor mais fria, mas também é uma das mais puras. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, no azul, “o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor” (2006, p. 07). Além do mais, quando aplicada a um objeto ou a outra cor, ela suaviza as formas. Desse modo, o beijo que une os casais é eternizado por meio do azul. No poema “Para os olhos”, a simbologia da cor azul é retomada em sua primeira estrofe para estabelecer uma comparação entre a intensidade do olhar da mulher amada e a profundidade das nuvens:

Para os olhos que bóiam no espaço
 como as nuvens no intenso azul
 e indagam os caminhos de onde vim
 como se o homem fosse um exercício.

¹⁴ O poema “Demiurgia” foi tornado canção por Nicole Borger no CD Singrar – Sailing Songs, com outro título: “Sentidos”. O CD foi lançado em 2005 no Brasil e no exterior.

(PONTES, 1982, p. 28)

A gradação é uma figura de linguagem que se faz presente nos dois livros em análise com o objetivo de intensificar ainda mais o momento amoroso. Atentemos nos segmentos que demonstram tais sentimentos gradativos.

“Beija-me... Atrai-me... Introduze-me”
(*Cântico dos Cânticos*)

“Tecei... Colai... Roçai... Extasiai... Copulai”
(PONTES, 1982, p.52)

“Onde olho”... “Onde passo”... “Onde toco”... “Onde beijo”
(PONTES, 1982, p.52)

“Eu ando em busca de raios e girândolas”
“Eu ando em busca de velas e fagulhas”
“Eu ando em busca de fósforos e tochas”
“Eu ando em busca de dragões e sóis”
“Eu ando em busca de ofídios e lacraias”
“Eu ando em busca da pólvora no ventre”
(PONTES, 1982, p.45)

A comparação é outro recurso estilístico bastante recorrente no livro bíblico e também nos poemas do autor brasileiro em análise. No livro de Salomão, o nome do amante é como um “unguento derramado”, que além de exalar perfume, é sinal de estima. A *Bíblia* mostra que os unguentos eram utilizados, principalmente, como forma de demonstrar respeito. Aprecie algumas passagens sobre o que ora se afirma:

1. Unguento usado na recepção de hóspedes:

Diante de mim preparas a mesa, à frente dos meus opressores; unges minha cabeça com óleo, e minha taça transborda (Sl 23:5).

2. Unguento como sinal de estima:

Então Maria levou quase meio litro de perfume de nardo puro e muito caro. Ungiu com ele os pés de Jesus e os enxugou com seus cabelos. A casa inteira se encheu com o perfume (Jo 12:3).

3. Unguento como purificador:

O óleo sagrado para a unção (Ex 30:25).

Aproximou-se dele uma mulher com um vaso de alabastro, com unguento de grande valor, e derramou-lho sobre a cabeça, quando ele estava assentado à mesa (Mt 26:7).

Já em *Memória Corporal*, destaca-se uma comparação que reflete uma situação social repressora. É o que se lê no poema “Bebei na Boca Indócil”:

Ó virgens, há cadeados de aço
e plaquetas de chumbo em vossos hímens,
tal como há prisões e bombas
nas repúblicas douradas do universo.

(PONTES, 1982, p. 52)

Nos versos destacados, a figura de linguagem se estabelece entre a opressão amorosa das mulheres que não usufruem de liberdade para amar plenamente, e a situação de controle político em que é cerceado o direito humano à liberdade.

No poema “Desejas Uma Coisa e Só”, destaca-se a seguinte comparação: “Teu sexo brilhou como a luz” (PONTES, 1982, p.54). Nela, o sexo da amada é comparado à luz, que simboliza a saída das trevas. O contato com o sexo da amada possibilita ao amante o conhecimento de um novo mundo de paixão no qual ingressa. É assim que o eu-lírico incentiva a sua amada a “abandonar desmaios e saudades” (PONTES, 1982, p.53). A mulher é instigada ainda a deixar o passado “como jangadas de bruços” / “na prata fina da praia” (PONTES, 1982, p.53), para desfrutar as alegrias proporcionadas pelo presente. Tais expressões podem ser entendidas como um convite ao *carpe diem*, ou seja, à valorização do momento.

A “Ode 11”, de Horácio, é representativa do *carpe diem*. Abaixo, segue transcrita conforme tradução de Achcar:

Tu não indagues (é ímpio saber) qual o fim que a mim e a ti os deuses tenham dado, Leuconoé, nem recorras aos números babilônicos. Tão melhor é suportar o que será! Quer Júpiter te haja concedido muitos invernos, quer seja o último o que agora debilita o mar Tirreno nas rochas contrapostas, que sejas sábia, coes os vinhos e, no espaço breve, cortes a longa esperança. Enquanto estamos falando, terá fugido o tempo invejoso; colhe o dia, quanto menos confiada no de amanhã (ACHCAR, 1994, p. 88).

Esse poema mostra algumas características fundamentais da poesia do *carpe diem*, que consiste no convite ao prazer ou no convite amoroso e na crença na necessidade premente de fruir o instante.

A *residualidade* bíblica também é notada na descrição do esplendor corporal feminino. Assim como no *Cântico dos Cânticos*, nos poemas de Pontes, o corpo também é uma expressão da beleza espiritual e física. Comparemos:

Tu és bela minha bem amada, como Tirsá,
 Como Jerusalém graciosa [...]
 Formidável como um exército com bandeiras.
 Desvia de mim os teus olhos,
 Por que eles me perturbam.
 Como o rebanho das cabras de Gifeade.

(Ct 6:4-6)

Uma Gaivota

A cintura tão macia
 e a pálpebra fibrosa,
 que senti romper-se um lírio novo.
 Uma gaivota quase pousa em nós.

(PONTES, 1982, p.20)

Na passagem bíblica, a amada é descrita a partir da utilização de metáforas que hoje consideraríamos estranhas. Exemplo disso se dá quando os olhos da mulher são associados a um rebanho de cabras capazes de perturbar o amado. Nessa metáfora, a mulher é semelhante à figura de Eva, personagem bíblica que provocou no homem o desejo da carne, perturbando-o e fazendo-o perder a noção das consequências de seus atos até incorrer no pecado. Em *Memória Corporal*, os poemas também mostram a mulher como um ser capaz de arrebatar sentidos e modificar sentimentos.

Assim, atualmente, as comparações do livro bíblico poderiam ser consideradas um tanto esdrúxulas, tendo em vista os elementos incomuns utilizados para caracterizar a amada, a qual é sempre mencionada como um ser dotado de magnitude, a exemplo da comparação dada a seguir. Vale lembrar que são comuns os termos referentes ao espaço agropastoril em que viviam os personagens para proposição de sentenças comparativas: “Minha amada, eu comparo você à égua atrelada ao carro do Faraó” (Ct 1:9).

Em *Memória Corporal*, a beleza da mulher também é comparada a elementos da natureza, porém aqui as metáforas são suavizadas, quando aproximam a delicadeza da amada ao aspecto leve do lírio. É o que temos naquele que se processa do 1º para o 3º verso da estrofe antes citada. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, “o lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade” (2006, p.

553). O lírio, naquele verso, representa a pureza de uma nova vida que surge, a vida de dois seres que se unem pelo amor.

Confrontando novamente os poemas, ressaltamos os seguintes vocábulos: “donzela” (Ct 1:3) e virgens (“Bebei na Boca Indócil”). Ambos representam a pureza da amada. Assim *Memória Corporal* traz *residualmente cristalizado* em seus poemas a *mentalidade* presente no Livro Sagrado no que se refere à valorização da virgindade como símbolo de ingenuidade e idealização da mulher.

No livro salomânico, a esposa diz a seu marido: “Eu sou um muro, e os meus seios são como as suas torres; sendo eu assim, fui tida por digna da confiança do meu amado” (Ct 8:10). A palavra “muro” refere-se evidentemente à condição de virgindade. Relaciona-se a um momento histórico-social em que a mulher só é “digna” quando se preserva imaculada para o marido. Na *Bíblia*, a virgindade é tão valiosa que é usada por Deus como ícone da Santidade da Igreja: “Porque estou zeloso de vós com zelo de Deus; porque vos tenho preparado para vos apresentar como uma virgem pura a um marido, a saber, a Cristo” (2 Co 11:2). Justamente por essa razão a Igreja enaltece Jesus por haver nascido de uma virgem: “Portanto o mesmo Senhor vos dará um sinal: “Eis que a virgem conceberá, e dará à luz um filho, e chamará o seu nome Emanuel” (Is 7:14).

No livro bíblico de Salomão, o esposo revela à amada tanto a admiração pelo seu estado de virgindade quanto pela capacidade da mulher de gerar vida, verbalizando isso de modo metafórico nos seguintes termos: “Teu ventre é monte de trigo, cercado de lírios” (Ct 7:2).

Os lírios, que significam castidade, pureza e inocência, aparecem em outra passagem bíblica como símbolo de eleição, da escolha do ser amado: “Como o lírio entre os cardos, assim minha bem-amada entre as jovens mulheres” (Ct 1:2).

Em *Memória Corporal*, a imagem da mulher pura também é bastante recorrente. Observemos os versos do poema “Bebei na Boca Indócil”:

Ó virgens, bebei na boca indócil,
Indócil e acesa dos jovens como vós
Ó virgens, amai os vossos pares
Com as raízes verdes da adolescência.

(PONTES, 1982, p. 52)

O estado de virgindade relaciona-se ainda à grandeza. Em Roma, exigia-se que as vestais, sacerdotisas do culto dos deuses familiares, fossem virgens, pois a pureza

delas mantinha a honra de Roma e de suas famílias. Os romanos diziam que Roma permaneceria soberana enquanto fosse capaz de manter homens e mulheres virgens, e que a nação pereceria quando não dispusesse mais de formas de conservação da virgindade.

A juventude é outra característica bem valorizada pelas obras em destaque. O poema “Bebei na Boca Indócil” exalta a juventude, relacionando essa fase tanto à imaturidade quanto à abundância de vida, como se observa já nos versos iniciais.

O livro do filho de Davi também celebra o vigor da juventude do ser amado:

Macieira entre as árvores do bosque,
é o meu amado entre os jovens;
à sombra dele eu quis sentar,
com seu doce fruto na boca.

(Ct 2:3)

É importante destacar quanto é forte o envolvimento dos pares e o sentimento de posse presentes ao longo dos versos. Em *Cântico dos Cânticos*, a ausência do ser amado provoca enorme agonia. Esse desespero só se esvai quando o amado retorna. Eis as passagens:

Em meu leito, pela noite,
procurei o amado da minha alma.
Procurei e não encontrei!

(Ct 3:1)

Passando por eles, contudo,
encontrei o amado da minha alma.
Agarrei-o, e não vou soltá-lo,
até levá-lo à casa da minha mãe,
ao quarto daquela que me carregou no seio.

(Ct 3:4)

Nesses dois trechos também se verifica a forte presença do erotismo, a partir do sentimento de ansiedade provocado pela procura e pela espera do amado. Francisco Alberoni, em *O Erotismo*, explica que este termo significa apenas fantasia sexual. Para ele, o erotismo não é só a relação sexual em si, uma vez que se relaciona à emoção, à aflição do ciúme, à paixão que aperta o coração e inquieta os amantes, ao medo e à ansiedade. É ainda, segundo o pesquisador, a “necessidade de ser procurada, procurada e mais procurada. É recusa, dizer não com a ansiosa esperança que o amado volte apesar daquele não” (ALBERONI, 1997, p. 19).

Em *Memória Corporal*, a preciosa união do casal é semelhante à do livro bíblico. Observemos que no poema “Nossas Amarguras”, o envolvimento com o ser amado é capaz de banir o desespero vivido pelo ser que ama.

Quando o teu corpo
 jazeu desanimado
 úmido de amor
 deitado lassamente
 eu já não trazia
 em mim meu desespero
 e em troca te dera
 tanta ternura.
 Sobre o teu dorso nu
 mil borboletas
 como se um jardim
 abrisse as suas asas
 para enaltecer
 toda a loucura
 que houve
 em nossas bocas
 em nossos braços.
 Vem, amor,
 mais uma vez ainda.
 Me abre o teu sabor
 de uvas matutinas.
 Nossa força esmagou sem razão
 o musgo do teu lábio
 e o prazer
 veio a nós como mel
 nas nossas amarguras.

(PONTES, 1982, p. 59)

Num clima de comunhão e cumplicidade, há, nos versos desse poema, uma troca em que a mulher elimina a agonia do amado; e dele, por sua vez, recebe todo o carinho almejado.

A natureza contempla a união do casal fazendo, inclusive, parte do envolvimento idílico, como se pode constatar na leitura dos versos de Pontes já citados: “Sobre o teu dorso nu/ mil borboletas/ como se um jardim/ abrisse as suas asas/ para enaltecer/ toda a loucura/ que houve/ em nossas bocas”. Nesse trecho, as borboletas são comparadas a um jardim inteiro que se abre para celebrar o êxtase amoroso, consoante à simbologia do jardim que compreende também a de paraíso.

Em *Cântico dos Cânticos*, observemos alguns versículos que contemplam tal simbologia:

Você é um jardim fechado,
 minha irmã, noiva minha,
 um jardim fechado,
 uma fonte lacrada.

(Ct 4:12)

A fonte do jardim
 é poço de água viva
 que jorra, descendo do Líbano!
 Desperte, vento norte!
 Aproxime-se, vento sul!
 Soprem no meu jardim
 para espalhar seus perfumes.
 Entre o meu amado em seu jardim
 e coma de seus frutos saborosos!

(Ct 4:15-16)

Já vim ao meu jardim
 minha irmã, noiva minha,
 colhi minha mirra e meu bálsamo,
 bebi meu vinho e meu leite.
 Comam e bebam, companheiros,
 embriaguem-se, meus caros amigos!

(Ct 5:1)

Nos trechos citados, o jardim aparece como um sonho a ser alcançado e uma necessidade a ser suprida. É preciso ultrapassar os muros da realidade para nele permanecer. O jardim também pode simbolizar o que há de mais admirável no ser: a alma. Sobre tal característica, Ernest Aeppli afirma:

O jardim pode ser a alegoria do eu quando no seu centro se encontra uma grande árvore ou uma fonte... O jardim designa, muitas vezes, para o homem, a parte sexual do corpo feminino. Mas através dessa alegoria do pequeno jardim das delícias, os cânticos religiosos dos místicos... significam muito mais que o simples amor e sua encarnação: o que eles procuram e louvam ardentemente é o mais íntimo da alma (AEPPLI *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 513).

O jardim, normalmente, contém fontes de onde surgem mel, frutos e flores. Num cenário paradisíaco, tem curso o ciclo amoroso presente tanto em *Memória Corporal* quanto em *Cântico dos Cânticos*.

Ainda no poema “Nossas amarguras”, de Roberto Pontes, o prazer dos amantes é comparado ao mel que suaviza as amarguras, tornando as relações mais brandas: “e o

prazer/ veio a nós como mel/ nas nossas amarguras” (PONTES, 1982, p. 59). O mel é um símbolo vasto de abundância e de doçura, e o leite, normalmente, relaciona-se à pureza. Leite e mel são ainda dois elementos recorrentes na descrição de terras abençoadas. No livro de Salomão, há o mel do amor imortal:

Seus lábios são favos escorrendo,
ó noiva minha.
Você tem leite e mel sob a língua,
e o perfume de suas roupas
é como a fragrância do Líbano.

(Ct 4:11)

Já vim ao meu jardim,
minha irmã, noiva minha,
colhi minha mirra e meu bálsamo,
comi meu favo de mel,
bebi meu vinho e meu leite.

(Ct 5:1)

O leite e o mel são elementos que surge em diversas outras passagens bíblicas. Em *Números*, por exemplo, o povo israelita se refere à terra egípcia como sendo aquela de onde mana leite e mel:

Porventura pouco é que nos fizeste subir de uma terra que mana leite e mel, para nos matares neste deserto, senão que também queres fazer-te príncipe sobre nós? (Nm 16:13).

A mesma ideia é apresentada no livro de *Êxodo*:

Portanto desci para livrá-lo da mão dos egípcios, e para fazê-lo subir daquela terra, a uma terra boa e larga, a uma terra que mana leite e mel; ao lugar do cananeu, e do heteu, e do amorreu, e do perizeu, e do heveu, e do jebuseu (Ex 3:8).

Sobre a simbologia do leite e do mel, Chevalier e Gheerbrant explicam:

Leite e mel correm em todas as terras prometidas, como em todas as terras primeiras das quais o homem se viu expulso. Os livros sagrados do Oriente e do Ocidente os associam e celebram em termos sempre próximos, que muitas vezes direcionam o símbolo para uma conotação erótica. É a terra de Canaã, mas é também o mel do amor imortal do *Cântico dos Cânticos* (2006, p. 603).

São exatamente esses os sentidos simbólicos dos elementos leite e mel presentes tanto na obra de Pontes quanto no texto bíblico, tendo em vista seus efeitos de abundância e riqueza.

Em *Cântico dos Cânticos*, a mulher deseja deixar no amado as marcas de seu amor. A necessidade de conservar metaforicamente o sentimento por via de um registro eterno está *residualmente* presente em *Memória Corporal*. Trata-se de outro aspecto importante a ser observado nos dois textos. Confrontemos os poemas:

Grave-me,
 como selo em seu coração,
 como selo em seu braço;
 pois o amor é forte, é como a morte!
 Cruel como o abismo é a paixão.
 Suas chamas são chamas de fogo,
 uma faísca de Javé!

(Ct 8:6)

Caligrafagem

Desenho na tua pele
 a minha caligrafagem.
 É o meu símbolo de ferra,
 Um asteróide candente,
 uma viola de pinho.
 É tatuagem de fogo
 e chaga tostado flores.

(PONTES, 1982, p. 32)

No poema “Caligrafagem”, observa-se que o título é um neologismo formado a partir de três morfemas: cali (belo), grafa (grafia, escrita) e agem (ação), que representa, assim, um tipo de marca, uma forma de registro. Ainda há, no poema, termos e expressões cujos significados se relacionam a outras formas de registros visuais, a exemplo de: “Desenho na tua pele”, “símbolo de ferra”, “tatuagem de fogo”.

A preocupação em deixar marcas no outro está ligada à noção de ciclo amoroso, como forma de eternizar um sentimento para que a emoção não se acabe. Tendo os amantes consciência de que toda felicidade pode se esgotar, procuram meios de perpetuar os instantes de ventura.

Nas duas obras, o amor é o despertar de uma nova *mentalidade*, mas é também um retorno ao nascimento, o que já é, de certa forma, uma aproximação com a morte. Em *Cântico dos Cânticos*, essa ideia fica clara na última passagem apresentada. Em *Memória Corporal*, por sua vez, a noção de fenecimento amoroso é enfatizada nos versos de “Epitáfio”, texto-registro do fim de um relacionamento amoroso em que são

conservados os laços afetivos, embora amargos, por intermédio das lembranças guardadas na “memória indestrutível de um poema”. Perpetua-se, assim, o momento precioso da experiência humana irrepetível, a do amor. Vejamos o poema:

Aqui jaz o amor um dia dito
só de beijos e flores viveria.
E não morreu por falta de sustento,
ardor e sonho, pois estes vivem sempre
ao jugo seco da crua existência.
Deixou de haver o sopro simples,
o desejo de ser o conivente,
o comparsa do outro na paixão
que a vida faz ruir devagarinho.
Quem esta morte de bom grado aceita
quer deixar escrito na memória,
na verdade indestrutível de um poema,
o seu perdão, o seu adeus,
o seu soturno desamparo ausente.

(PONTES, 1983, p. 73)

Outra obra de Roberto Pontes, na qual também observamos a presença da tradição bíblica é *Verbo Encarnado*, que desde o título nos dá um sintagma associado à linguagem bíblica apresentada na força dos seus poemas. Em “Nota Posterior”, o poeta lembra que “encarnado é sinônimo de vermelho, havendo nas festas populares acirradas disputas entre o partido azul e o encarnado” (PONTES, 1996, p. 100). Enfatiza-se, assim, a ligação do livro com o povo brasileiro por meio das cores dos tradicionais cordões dos pastoris. É importante relacionar ainda o vermelho ao símbolo da paixão, da dor e da luta por um ideal.

Quanto ao sintagma-título, é fundamental, entretanto, assinalar o destaque dado pelo autor à força deste. *Verbo Encarnado* nos remete à acepção bíblica cujo sentido é o “verbo que se fez carne”. É o que se vê no Evangelho de João: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (Jo 1:1); e mais adiante: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade” (Jo 1:14).

Verbalizar é, pois, transformar o abstrato em concreto, dar vida ao inanimado. Assim, os poemas de *Verbo Encarnado* buscam compreender o homem e o mundo em suas dimensões humana e social para alcançar a transformação da sociedade. No poema “Rosa perene”, de Roberto Pontes, presente na coleção *Breve Guitarra Galega*, também se observa a palavra enquanto elemento de força e de ação:

A rosa perene da palavra
 Aquela que conforta o coração
 É flor, é essência e fumaça,
 Incenso que perfuma a soidão.

A rosa perene da palavra
 Tem som, sentido, luz, brilho e matiz,
 Tem pétalas, asas, cor, mistério
 E revela seu ser quando se diz.

Enquanto ser se esvai, vegetalmente;
 Quando palavra, rompe no papel
 Sonhando possível ser semente
 De tudo que pode a mão humana
 Colher no azul do Pégaso corcel:
 Rosa perene, haste soberana.

(PONTES, 2002)

No poema “Rosa perene”, a palavra tem o poder de eternizar tudo aquilo que “rompe no papel” e surge com a delicadeza de uma pétala, dando vida a um mundo que se mostra artisticamente nos versos.

Ainda no que se refere à *residualidade* bíblica, no poema “Fala sobre o Medo”, presente em *Verbo Encarnado*, de Roberto Pontes, alguns aspectos devem ser ressaltados. Vejamos o poema:

O medo medra
 no meu jardim.
 Tem as folhas afiadas
 para seu mister
 carnívoro.
 O medo luta
 com as plantas
 do meu jardim.
 As mais tenras

Ele rói
 feito bicho-gafanhoto.
 As flores
 ele mastiga
 nas aspas
 dos porcos dentes.
 O medo ameaça tudo.
 As raízes
 folhas, flores
 os pistilos
 caules, galhos
 que plantei

reguei, tratei
 com armas de operário.
 O medo medra
 no meu jardim.
 Em luta
 comigo mesmo
 eu sei
 ele é o joio
 crescendo em mim.

(PONTES, 1996, p. 58)

Os versos aludem ao medo vivido pelos cidadãos brasileiros durante o período da ditadura de 1964, durante a qual todos aqueles que fossem contra o governo de exceção eram perseguidos e severamente punidos, conforme explica o autor em “Nota Posterior”:

“Fala sobre o medo”, 1974, flagrante do pânico que toma conta de todos os cidadãos brasileiros diante da perseguição oficial e oficiosa. Estas, recrudescem a cargo dos órgãos de segurança nacional e dos grupos paramilitares, contra os opositores do governo excepcional (PONTES, 1996, p. 105).

Destaquemos no penúltimo verso do poema, a metáfora do joio aqui vista como um *resíduo* bíblico, conforme foi observado por Elizabeth Dias Martins que, em análise sobre o livro *Verbo Encarnado*, também ressalta o contexto de terror, no qual o poema foi construído:

“Fala sobre o medo” trata do receio generalizado, entre os brasileiros que viveram a ditadura militar de 1964, de haver até entre os mais íntimos, informantes dos órgãos de segurança encarregados de detectar “ações subversivas”, segundo o entender das autoridades militares e policiais contrárias ao regime de força. Daí os versos em medida curta e irregular, mas com o ritmo (ou arritmia) de quem se sente perseguido na própria casa. Pode haver algo mais assustador do que um espião delator no jardim de uma residência? Pode haver algo mais terrífico do que uma planta carnívora disposta a deglutir o espionado? A intensificação do medo vai se dando progressivamente, através da repetição da palavra que o designa, ideia disseminada por todo o poema, concluído com o símile do joio bíblico que deve ser arrancado da boa seara. O poema de Pontes nos oferece uma noção do clima de terror vivido durante os anos cinzentos da última ditadura ocorrida no Brasil (MARTINS, 2014, p. 15).

Na *Bíblia*, mais especificamente no livro de Mateus, conta-se uma parábola, popularmente conhecida como a do joio e do trigo. De acordo com o texto bíblico, um homem plantou sementes no campo e nesse mesmo lugar o inimigo plantou joio. Assim, o trigo e o joio cresceram juntos. Os servos sugeriram que o joio fosse arrancado, mas o

dono da plantação não concordou, pois eles poderiam, por engano, arrancar também as plantas boas. Ele então deixou o joio crescer junto com o trigo até a colheita, quando o trigo foi recolhido e o joio queimado (Mt 13:24-30). Desse modo, segundo o evangelho, durante o Juízo Final, os anjos vão separar os “filhos do maligno” (joio ou as ervas daninhas) dos “filhos do reino” (trigo).

Nos escritos bíblicos, o joio simboliza algo ruim que traz prejuízos. A mesma concepção é expressa no poema de Pontes, no qual o medo representa um sentimento angustiante e crescente no ânimo do poeta, e contra o qual ele precisa lutar com denodo.

O trigo é símbolo de fertilidade e de vida. Nas parábolas bíblicas, o trigo representa os cristãos em oposição ao joio, que figura os incrédulos. O trigo também é usado para representar o pão na Santa Ceia (Mt 13:24-30; Jo 12:23,24).

Publicado no livro *Verbo Encarnado*, “Cartaz de Natal” é outro poema de Roberto Pontes em que se percebe a *residualidade* bíblica. O sentimento de angústia também transparece nos dísticos que o compõem. Vejamos o poema:

Um cartaz explica esta noite fria.
Vai preso no rastro da estrela-guia.

A festa será suja
enquanto a vida for sabuja.

A criança será vã
se tiver fome amanhã.

Papai Noel será o vulto
a se perder no tumulto.

O galo será mistério
nas portas do cemitério.

A lapinha será luto
pelo mundo, amargo fruto.

Baltasar será o ausente
pois o medo se presente.

A noite será feia
enquanto houver uma cadeia.

O tempo será triste
enquanto houver um dedo em riste.

(PONTES, 1996, p. 63)

O poema é composto por nove dísticos, nos quais a tradicional festa natalina não é representada por meio de festas, alegrias e união, pois está marcada pelo desalento (“A festa será suja/ enquanto a vida for sabuja”), pela tristeza (“O tempo será triste/ enquanto houver um dedo em riste”) e pela privação (“A criança será vã/ se tiver fome amanhã”).

O antepenúltimo dístico cita Baltasar, que, comumente, é referendado como um dos três reis magos que visitaram Jesus ao nascer: “Baltasar será o ausente/ pois o medo se presente”. Como se nota, o medo mais uma vez se faz sentir no poema proveniente do contexto de repressão e perseguição.

Vale lembrar que nas Escrituras não é feita nenhuma referência ao nome dos reis magos e nem mesmo ao número destes. Vejamos o que diz a *Bíblia*: “E, tendo nascido Jesus em Belém da Judeia, no tempo do rei Herodes, eis que uns magos vieram do Oriente a Jerusalém. Dizendo: Onde está aquele que é nascido rei dos judeus? Porque vimos a sua estrela no Oriente, e viemos a adorá-lo” (Mt 2:1-2) e mais adiante: “E entrando na casa, acharam o menino com Maria sua mãe e, prostrando-se, o adoraram; e abrindo os seus tesouros, ofertaram-lhe dádivas: ouro, incenso e mirra” (Mt 2:11).

É importante salientar que uma descrição dos reis magos foi feita por São Beda, o Venerável. Em seu tratado “*Excerpta et Colletanea*”, assim ele relata: “Belchior era velho de setenta anos, de cabelos e barbas brancas, tendo partido de Ur, terra dos Caldeus. Gaspar era moço, de vinte anos, robusto e partira de uma distante região montanhosa, perto do Mar Cáspio. E Baltasar era mouro, de barba cerrada e com quarenta anos, partira do Golfo Pérsico, na Arábia Feliz”¹⁵. Dessa forma, ao longo dos séculos, a representação dos três reis magos foi cristalizada na cultura e no imaginário popular.

Já no poema “Teletipo 1957”, constante do livro *Lições de Espaço*, de Roberto Pontes, a *residualidade* bíblica pode ser verificada nos últimos versos:

hoje eclodiu a chama
o oriente cavalga o cosmos
seu cavalo Sputnik
vai sem chouto
a 7 mil km por segundo
rompe a barra magnética

¹⁵ A informação está disponível no site “Evangelho Quotidiano”, organizado por uma equipe internacional de leigos, monges e religiosas de diversas comunidades e congregações (Benedictinos, Carmelitas, Cistercienses, Jesuítas, Comunidade Emanuel, Focolari, Fraternidades Monásticas de Jerusalém, Fraternidade de S. Pedro) que tem o objetivo de divulgar o Evangelho. <http://evangelhoquotidiano.org/whoarewe/PT/>

o cinto atmosférico
 abre a cortina do espectro
 e proclama nova era

(PONTES, 1971, p. 82)

O poema em questão versa sobre o Sputnik, primeiro satélite artificial, soviético, lançado no espaço para estudo. No decorrer do poema, é o Sputnik que “abre a cortina do espectro/ e proclama nova era”. Esses versos reforçam a noção de que um mundo novo é apresentado à humanidade a partir da inauguração da era cósmica. No livro de *Êxodo*, essa mentalidade também se faz presente, por exemplo, na passagem em que Deus diz a Moisés como deve ser construído o Tabernáculo, que também é símbolo de uma nova era para o povo de Deus: “E o tabernáculo farás de dez cortinas de linho fino torcido, e azul, púrpura, e carmesim; com querubins as farás de obra esmerada” (Ex 26:1).

Desse modo, ao analisarmos os poemas de Pontes contidos em *Memória Corporal*, *Verbo Encarnado*, *Breve Guitarra Galega* e *Lições de Espaço* numa perspectiva comparada com o texto bíblico, é possível observar que todos compartilham de uma concepção de amor isenta de pecado, bem como de uma grande angústia e de um forte desejo de liberdade frente a contextos opressores.

3.2 O caráter residual trovadoresco

Na obra de Roberto Pontes é fácil identificar a presença da *mentalidade* medieval, bem como da *crystalização* de características essenciais da lírica trovadoresca marcada, sobretudo, pela constatação de aspectos próprios das cantigas de amor e de amigo. *Memória Corporal* também é a obra do autor na qual se verifica a maior presença de *resíduos* mediévidicos. No entanto, também há resíduos trovadorescos em *Hierba Buena/Erva Boa* e *Breve Guitarra Galega*.

Como forma de melhor identificar e analisar os aspectos trovadorescos contidos na obra indicada, faz-se necessário uma explanação sobre o Trovadorismo, pois, como afirmou Segismundo Spina n’*A lírica trovadoresca*, esta é “fonte de todo o lirismo europeu dos séculos posteriores, inclusive da lírica de Língua Portuguesa” (SPINA, 1991, p. 31).

Enquanto tendência artística, o Trovadorismo atingiu seu apogeu na segunda metade do século XIII, no clima de pós-guerra da Reconquista do solo português, o qual esteve, em parte, sob domínio mourisco. A sua origem ainda é bem difícil de definir. Segundo Massaud Moisés (1974), admitem-se quatro teses fundamentais para explicá-la: 1) Tese arábica, que considera a cultura arábica como sua velha raiz; 2) Tese folclórica, que a julga criada pelo povo; 3) Tese médio latinista, segundo a qual essa poesia teria se originado da literatura latina produzida durante a Idade Média; 4) Tese litúrgica que a considera fruto da poesia litúrgico-cristã, elaborada na mesma época. Contudo, nenhuma dessas teses é suficiente para esclarecer a verdadeira origem do Trovadorismo. Sendo assim, é preciso levar em consideração todas elas, a fim de compreender a construção e o desenvolvimento da poesia medieval.

A poesia trovadoresca apresenta basicamente duas espécies: a satírica e a lírico-amorosa. A primeira divide-se em cantiga de escárnio e cantiga de maldizer; a segunda, em cantiga de amor e cantiga de amigo.

As cantigas satíricas revelam interesse, sobretudo histórico, pois mostram a vida social da época, principalmente da corte. Em seus versos, ecoam atitudes públicas condizentes a certos fatos sociais que revelam detalhes da vida íntima da aristocracia, trazendo até nós o registro satírico dos comportamentos desregrados da sociedade e os vícios ocultos da fidalguia medieval portuguesa.

Enquanto as cantigas de escárnio utilizam a ironia para realizar mais indiretamente as críticas, as cantigas de maldizer são sátiras diretas nas quais se empregam frequentemente termos de baixo calão.

As cantigas de amor, de caráter lírico-amoroso, apresentam alguns elementos bem peculiares. O eu-poético é sempre masculino e representa o trovador que dirige elogios à dama. O trovador, que sofre com frequência, autodenomina-se um aflito e angustiado. A dama é identificada por termos que destacam suas qualidades físicas (“fremosa”, “delgada”, “de bem parecer”), morais (“bondade”, “lealdade”) e sociais (“bom sem”, “falar mui bem”). Ao comparar sua dama às outras da mesma corte, o eu-lírico a apresenta como superior. As comparações também são utilizadas para acentuar as características do trovador: sua dor é maior do que a de todos os outros e os seus talentos superam os de seus rivais:

Essa poesia, aristocrática, cultivada nos castelos senhoriais e reais, surgiu na Europa ocidental como uma postura nova, como uma maneira inusitada de fazer poesia e, principalmente, como uma visão de mundo inovadora. (...). Foi com os trovadores que a Europa

Ocidental aprendeu não só a poetar, mas também a amar. Toda a arte erótica ocidental, toda a poesia amatória posterior estará indelevelmente marcada pela maneira de amar elaborada pelos provençais, pelo código de comportamento amoroso a que chamavam “fin’amors” e que mais tarde ficou conhecido como “amor cortês” (MONGELLI, 1992, p. 32).

Geralmente as cantigas de amor trazem poucas referências ao cenário, e quando estas aparecem revelam o ambiente da corte ou uma natureza idealizada. Outra característica importante é a presença de poucos personagens. Além do trovador e da senhora, normalmente são feitas referências somente a rivais ou a Deus. Observemos algumas desses aspectos na cantiga de Bernardo de Bonaval, em que o tom suplicante toma conta do poema do início ao fim. O sofrimento do trovador é torturante e a presença da coita, ou seja, do sofrimento amoroso, é fortemente marcado. Assim o trovador se consome numa triste e lamentosa queixa por causa da “sua senhor”. É o que se percebe nos versos seguintes:

A dona que eu am’e tenho por senhor
amostrade-mh-a Deus, se vos em prazer for,
se non dade-mha morte.

A que tenh’eu por lume d’estes olhos meus
e por que choran sempr(e), amostrade-mh-
a, Deus,
se non dade-mh-a morte.

Essa que Vós fezestes melhor parecer
de quantas sei, ay Deus! Fazedo-mh-a
veer,
se non da-mh-a morte.

Ay Deus que mh-a fezestes mais ca min
amar,
mostrae-mh a hu possa con ela falar,
se non dade-mh-a morte.

(BONAVAL *apud* CORREIA, 1978, p. 84)

O servilismo amoroso é simbolizado no texto pela expressão “mia senhor”, marcante nas produções do gênero. A coita, que é o sofrimento de amor, caracteriza-se principalmente pela expressão do desejo de morrer que invade os corações dos amantes não correspondidos. Sobre esse pormenor dispõe Antonio José Saraiva:

Assim, distendido, fortalecido pelos obstáculos, o amor apura-se ao calor de um longo sofrimento, que os poetas comparam com a agonia da morte. O amor e a morte aparecem constantemente associados nos cancioneiros. Essa morte é a própria vida, porque o sofrimento

amoroso dá à vida a intensidade máxima. “Morrer de amor” é um dos lugares-comuns mais fastidiosamente repetidos pelos autores dos cantares de amor. Inclusivamente, esta expressão aparece [...] nos livros de linhagens, denotando um fato da vida real (SARAIVA, 1998, p. 26).

O eu-lírico dessa cantiga não suporta viver sem o amor de sua senhora, representando tal fato uma privação e um castigo pior do que a morte. Por isso a voz poética afirma que, se continuar vivo, seguirá sofrendo e perdido em seu destino.

No movimento trovadoresco, o trovador obedecia a um rígido código ético de serviço amoroso vindo da Provença. O amante deveria dirigir-se à dama com respeito, mostrando-se subserviente às suas vontades. De acordo com Spina (1991), o amor é o primeiro grande tema da lírica criada pelos trovadores provençais, que transmitem, assim, o sentimento chamado de *fin'amors*, no qual, segundo Ana Luiza Mendes:

Há um amor puro, perfeito, delicado, cujo desenrolar envolvia o frenesi provocado pelo erotismo e pelo controle do desejo, uma vez que cantava o amor ora inacessível, que não espera recompensa, apenas se submete totalmente à amada, com o compromisso de honrá-la e servi-la com fidelidade e discrição, ora carnal e adúltero. O *fin'amors* era o modo próprio de amar, ou de se comportar perante o ser amado, da cortesia (MENDES, 2013, p.49).

De acordo com as regras do amor cortês, o homem teria que expressar seu sentimento de forma comedida (*mesura*), a fim de não acarretar o desagrado (*sanha*), de sua dama. Conforme Massaud Moisés (1977), era preciso ocultar o nome da amada, com um pseudônimo (*senhal*) e prestar-lhe vassalagem constante de quatro fases: 1. *fenhedor* (o que se consome em suspiros); 2. *precador* (o que ousa pedir); 3. *entendedor* (namorado); 4. “*drut*” (amante).

A corte à dama é formalidade fundamental para o jogo da conquista nas cantigas amorosas. A voz lírica masculina elogia a mulher, exaltando-lhe a beleza física e interior. A mulher é objeto de desejo e de inspiração, no entanto cabe ao homem o papel ativo da história. Nos poemas trovadorescos, há um jogo de sedução cujo prêmio é a companhia da amada.

O homem trata sua dama como se ela fosse um suserano e por isso utiliza um vocabulário respeitoso, referindo-se à amada como “Senhora”, “Amiga”, dentre outros vocativos denotadores de reverência. Antonio José Saraiva ressalta:

É inegável nas cantigas de amor galego-portuguesas uma avassaladora influência provençal. Não se trata de uma experiência sentimental a dois, mas de uma aspiração, sem correspondência, a um objeto inatingível, de um estado de tensão que, para permanecer, nunca pode chegar ao fim do desejo. Manter este estado de tensão parece ser o

ideal do verdadeiro amador e do verdadeiro poeta como se o movesse o amor do amor, mais do que o amor a uma mulher. O trovador imagina a dama como um suserano a quem a servia numa atitude submissa de vassalo, confiando seu destino à senhora (SARAIVA, s.d, p. 61).

É o que se lê em versos escritos por D. Dinis, por exemplo:

Em gran coita, senhor,
que peor que mort' é,
vivo, per bõa fé,
e polo voss'amor ¹⁶

(DINIS *apud* TORRES, 1977, p. 226)

Nos versos finais do poema “És a Morta”, de *Memória Corporal*, Roberto Pontes também utiliza um vocativo, “minha amiga”, para dirigir-se à mulher:

Mas antes
que a morte seja plena
vai-te e ama,
pois no amor
não há negro ou luzes puras.

Há cores
minha amiga
simplesmente: cores.

(PONTES, 1982, p. 35)

Nesses versos, o amante aconselha a “amiga” a amar e explica-lhe que, no amor, não há “negro” ou “luzes”, mas “cores”. Esses versos destacam a grandiosidade do sentimento amoroso não limitado a ser escuridão que cega os amantes, nem luz que a tudo ilumina. O significado ali posto segue mais além, quando o sentimento amoroso passa a ser representado por todas as cores, adquirindo assim valor cromático completo e vasto.

O amor cortês, base dessas cantigas, também é um aspecto *residualmente* presente em *Memória Corporal*. Em *O Tempo das Catedrais*, Georges Duby explica:

Festa e jogo, o amor cortês realiza a evasão para fora da ordem estabelecida e a inversão das relações naturais. (...). No real da vida, o senhor domina inteiramente a esposa. No jogo amoroso, serve à dama, inclina-se perante seus caprichos, submete-se às provas que ela decide

¹⁶ Tradução dos versos

Em grande sofrimento, senhora
que é pior do que a morte
vivo, para boa fé,
e pelo vosso amor

impor-lhe. Vive ajoelhado diante dela, e nesta postura de devotamento se encontram desta vez traduzidas as atitudes que, na sociedade dos guerreiros, regulavam a subordinação do vassalo ao seu senhor (DUBY, 1979, p. 252-253).

Obviamente, o amor cortês não se configura nos poemas brasileiros tal qual se mostra na lírica trovadoresca, tendo em vista as diferenças espaço-temporais de cada produção poética. No entanto, é de notar que a mentalidade, ou seja, as formas de pensar e de agir visíveis nos poemas trovadorescos e nos de Pontes são semelhantes. No prefácio da obra em comento, Lúcia Helena afirma, a propósito da cortesia nos versos do livro prefaciado, haver: “O amor cortês, no qual o lirismo é tematizado como manifestação do desejo nas suas múltiplas formas: seja na do desejo de escrever sobre o desejo, seja no de viver o desejo como escrita que o perpetua e resgata” (HELENA *apud* PONTES, 1982, p. 9).

Nas cantigas de amor, o eu-lírico confessa o sentimento amoroso por uma dama inacessível às suas súplicas. Os apelos do amante oscilam entre o desejo erótico e a realização espiritual. Em *A Literatura Portuguesa*, Massaud Moisés discorre sobre o caráter dual dessa forma de amor trovadoresco:

Os apelos do trovador colocam-se alto, num plano de espiritualidade, de idealidade ou contemplação platônica, mas entranham-se-lhes no mais fundo dos sentidos; o impulso erótico situado na raiz das súplicas transubstancia-se, purifica-se, sublima-se. Tudo se passa como se o trovador “fingisse”, disfarçando com o véu do espiritualismo, obediente às regras de conveniência social e da moda literária vinda da Provença, o verdadeiro e oculto sentido das solicitações dirigidas à dama (MOISÉS, 1977, p. 20).

Tomemos a cantiga abaixo, escrita por D. Dinis, na qual ficam claros os apelos do trovador:

Um tal ome sei eu, ai ben-talhada,
que por vós ten a sa morte chegada;
vedes quen é seed’em nembrada:
eu, mia dona.

Un tal ome sei eu que preto sente
de si morte chegada certamente;
vedes quen é e venha-vos em mente:
eu, mia dona.

Un tal ome sei eu: aquest’oíde:
que por vós morr’ e vo-lo em partide;
vedes quen é e non xe vos obride:

eu, mia dona ¹⁷.

(DINIS *apud* TORRES, 1977, p. 223)

No texto de D. Dinis, há novamente um amante a suplicar a atenção de sua amada, explicando-lhe que morrerá caso não a tenha por perto.

Em *Memória Corporal*, a ausência da mulher amada também causa intenso sofrimento ao homem. Vejamos o poema “Por Que Tu Não Vieste Antes”:

Por que tu não vieste antes,
na hora desejada pelo tempo,
enquanto se sazonom os frutos
e as garças dormem ao sabor do vento?

Por que nos atrasamos um para o outro,
como relógios nos antiquários,
parados e postados frente a frente?

Não sei porque tardamos assim tanto
nos minutos de uma hora que não passa,
se ocupa todo o espaço da lembrança
o teu semblante, a tua idéia, a tua imagem.

Por que não cessa a aflição aguda
que nos atrai, imanta e conserva,
impondo ao nosso eu completo
a chama do apelo?

Se eu conseguisse responder aos versos
agora escritos com tão grande ânsia
já não seria este momento um sonho
já não seria este sonho amargo
porque aí o amor já definhara.

(PONTES, 1982, p. 62)

¹⁷ Tradução da cantiga

Conheço certo homem, ai formosa (bem-feita),
que por vossa causa vê chegada a sua morte;
vede quem é e lembrai-vos disso;
eu, minha senhora.

Conheço certo homem que perto sente
de si a morte chegada certamente;
vede quem é e tende-o em mente;
eu, minha senhora.

Conheço certo homem, escutai isto:
que por vós morre e vós desejais que ele parta;
vede quem é e não vos esqueçais dele;
eu, minha senhora.

Esse poema exemplifica bem a mentalidade da Idade Média. Observa-se que os versos tratam de um sofrimento amoroso (coita), causado pela distância dos amantes. É interessante notar que o eu-lírico tem consciência de que a dor, motivada pela ausência da amada, é de certa forma necessária, pois sabe que é justamente o sofrimento o que lhe possibilita viver no mundo dos sonhos e das idealizações. A mulher admirada tem presença constante nos pensamentos do amante: “se ocupa todo o espaço da lembrança/ o teu semblante, a tua ideia, a tua imagem” (PONTES, 1982, p. 62).

Em *Memória Corporal*, os amantes são associados à própria concepção de amor. Essa ideia pode ser encontrada na última estrofe do poema “O Cavaleiro e a Montada”:

Mora em teu corpo
o corcel que me liberta
e só distende
nas madrugadas e auroras
músculos e trotes
para o nosso baile.
E somos
sobre todas as cantatas
o próprio amor que percorremos juntos.

(PONTES, 1982, p. 27)

Outra característica do amor cortês *residualmente* contida nos poemas de Pontes é a ânsia pela completude dos amantes a partir do enlace amoroso. Sobre essa ideia relacionada ao amor, escreve Nadiá Paulo Ferreira:

No amor cortês não está em jogo nenhuma Promessa de Felicidade. Muito pelo contrário, nele está colocado, com todas as letras, o paradoxo que vige no amor. Aquele que ocupa o lugar de amante experimenta que alguma coisa lhe falta e espera que o objeto amado não tenha o que falta ao amante. Tanto um quanto outro estão inscritos na ordem simbólica, habitam o mundo da linguagem, e, justamente por isto, são constituídos por uma falta, que não só se constitui em obstáculo a todo sonho de Completude, mas também impulsiona o desejo e as aspirações que giram em torno do amor (FERREIRA, 2001, p. 353).

O amor está além do ser amado, porque se ama o Amor. A mulher, motivo de desejo, é detentora do amor e por isso somente ela é capaz de tornar o homem um ser integral. A ideia de um ser que só se completa ao unir-se a outro é incorporada no verso “impondo ao nosso eu completo” (PONTES, 1982, p. 62). A mesma mentalidade também é identificada na segunda estrofe do poema “Aos Amantes”:

Tudo aos amantes se concede
num só gesto que os torna indivisíveis
e, diáfanos, se dão, unos e mornos,

os corpos vivos no conhecimento

(PONTES, 1982, p.67)

Nos versos em questão, patenteia-se a concepção de que a união dos corpos é capaz de tornar os amantes seres unos, o que reforça a noção de erotismo da obra, pois os seres se fundem para se tornarem um só.

É comum nos poemas líricos trovadorescos o registro da dor pela espera do encontro com a amada, que, não raramente, recusa o encontro com o ser que ama. Segismundo Spina salienta:

O Amor, na lírica trovadoresca, apresenta-se como tentativa de união entre o homem que solicita e a mulher que nega: o *amante-mártir* e a *dame sans merci* (a mulher sem compaixão). Daí dizermos que a poesia cortês constitui, em síntese, uma exaltação do amor infeliz (SPINA, 2007, p. 49).

Vejamos a seguir uma cantiga de Garcia de Guilhade que mostra a dor sofrida pelo amante:

Quantos na gran coita d'amor
eno mundo, qual og' eu ei,
querrian morrer, eu o sei,
o averian èn sabor.
Mais mentir' eu vos vir', mia senhor,
sempre m'eu querria viver,
e atender e atender!

Pero ja non posso guarir,
ca ja cegan os olhos meus
por vos; mais por vos non mentir,
enquant' eu vos, mi senhor, vir',
sempre m'eu querria viver,
e atender e atender!

E tenho que fazen mal-sem
quantos d'amor coitados son
de querer as morte, se non
ouveron nunca d'amor bem,
com'eu faç'. E, senhor, por èn
sempre m'eu querria viver,
e atender e atender!¹⁸

¹⁸ Tradução da cantiga

Quantos o amor faz padecer
penas que tenho padecido,
querem morrer e não duvido
que alegremente queiram morrer.
Porém enquanto vos puder ver,
vivendo assim eu quero estar

(GUILHADE *apud* CORREIA, 1978, p. 124)

Observa-se nesta cantiga de Guilhade que, mesmo tomado pelo padecimento, o amante não desiste de esperar a amada, pois crê valer a pena todo esse sofrimento. A mesma mentalidade transparece no poema “Aos Amantes”, de Roberto Pontes. Aprecieemos:

Aos amantes pertence a espera,
as horas tardas, minutos de aflição,
aos seus caprichos tudo se conforma
num só modelo que os lábios têm.

Tudo aos amantes se concede
num só gesto que os torna indivisíveis
e, diáfanos, se dão, unos e mornos,
os corpos vivos no conhecimento.

Iguais ao vento são os dois amantes
que a tudo beijam com o fervor da prece
e pactuam os frêmitos do espasmo
no leito e nos lençóis que os envolvem.

(PONTES, 1982, p. 67)

No poema transcrito, o eu-lírico ressalta ser a espera algo comum na relação amorosa, deixando os amantes aflitos e cheios de expectativas. Nota-se que cada momento de espera adquire grande dimensão quando se associa à distância do ser amado.

O mesmo sentimento de espera e sofrimento se observa em “Poema de espera”, constante no livro *Hierba Buena/Erva Boa*, de Roberto Pontes:

e esperar, e esperar.

Sei que a sofrer estou condenado
e por vós cegam os olhos meus.
Não me acudis; nem vós, nem
Deus.
Mas, se sabendo-me abandonado,
ver-vos, senhora, me for dado,
vivendo assim eu quero estar
e esperar, e esperar.
Esses que vêem tristemente
Desamparada sua paixão,
querendo morrer, loucos estão.
Minha fortuna não é diferente;
porém eu digo constantemente:
vivendo assim eu quero estar
e esperar, e esperar.

Espero por ti enquanto passa o tempo
 Marcado pelas vozes que dizem poesia.
 O som das palavras, ontem muito ternas,
 Parece agora angustioso e triste
 Porque passam as horas dolorosamente
 Enquanto aqui não vens
 Com tua estampa tão fina.
 A ti espero. – E por que não vens
 Para iluminar as cinzas deste dia?
 Talvez, com teu calor,
 Com o fogo da palavra, somente,
 E as certezas que tens em teu peito,
 Desses alento ao meu triste coração
 Molhado pela chuva que agora alegre Cuba!

(PONTES, 2007, p. 31)

Vê-se no poema que o eu-lírico sente o tempo passar lentamente pela distância de sua amada, pois somente ela é capaz de “iluminar as cinzas do dia”. Observemos aqui a presença do Romantismo, caracterizado pela noção de que a natureza reflete os sentimentos do eu-lírico. Diferentemente do Arcadismo, por exemplo, no qual a natureza é mera paisagem, no Romantismo, a natureza interage com o eu-lírico, representando o estado de espírito do poeta. Tanto em *Memória Corporal* quanto neste poema de *Hierba Buena/Erva Boa* e nas cantigas medievais, os elementos da natureza são confidentes dos amantes que sofrem junto com eles.

No poema “Cançãozinha Portuguesa”, de Roberto Pontes, inserto em *Breve Guitarra Galega*, a *residualidade* trovadoresca é marcante:

Amor, ai fome de beijos...
 Amor, ai fome de rosas...
 Assim são os meus desejos
 De coisas mais preciosas.

Tivesse a água da fonte
 Na bilha mais humorosa
 Passava na tua frente
 Orvalho colhido na rosa.

Amor, ai fome de beijos...
 Amor, ai fome de rosas...
 Assim são os meus desejos
 De coisas mais preciosas.

Tivesse as flores do campo
 Que nascem na prima hora
 Te daria um pirilampo

E o raio primeiro da aurora.

Amor, ai fome de beijos...

Amor, ai fome de rosas...

(PONTES, 2002)

No poema em análise, verifica-se que o amante sofre com a ausência da mulher amada e vive em suspiros pela distância sugerida no refrão: “Amor, ai fome de beijos.../ Amor, ai fome de rosas...”. Além disso, o amante está disposto a oferecer tudo o que for possível como forma de fazê-la mais feliz. Esse aspecto também é bastante recorrente nas cantigas lírico-amorosas.

Nos poemas de Pontes, o amante, porém, não vive apenas de espera, numa atitude passiva e conformada, pois também age ao partir em busca da satisfação de seus desejos. É o que se nota em “Eu ando”, poema presente em *Memória Corporal*:

Eu ando em busca de raios e girândolas
entre os brilhantes chuviscos do prazer.
Eu ando em busca de velas e fagulhas
onde haja chama, fumaça e brasa.
Eu ando em busca de fósforos e tochas
na linfa luminosa de delgados filamentos.
Eu ando em busca de dragões e sóis
na voragem desses poços de petróleo.
Eu ando em busca de ofídios e lacraias
neste vórtice de ácido e lava.
Eu ando em busca de pólvora no ventre
que eletriza as contrações do êxtase.

(PONTES, 1982, p. 45)

Nesse poema, gradativamente, o amante busca a luz (“Eu ando em busca de raios e girândolas”) e o perigo (“Eu ando em busca de ofídios e lacraias”) como forma de atingir a satisfação plena de sua vontade. Tal desejo se faz visível também nas estrofes finais do poema “Que Mãos Macias”, constante em *Memória Corporal*, no qual o poeta suplica sensualmente os carinhos de sua amada:

Depois, beija-me todo,
e assenta no meu colo,
e acende na tua a minha boca,
e imprime com teus dentes,
em mim,
marcas de flores.

Aí te ofertarei
o troco dos teus atos.

(PONTES, 1982, p. 61)

Nota-se que tanto no movimento trovadoresco quanto nos poemas de Roberto Pontes há sentimentos claramente antitéticos. Por um lado, o eu-lírico jura amor eterno à dama; por outro, a possibilidade de separação dos enamorados é visível. Sobre o jogo dos contrários no amor cortês, ressaltamos as palavras de Segismundo Spina:

Há uma linha descontínua no tratamento da paixão amorosa, que oscila entre a vassalagem humilde e paciente e a revolta do poeta contra a Dama e o Amor; entre as juras de um amor eterno e a promessa de breve separação; entre a profissão de fé de um serviço leal durante toda a sua vida – mesmo que disso nada lhe resulte – e o convite para o gozo dos dias presentes que a mocidade oferece (SPINA, 1991, p. 33).

Vejamos como as antíteses se concretizam nos versos de “Os Passos da Paixão”, poema presente em *Memória Corporal*:

São puros os passos da paixão
que, inesquecíveis, permanecem,
e o tempo não debocha nem consome.
São verdes os ramos da paixão
que na noite mais sombria crescem
e nada os atrasa ou repele.
São doces os frutos da paixão
e os reais amantes não esquecem
do seu aroma e do sabor silvestre.
São maduros os vinhos da paixão
e das uvas que, lentas, escurecem
e fazem do prazer suspiro e festa.
São amargos os sonhos da paixão
se as cigarras já cantam e já tecem
a melodia rouca e o branco ninho.
São tristonhos os dias da paixão
quando as luzes do amor já não aquecem
o pálido viver que nos maltrata.

(PONTES, 1982, p. 66)

O poema citado apresenta gradativamente a trajetória da paixão. No início do envolvimento, “são doces os frutos da paixão”, pois os amantes estão juntos e compartilham a mesma emoção que os inunda de contentamento. No final do percurso, “são amargos os sonhos da paixão”, pois as “luzes do amor já não aquecem”. É quando aquele sentimento avassalador, que parecia ser eterno, definha, entristecendo os amantes.

“Cantiga de amor” é outro poema de Pontes que *residualmente* conserva traços remanescentes da lírica medieval. Faz parte da coletânea *Breve Guitarra Galega*. Eis o texto:

CANTIGA DE AMOR

*Eu velida non dormia
 lelia doura
 e meu amigo venia,
 edoi lelia doura.
 Pedro Eanes Solaz*

Nascido em teu coração,
 Semente doce, cereja,
 Cabrito lambendo a terra,
 Laranjas, sóis e limões.
 O amor apazigüa o peito,
Edoi lelia doura!
 As flores dos teus mamilos
 São luzes em teus dois seios
 E junto a mim são dois peixes
 No mar anil do Oriente.
 Água que refresca o corpo,
Edoi lelia doura!
 Na mancha negra me tens
 Com jeito agreste das rias
 Mais a doçura dos pinhos,
 Mel aceso de carícia.
 Vento que assopra os olhos,
Edoi lelia doura!
 Pluma em teu coração
 Corola presa entre bridas,
 Aroma de pedras mornas,
 Sonhos, marcas e furores.

Amor se recebe em beijos,
Edoi lelia doura!

(PONTES, 2002)

Inicialmente, já nos chama atenção o refrão “Edoi lelia doura!” que originalmente consta no texto de Pedro Eanes Solaz, citado como epígrafe no poema de Pontes. Durante muito tempo este verso da cantiga de amigo de Eanes mais parecia um enigma devido à estranheza do seu duplo refrão, que, no início, era compreendido simplesmente como um recurso onomatopaico. No entanto, de acordo com Brian Dutton (1964) e Firmino Crespo (1967), a expressão se refere a um refrão em língua árabe, significando “e a noite roda” ou “a noite é longa”.

Ainda sobre a “Cantiga de amor”, de Pontes, é válido ressaltar que a ação ocorre em um ambiente pastoril que pode ser comprovado a partir do uso de termos como “cabritos” e “pinhos”. Além disso, o caráter erótico é trabalhado ao longo do poema por meio de versos como “As flores dos teus mamilos/ São luzes em teus dois seios” ou ainda em “Na mancha negra me tens/ Com jeito agreste das rias”. Elizabeth Dias Martins explica:

O poema inicial tem por epígrafe uma estrofe da cantiga de amigo “Eu velida non dormia”, de Pedro Eanes Solaz. Porém, já pelo título, vemos a divergência entre o eu poético e o destinatário amoroso. O que nela temos é uma cantiga de amor e não de amigo, em que o eu poético masculino tem a amada bem junto de si, num enlace amoroso bastante apascentado, pelo que se deduz da leitura do primeiro verso cujo sentido se completa no verso final na primeira e na última estrofes, respectivamente: “Nascido em teu coração,” [...] “O amor apazigua o peito” e “Pluma em teu coração” [...] “Amor se recebe em beijos”. Ao longo do poema, em todas as estrofes se percebe teor um tanto erótico, captado por versos que sugerem sinesteticamente uma posse amorosa envolta nos sabores cítricos e doces dos frutos da primeira estrofe, nas sensações táteis da segunda, nas percepções visuais, táteis e gustativas da terceira e nas olfativas e táteis da estrofe final (MARTINS, 2015)¹⁹.

Como se sabe, as cantigas de amigo são formas lírico-amorosas e, de modo geral, tratam de uma relação afetiva concreta que não se restringe ao plano da idealização. O tema central dessas cantigas é a saudade. Observemos o exemplo de uma cantiga de amigo de Martim Codax, na qual o esquema de estrofes e rimas segue a forma do paralelismo, em que os dois primeiros versos se repetem na estrofe seguinte, modificando apenas a última palavra.

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E ai Deus, se verra cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
E ai Deus, se verra cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
E ai Deus, se verra cedo!

Se vistes meu amado,
por que ei gram coitado?

¹⁹ Trecho da palestra “Da rebeldia e de ternura em Breve guitarra galega”, apresentada nas *Jornadas das Letras Galegas 2015*. Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ.

E ai Deus, se verra cedo!²⁰

(CODAX *apud* GONÇALVES; RAMOS, 1893, p. 261)

É de notar que o refrão situado depois do primeiro dístico se repete no decorrer do poema. No entanto, cada estrofe começa retomando a anterior. A esse processo damos o nome de *leixa-pren* (deixa-prende).

Na cantiga de Codax, há um eu-lírico feminino dirigindo-se às ondas do mar, na baía de Vigo, às quais pergunta se viram o namorado, por quem sente grande saudade. O esquema paralelístico da cantiga reforça o desejo da mulher a suplicar o retorno do namorado o mais breve possível, para assim cessar seu tormento. Atualmente, muitos são os artistas que assumem o eu-lírico feminino em suas canções, consoante o uso medieval. Um exemplo está na canção “Atrás da porta²¹”, interpretada por Chico Buarque:

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei
Sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
No teu peito (Nos teus pelos)*
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta

²⁰ Tradução da cantiga

Ondas do mar de Vigo,
acaso vistes meu amigo?
Queira Deus que ele venha cedo!

Ondas do mar agitado,
acaso vistes meu amado?
Queira Deus que ele venha cedo!

Acaso vistes meu amigo,
aquele por quem suspiro?
Queira Deus que ele venha cedo!

Acaso vistes meu amado,
por quem tenho grande cuidado (preocupação)?
Queira Deus que ele venha cedo!

²¹ A letra completa da música está disponível no site <https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/atras-da-porta.html>

Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar
 Pra sujar teu nome, te humilhar
 E me vingar a qualquer preço
 Te adorando pelo avesso
 Pra mostrar que inda sou tua
 Só pra provar que inda sou tua...

(* verso original vetado pela censura)

Em *Memória Corporal*, o sentimento de saudade também é recorrente, mas como veremos no poema “Se a Esmo a Apatia te Acudir”, o sofrimento causado por ela é vivido e expresso tanto pelo homem quanto pela mulher:

Se a esmo a apatia te acudir
 e a casa ficar triste e desbotada
 será preciso lembrar a aflição
 de quem te pensa e sempre silencia.

E quando a minha ausência sufocar
 teu ser, sem lenitivo,
 urge saber que assim eu te maltrato
 e sofro longe esta dor comum.

Quando a solidão fingir que te domina
 e a vida parecer um desespero,
 bom é que penses apenas no tesouro
 contido ali no coração que ama.

Mas se nada suplantar a minha falta,
 estejas certa que não sou teu deus,
 certeza tenhas que não sou o sol,
 porque navego os mesmos sentimentos.

(PONTES, 1982, p. 69)

No poema em evidência, o eu-lírico afirma que, quando a amada sentir a tristeza e a aflição resultantes de sua ausência, deverá lembrar-se de que ele também compartilha a mesma dor experimentada por ela. Além disso, o amante também demonstra não querer ser visto, por exemplo, como um deus (“estejas certa que não sou teu deus”), pois ele carrega sentimentos humanos e está dominado pelo padecimento silencioso da saudade.

O ambiente, que sempre se relaciona à natureza, é outro aspecto muito importante nas cantigas de amigo.

Nesse contexto, a natureza acaba por exercer papel fundamental para a construção lírica do texto, uma vez que normalmente a dama dirige sua confissão amorosa aos pássaros, aos arvoredos, às fontes, aos rios e às flores. Dessa forma, a natureza passa de cenário a cúmplice da relação amorosa. Este aspecto está *residualmente* presente na segunda estrofe do poema “Era a notícia do Amor Desmoronando”, presente em *Memória Corporal*, abaixo transcrita:

Fez-se uma tristeza imensa
no jardim
e os insetos mais minúsculos
sorriram
acompanhando os passarinhos
que nem vi.

(PONTES, 1982, p. 56)

Nos versos citados, os insetos e os pássaros são conhecedores do envolvimento dos amantes, mostrando ser a natureza essencial para a formação de um ambiente favorável ao amor.

O poema “Tecerei um Nome” constante no mesmo livro, também aborda os elementos naturais como cúmplices do envolvimento amoroso do casal:

Se o tempo manchar nosso cabelo
de louras interrogações e conchas brancas
guardarei daquela praia uma cantiga.
Haverá fosforescência na resina dos amantes.
Haverá lanternas e respingos sulcando nossas nuca.
Haverá cristas, lagunas e o vento frio.
Haverá o alvíssimo lençol de areia nua.
Haverá gosto de chicle e rum em nossas bocas
Haverá perfume e sudorência de sexo molhado.
As vertigens mais imprevisíveis
não se apagam como passa o tempo
- esse rio implacável correndo contra nós.
Se o mar polir das conchas todas as memórias,
para que o sopro as arraste como cinza,
com alvas margaridas e fios transparentes,
com pétalas e pelos tecerei um nome.

(PONTES, 1982, p. 39)

No poema, a praia é o cenário onde se dá o enlace amoroso. O eu-lírico destaca que, caso o mar leve das conchas a lembrança das experiências vividas, ainda assim a amada será recordada através do registro do nome tecido “com pétalas e pelos”. Trata-se, pois, de um sentimento que ficará para sempre na memória do casal.

Passemos ao poema “Os dois versos que li”, do livro *Hierba Buena/Erva Boa*, no qual a natureza se mostra confidente do eu-lírico que sente a amarga distância de sua amada.

Eu li os teus dois versos
Escritos com os sentidos.
Meu peito se fez aberto
E eu me senti ferido.

Ai, flores de luas claras!
Ai, luas de mariposas!

O som de três mil tambores
Hoje sai, sai dessa cinza,
Escura mais que esta noite,
Mas há no meu coração,
Cuba, repleta de cores.

Ai, flores de luas claras!
Ai, flores de mariposas!

(PONTES, 2007, p 51).

O refrão “Ai, flores de luas claras / Ai, luas de mariposas” nos remete à tradição medieval das cantigas de amigo, na qual a natureza é amiga e confidente dos amantes.

Semelhante aos poemas trovadorescos é a maneira como “Cançãozinha Portuguesa”, poema já citado anteriormente, pertencente à *Breve Guitarra Galega*, demonstra a harmonia do ser com a natureza, ao cantar o desejo e o amor.

Após verificarmos a presença *residual* de algumas *atitudes mentais* características da lírica do Trovadorismo nos poemas de Roberto Pontes, devemos lembrar que muitos outros poetas modernos e contemporâneos reconstruíram a essência da poética trovadoresca para produzirem seus textos. Entre estes, figura Vinícius de Moraes.

A seu modo, o “Poetinha” cria em seus poemas um eu-lírico servidor que reverencia a amada numa *atitude mental residual* da Idade Média. Essa mentalidade está presente no poema “Amor nos três pavimentos”:

Eu não sei tocar, mas se você pedir
Eu toco violino fagote trambone saxofone .
Eu não sei cantar, mas se você pedir
Dou um beijo na lua, bebo mel himeto
Pra cantar melhor.
Se você pedir eu mato o papa, eu tomo sicuta
Eu faço tudo que você quiser.

Você querendo, você me pede, um brinco, um namorado
 Que eu te arranjo logo.
 Você que fazer verso? É tão simples!... você assina
 Ninguém vai saber.
 Se você me pedir, eu trabalho dobrado
 Só pra te agradar.

Se você quisesse!... até na morte eu ia
 Descobri poesia.
 Te recitava as Pombas, tirava modinhas
 Pra te adormecer.
 Até um gurizinho, se você deixar
 Eu dou pra você...

(MORAES, 2004, p. 253)

Em “Amor nos três pavimentos” é evidente a presença do servilismo do eu-lírico para com a mulher amada. Elizabeth Dias Martins explica:

Em “Amor nos três pavimentos”, se observa completa mudança no comportamento do eu-poético em relação à mulher. Neste poema o vemos à vontade diante do sexo oposto. No tom descontraído dos versos temos um homem todo votado ao serviço da mulher amada. Contanto que ela pedisse, quisesse e deixasse, tudo ele faria para atendê-la, apenas para agradá-la. Apesar da observação de Eduardo Portela contida no texto de abertura ao volume da Editora Nova Aguilar, em que este crítico afirma não haver o amor cortês em Vinícius de Moraes, o que lemos neste poema é prova cabal da existência daquele modo de amar medieval na obra do “Poetinha”. À sua maneira, Vinícius foi vassalo tal qual o amante do poema “Preito”, de Almeida Garrett. Ambos os poetas, em tempos tão distantes, demonstraram atitudes mentais comuns e, residualmente, se dobraram à mulher ao modo medieval (MARTINS, 2000, p. 263).

Como se percebe em Vinícius de Moraes, assim como nos versos de Roberto Pontes e nos das Cantigas de Amor, o desejo do amante é realizar todos os sonhos da mulher amada, pois somente assim alcançará a própria felicidade.

No poema “Sol de Mercúrio”, de *Memória Corporal*, Roberto Pontes também mostra um eu-lírico completamente sob o controle da mulher amada. Observemos:

Mergulho na pátina cromada
 daquele sol de mercúrio.
 O fogo, a luz,
 a síncope noturna.
 Me acho no raiar do tempo
 sob a mira de um olho verde
 e macio como um pêssego.

(PONTES, 1982, p. 25)

No poema de Pontes, o amante se encontra sob a mira de um olhar, tornando-se assim refém das vontades da mulher desejada.

Em “Faltando Leite, Faltando Pão”, penúltimo poema de *Memória Corporal*, também estão *residualizadas* muitas *atitudes mentais* já presentes na lírica de Vinícius de Moraes, por exemplo. Passemos à leitura do poema:

Arrebatado, ácido de desejo,
 potente como o touro,
 cortante como a foice,
 querendo um pedaço de fita celeste
 para cingir os teus cabelos
 e a espada quántupla da estrela d'alva
 para um touché matutino,
 estou junto a ti,
 e agora, ouve,
 cantarei assim:
 lábios de maçã suave,
 mãos próprias e cabíveis nas minhas,
 eu sou a fúria que desfecha choques,
 eu sou aquele que conhece os prazeres,
 o cofre, o vaso, o repositório,
 os espasmos e o serpário.
 Sou de reconforto e cardos
 Igual ao solo fértil transmutado.
 Matar, se for preciso,
 Abençoado a cova do plantio.
 A medalha, a imagem, a presença,
 A causa, o bem, o tudo.
 A lua sob o céu e o teu nome na calçada.
 Amasso e acarinho tuas madeixas.
 Delas a tranqüilidade que me pacifica.
 Palavras- as meninas cálidas –
 Música que ferve em meus ouvidos
 toda a sinfonia e purificação.
 Mulher, sê como suporte imbatível
 Na crua guerra do meu verso contra o mal.
 Meus nervos, meus músculos, tendões,
 sede a força heróica da tensão mais livre.
 Pássaro de prata nos faróis do dia,
 Chocolate besuntado a figos no crisol da noite.
 Apenas uma vez que amo
 Já basta para deitar-te sementes e raízes.
 O sexo beijado sua, intumesce,
 Símbolo vital que açoito e mordo
 Com instinto de ressaca contra o dique.
 Domar corpos e palavras é o meu ofício
 E o teu dever o de velar por ele.

Tenho tido vontade de chorar frequentemente,
 Mas ao invés de sal
 Pinga orvalho do meu íntimo.
 É que precisas marinhar comigo
 E então o mundo sofrerá um sismo:
 Faltando leite beberemos beijos;
 Faltando pão almoçaremos flores.

(PONTES, 1982, p. 72)

Nesse poema, o eu-lírico apresenta-se como cavaleiro medieval, dotado de várias qualidades que o tornam superior aos outros homens. Além disso, mostra-se capaz de realizar todos os desejos da dama: “querendo um pedaço de fita celeste/ para cingir os teus cabelos/ e a espada quádrupla da estrela d’alva/ para um touché matutino,/ estou junto a ti”.

O amante também tem a intenção de ofertar à sua amada um canto, quase um louvor, e não apenas simples palavras: “cantarei assim...”. Mostra-se ainda pronto para superar qualquer obstáculo por ela: “Matar, se for preciso”, desde que isso exalte a figura daquela que é contemplada: “A lua sob o céu e o teu nome na calçada”.

Nos versos seguintes suplica à dama que seja “suporte imbatível/ na crua guerra do meu verso contra o mal”, pois se ela o amar já terá o necessário para o surgimento de uma nova vida: “Apenas uma vez que amo já basta para deitar-te sementes e raízes”, ou seja, a partir da união ambos já não serão os mesmos.

O amante declara ainda que a amada é a inspiração de sua criação poética: “Domar corpos e palavras é o meu ofício/ e o teu dever o de velar por ele”.

O eu-lírico finaliza o poema reforçando a súplica pelos carinhos da mulher amada, capazes de levá-lo a um mundo único de amor, no qual “faltando leite” beberão beijos e “faltando pão” almoçarão flores. Desse modo, tendo um ao outro, nada mais é preciso para atingir a felicidade.

Assim, pelo que foi exposto até aqui, concluímos que a lírica medieval não se perdeu no tempo e no espaço, pois através da *crystalização* de *atitudes mentais residuais* oriundas da Idade Média, poetas como Roberto Pontes reconstróem literariamente a poética de amor das cantigas do Trovadorismo, imprimindo nos versos um novo canto. Afinal, amor, saudade, rejeição e idealização são sentimentos universais e atemporais.

3.3 A canção épica

No livro *Teoria do Romance* (2000), Lukács discorre sobre um tempo em que todas as respostas eram buscadas nos mitos, um tempo sem dúvidas, portanto, sem necessidade de respostas. É exatamente no contexto do século VII a.C., na Mesopotâmia, com *Gilgamesh*, que surge a epopeia, gênero por meio do qual se representava a forma de pensar do homem da época. Do mesmo modo, posteriormente, o mundo grego passa a ser encarado como algo homogêneo e bem definido nos poemas *Ilíada* e *Odisséia*, ao contrário do mundo moderno, marcado não mais pela totalidade sobre a qual nos fala o autor húngaro, mas pela abrangência e fragmentação. É partindo, pois, dessa concepção, que Lukács afirma a impossibilidade de produzirem-se epopeias nos dias atuais, uma vez que o homem grego vivia equilibradamente numa estrutura organizada, enquanto na modernidade o homem rompe com a harmonia do mundo épico, passando a viver de certa forma descentrado.

É bem verdade que a epopeia sofreu um certo cansaço ao longo dos anos e não poderia no quadro histórico atual se apresentar tal qual se tornou conhecida no mundo grego. No entanto, percebemos que ainda hoje sua natureza se faz presente na Literatura. É o que nos demonstra Anazildo Vasconcelos da Silva no livro *Formação Épica da Literatura Brasileira* (1987), no qual traça um panorama crítico sobre o gênero épico a partir de quatro ciclos que vão desde o influxo camoniano até a concepção moderna de épica. Esses ciclos serão abordados a seguir a partir dos estudos do referido autor.

De acordo com Silva, o primeiro ciclo é o *Épico Camoniano*, em que pontificou *Os Lusíadas*, de Camões, e as ideias próprias do período renascentista. Na poesia brasileira, a produção desse período foi bem importante para o fortalecimento da identidade nacional, a partir de entraves nacionais a superar como, por exemplo, a colonização do Brasil. Obras como *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira; *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama e *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão são considerados textos fundadores da formação épica no Brasil.

O *Ciclo Épico Romântico-realista* ganha corpo a partir do século XIX. Nesse período, diferentes formas narrativas ganham espaço, viabilizando-se assim a hibridação de gêneros literários, sendo a prosa cada vez mais influenciada pela poesia. Anazildo Vasconcelos Silva destaca *O Guesa* (1868), de Sousândrade, como “a primeira epopeia nacional a integrar plenamente a brasilidade” (SILVA, 1987, p. 49).

O *Ciclo Épico Moderno* reflete a busca dos autores pela produção de uma identidade literária baseada na expressão da cultura do povo e na valorização da sua construção histórica. Nesse ciclo, já se nota um distanciamento do modelo clássico e do renascentista. Além disso, as epopeias se diferenciam por não mais se preocuparem com a narração cronológica dos fatos e por inserirem a participação do narrador no fato narrado, que tecnicamente é o narrador implícito. *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo; *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp; *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima e *Sísifo* (1976), de Marcus Accioly, são obras desse ciclo.

Por fim, o *Ciclo Épico Pós-moderno*, que, segundo o mesmo autor, não pode ser considerado criticamente como uma categoria definida, designando esta apenas um momento posterior ao final do modernismo. Caracteriza-se este ciclo pelo predomínio da natureza lírica na epopeia, sem, no entanto, confundir um gênero com o outro. O autor explica que o poema lírico é uma estrutura verbal particular e subjetiva que pressupõe uma proposição de realidade objetiva do mundo, enquanto a epopeia lírica é a estrutura verbal objetiva de uma proposição de realidade histórica (SILVA, 1987, p. 96). Desse ciclo, o autor destaca os livros *Poema Sujo* (1976), de Ferreira Gullar; *A Grande Fala do Índio Guarani Perdido na História e Outras Derrotas* (1978), de Affonso Romano de Sant'Anna e *Auto do Frade* (1984), de João Cabral de Melo Neto.

Pedro Lyra também apresenta um estudo sobre o épico no livro *Sincretismo – A poesia da Geração 60*. A “explosão épica”, expressão usada por ele, é considerada a vertente mais importante da Geração 60. Segundo o crítico, trata-se da “maior concentração de epicidade depois do Renascimento” (LYRA, 1995, p.106). Pedro Lyra destaca ainda em sua obra escritores cujo trabalho com a matéria épica merece destaque: “Nada semelhante a Homero ou Virgílio, Dante ou Milton, Camões ou Tasso, mas em perfeita consonância com a realidade da épica e com o horizonte de expectativa do nosso tempo” (LYRA, 1995, p.107). Entre os autores e obras destacados estão: Gabriel Nascente (*Menino de rua*, 1970); Roberto Pontes (*Lições de Espaço*, 1971); Neide Archanjo (*Quixote tango e foxtrote*, 1975; *As marinhas*, 1984); Carlos Nejar (*Somos poucos*, 1976); Marcus Accioly (*Sísifo*, 1976); Affonso Romano de Sant'Anna (*A grande fala do índio Guarani perdido na história e outras derrotas*, 1978); João de Jesus Paes Loureiro (*Porantim*, 1978); Oswald Barroso (*Almanaque poético de uma cidade do interior*, 1982); Elizabeth Hazin (*Martu*, 1985); Adriano Espínola (*Táxi*, 1986), Fernando Py (*Antiuniverso*, 1994).

O estudioso ressalta também que os textos da vertente épica, entre os quais está o livro *Lições de Espaço*, de Roberto Pontes, “constituem um conjunto de poemas desenvolvidos e aprofundados – epopeias para além da narrativa, dignas da tradição que decola de Homero e chega ao nosso tempo com um Pound ou um Maiakovski” (LYRA, 1995, p. 109).

Desse modo, sem nenhum anacronismo, podemos afirmar que em *Lições de Espaço* a essência épica se mantém a partir do momento em que o poeta lança seu canto para as novidades alcançadas pelo homem do século XX. Além disso, o trabalho com o épico na produção de Roberto Pontes faz parte de sua própria evolução artística, pois conforme nos diz Massaud Moisés, o épico seria uma categoria poética “assinaladora do momento em que o poeta alcança a maturidade interior”, porque para ele, “todo poeta tende para o épico” (MOISÉS, 1977, p. 238).

Partindo, pois, da convicção de que mesmo no mundo moderno é possível encontrar obras que guardam uma natureza épica, conforme demonstraram estudiosos como Anazildo Vasconcelos da Silva, Pedro Lyra e Massaud Moisés, focaremos a análise de *Lições de Espaço* sob essa perspectiva. Vale ressaltar que a presença do épico na poética de Roberto Pontes foi destacada também por Márcio dos Santos Gomes²², no texto “Re-buscando o in-finito: uma análise de *Lições de Espaço* de Roberto Pontes”, disponível no *Jornal de Poesia*:

O épico ponteano se dá pelo fato de o homem, a partir dos conceitos forjados por ele, na construção do saber científico, ter a ilusão de poder conquistar o espaço, tanto o interior como o exterior. Essa ilusão dá ao homem a possibilidade de escrever a história como uma história particular, ou uma história de feitos de um particular, que sendo importante, será lembrado pela eternidade, transformando o homem, dessa forma em imortal. Toda a história da Epopeia se deu dessa forma, ou seja, para o homem ser homem ele teria de vencer pela luta e pela coragem, para poder se legitimar enquanto tal e poder ser lembrado pela história, do contrário não seria homem, mas massa, matéria disforme, gado.

Publicada em 1971, a obra *Lições de Espaço* se divide em três livros. No “livro 1”, o autor aborda dramas característicos do espaço nordestino em doze pequenos poemas. Tendo como espaço o Nordeste brasileiro, paulatinamente, o poeta apresenta

²² Márcio dos Santos Gomes é Doutor em Letras pela Friedrich-Schiller Universität Jena e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. O trecho destacado também está presente na monografia que apresentou ao Curso “Lírica Contemporânea”, durante o mestrado e no *Jornal de Poesia*, disponível no site <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rpon.html>

uma série de problemas ecológicos, econômicos, antropológicos e sociais da região (LYRA, 1995). É o que se vê no poema abaixo:

O piso não fabula a verdura
engastada na poeira e no salitre
nem mesmo as próprias raízes
desbebidas no lençol de anidro

o solo ingere as fôrras tessituras
dessaangradas dos folículos e fôlhas
êle suga a sudorência do granito
seus produtos se arrimam na caliça

a terra não concebe o nobre cepo do cedro
cisma a figura inane do xerófito
o gazo estriado dos fibromas
e a indigência epitelial da citra.

(PONTES, 1971, p. 10)

No poema destacado, o autor nos apresenta a aridez do espaço nordestino, tanto nas descrições quanto na própria linguagem, dialogando assim com a estética realista/naturalista. Todo o texto é permeado por passagens que evocam a vegetação seca da região, em versos como: “engastada na poeira e no salitre”, “desbebidas no lençol de anidro”, “o solo ingere as fôrras tessituras”, “êle suga a sudorência do granito”, “cisma a figura inane do xerófito”, “o gazo estriado dos fibromas”.

Em meio ao acúmulo de imagens de aridez, numa intensificação crescente, destaca-se a palavra “cedro”, madeira nobre que só germina em locais não hostis, sendo, por suas especificidades naturais, impossível de vingar em terra seca.

É importante observar que o cedro é uma espécie bastante recorrente nos escritos religiosos. Tinha uma grande importância na Antiguidade pela alta qualidade de sua fibra e conseqüentemente por seu valor comercial. Era madeira utilizada, sobretudo na construção de navios e palácios.

O Rei Salomão erigiu o Primeiro Templo de Jerusalém com essa madeira e os egípcios usavam sua resina para embalsamar corpos. Babilônios, assírios, persas, fenícios, romanos, gregos e otomanos foram grandes consumidores de cedros (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 217). No poema em análise, tendo em vista o ambiente seco em que se insere a região nordestina, ressalta-se que não é possível o desenvolvimento de uma vegetação dessa natureza.

Apreciemos outro poema do “livro 1” que traz à cena o homem enquanto ser sofrido:

a humanimalidade
flor de cactus rompida
o tronco dos espinhos
os pedregulhos
o pó

a humanimalidade
frinças de ambos os pés
o esguincho de suor
a farpa de sol
o céu

a humanimalidade
friso e módulo
do relincho reprimido
retido na garganta
como ária de uma ave
no alçapão
ou gaiola

a humanimalidade
subomúncula e bela
entre ossos que se movem
baixo bentos e
novenas

a humanimalidade
ritual vivo
fugaz como tiro sibilado
entre os olhos
de alguém
ou orifícios

a humanimalidade
florão impresso na pele
com ferro de fazer marca
dolorosa
dolorida

A humanimalidade
é nada mais que baile

é rictus.

(PONTES, 1971, p. 14-15)

No poema em pauta, já se percebe no primeiro verso de todas as estrofes, repetido ao modo de refrão, o neologismo “humanimalidade”, obtido pela aglutinação dos vocábulos “humano” (relativo a homem) e “animalidade” (caráter do que é animal), atribuindo ao ser humano aspecto animalesco, tendo em vista os obstáculos que precisa enfrentar a cada dia para sobreviver.

O poema é composto por léxico que denota aridez assim como é a natureza nordestina no período do estio. Além disso, o grande número de substantivos concretos possibilita a construção do cenário de uma realidade dura e cruel: “cactos”, “espinhos”, “ossos”, “trio sibilado”, “alçapão”, “pedregulhos”, “pó”, “ferro” e “rictus”.

Na primeira estrofe, são apresentados aspectos relativos à vegetação do ambiente: “cactus”, “espinhos”, “pedregulhos” e “pó”, substantivos concretos que já denotam a aridez da natureza.

Na segunda estrofe, são ressaltados aspectos físicos que caracterizam o homem que trabalha ao sol, com “frinças de ambos pés” e “esguicho de suor”. Na estrofe seguinte, a caracterização passa a ganhar maior densidade psicológica. No verso “do relincho reprimido” podem ser observados dois pontos importantes. Primeiro o uso do substantivo “relincho” para designar a voz do homem, quando em sentido denotativo se refere ao som emitido pelos cavalos, burros, jumentos (equinos e asininos). Um uso assim reforça o caráter de animalidade atribuído ao ser humano ao longo do poema. O segundo aspecto a sublinhar, nesse verso, refere-se à repressão do “relincho”, como se o sujeito estivesse impossibilitado de se expressar ou até mesmo de reagir ante à adversidade. Ainda na segunda estrofe, a voz do homem é comparada à “ária de uma ave/ no alçapão/ ou gaiola”. Como se sabe a ária é uma composição musical escrita para um solista, o que no contexto adverso do poema só reitera as ideias de prisão e solidão enfatizadas pela imagem da ave reclusa, engaiolada.

Na quarta estrofe, outro neologismo, “subomúnculo”, formado a partir da junção do prefixo “sub”, que significa inferioridade, com o substantivo “homúnculo”, que se refere a homem pequeno, disforme, demonstra a fragilidade do homem, criatura “entre ossos que se movem”. Surgem nessa parte também termos relacionados à cultura religiosa, tais como: “bentos” e “novenas”. Vale ressaltar o uso elegante e inusitado do léxico “baixo” empregado prepositivamente, equivalendo a “sob”.

Na estrofe seguinte, a simbiose entre homem e animal é vista como “ritual vivo”. Desse modo, na sexta estrofe, o processo de aproximação do homem a aspectos animalescos se dá de forma muito “dolorosa” e “dolorida”, deixando marcas profundas

semelhantes àquelas feitas a “ferro de fazer marca”, como se lê nos últimos versos da referida estrofe. Por fim, o eu-lírico conclui que a “humanimalidade” é “rictus”, ou seja, assemelha-se à forma semiaberta perceptível na boca de cadáveres e aos esgares de membros hirtos.

O “livro 2”, por sua vez, focaliza, em quarenta poemas, normalmente de seis versos, o espaço de criação do homem numa visão planetária. O espaço passa a ser o cognitivo, aquele do domínio instrumental do conhecimento humano, que possibilita ao indivíduo a invenção na ciência, na arte ou na filosofia. Vejamos alguns poemas desse livro.

1

o universo
tem seu porte e suporte
em elétrons nêutrons prótons
é urgência ao poema
a fissão da massa atômica
a micro física quântica
os principia matemática

(PONTES, 1971, p. 37)

2

tem o limite dos cardos
cortantes da metafísica
estrêla sistema cosmos
o fascínio da galáxia
o silêncio da palavra
o carpir em abstrato

(PONTES, 1971, p. 38)

3

cem mil milhares de sóis
igual lote de anos-luz
o poeta assim disserta
premissas e teoremas
de sua esfera anilada

(PONTES, 1971, p. 39)

4

entre parábolas e elipses
que vagam por aí em expansão
burila zumbidos de metal

(PONTES, 1971, p. 40)

Nos poemas destacados do “livro 2”, podemos notar que se ressalta o raciocínio, a inteligência e o poder de criação do homem. Assim, por meio do conhecimento científico, o poeta define o universo e o funcionamento deste. Essa mentalidade nos remete à tradição do Classicismo português, marcado pelas descobertas decorrentes das Grandes Navegações. Com o desbravamento dos mares, novos territórios foram conhecidos a partir de uma atmosfera que mesclava medo e encantamento. Nos poemas de Pontes, desbrava-se agora a Terra, enquanto planeta, vendo-se dela a sua formação e o seu funcionamento. Enquanto no “livro 1” o homem é sofrido, explorado, e adquire a natureza degradada da “humanimalidade”; no “livro 2”, tem-se a re-humanização do universo a partir da própria capacidade humana de descoberta.

É frequente, nesse livro, a presença de termos relacionados à História (pirâmides – p.69), à arte (barroco – p.70), à tecnologia (bússola – p. 56) e às ciências (elétrons – p. 37). A reunião de tais elementos representa a tentativa de compreensão da cultura humana construída ao longo dos séculos.

O “livro 3”, e último, apresenta de forma épica a conquista do espaço pelo homem contemporâneo do século XX em dezoito teletipos²³ (notícias da conquista do cosmo em tempo cronológico), três módulos²⁴ (as três fases da conquista espacial) e cinco quânticas²⁵ (fusão do vocábulo “quanta” da Física com o termo “cântico”, daí resultando uma paronomásia, que exalta o feito humano). Nesta parte da obra, o espaço é o vácuo, o infinito.

Nesse livro, o poeta narra os fatos como se estivesse a bordo de foguetes, desbravando o cosmos. É assim que Roberto Pontes reinventa a linguagem épica no contexto contemporâneo. Vejamos a seguir cinco dos poemas de *Lições de Espaço*:

teletipo 1957²⁶

hoje eclodiu a chama

²³ **Teletipo:** Sistema de comunicação a distância em que o aparelho transmissor é dotado de teclado e o receptor imprime os sinais transmitidos em leitura imediata (BUENO, 2000, p. 747).

²⁴ **Módulo:** Parte de conjunto mecânico ou eletrônico com certas características dimensionais e funcionais escolhidas para facilitar a realização de determinado conjunto; parte autônoma de um veículo espacial, cabina (FERREIRA, 2001, p. 501).

²⁵ A Mecânica Quântica (Física Quântica) é a teoria da Física que obtém sucesso no estudo dos sistemas físicos, cujas dimensões são próximas ou abaixo da escala atômica, tais como moléculas, átomos, elétrons, prótons e de outras partículas subatômicas, muito embora também possa descrever fenômenos macroscópicos em diversos casos. A Mecânica Quântica é um ramo fundamental da Física com vasta aplicação (Disponível no site <http://www.fisica.net/mecanica-quantica/>).

²⁶ Esse poema foi escolhido para compor a prova de Língua e Literatura do Vestibular da Universidade de Fortaleza – UNIFOR, no ano de 1975.

o oriente cavalga o cosmos
 seu cavalo sputnik
 vai sem chouto
 a 7 mil km por segundo
 rompe a barra magnética
 o cinto atmosférico
 abre a cortina do espectro
 e proclama a nova era

(PONTES, 1971, p. 82)

m 2

o homem se arde
 em sua arte

hipóteses
 premissas
 cautelas
 fracassos
 experimentações

(PONTES, 1971, p. 97)

t 1968

Segundo oráculo de apolo

a lua é um globo cinza
 tisonada a fina poeira
 suas crateras são muitas e extensas

(PONTES, 1971, p. 100)

q 4

hoje é o amanhã do tempo
 os fluidos do universo são bordeaux
 a esteira de fumaça
 é prata e contraponto
 daquela caravela que se esvai

planto no tempo um marco hialino
 todo o espaço flagrei no cardiograma
 e o coração verto no espaço
 que um nôvo som
 preside a nova idade

o sol rompeu indiferente
 tangendo uma guitarra
 mas la luna semideusa
 que foi sua mulher

é minha noiva
 está em bodas
 é louca amante
 triturada nos meus braços

hoje é o amanhã do ontem que se foi

(PONTES, 1971, p. 104)

finito/infinito

cavalgar na luz
 cavalgar na luz

retôrno ao rio do tempo
 onde a vida cresce e diminui
 o meu transporte é a velocidade
 e sou um rei
 a cavalgar na luz

a cavalgar na luz
 sou imortal e tudo sei
 faço parar meu corpo no espaço
 controlo a vida na velocidade
 sou cavaleiro
 a cavalgar na luz

a cavalgar na luz
 bebo verdes ondas de energia
 há um sol diverso em minhas veias
 pois reconheço meus ecos de origem
 e a minha voz
 a cavalgar na luz

a cavalgar na luz
 sou imortal e tudo posso
 até mesmo lançar o maior passo
 ou retornar ao ponto de onde vim
 ou nem sequer saber se vivo ou se morri

a cavalgar na luz
 a cavalgar na luz

(PONTES, 1971, p. 107)

No poema “teletipo 1957”, tem-se a inauguração da era cósmica quando o verbo poético “proclama a nova era.” Já em “m 2” há referências às dúvidas e à ansiedade que

permeiam o homem diante das novas descobertas: “Hipóteses/ premissas/ cautelas/ fracassos/ e experimentações”, que também são traços residuais a marcar a mentalidade do Classicismo português e a caracterizar o pensamento do homem diante das novidades do mundo tecnológico.

O poema “t 1968” prenuncia, por meio de referência ao Oráculo de Apolo, a viagem do homem à Lua realizada em 1969, grande feito da história da humanidade. O homem aparece, nesse livro, como ser dotado de poder e de força, determinado a conquistar novos espaços. Vale ressaltar que o Oráculo de Delfos, dedicado a Apolo, era o centro religioso do mundo helênico e os antigos gregos o consultavam ansiosos por suas profecias. Resta registrar ter sido batizada de Apolo a nave da qual proveio o “t 1968” da lavra de Pontes.

Em “q4” o autor trabalha, sobretudo, com a categoria tempo: “Hoje é o amanhã do ontem que se foi”. O tempo, no Arcadismo, por exemplo, é visto como algo que precisa ser bem aproveitado. É a representação do *carpe diem*. Já no Barroco, o homem se mostra angustiado frente à efemeridade do tempo. No poema de Roberto Pontes, percebe-se um louvor ao tempo futuro que ele admite haver chegado, fazendo assim com que o tempo adquira caráter de *novidade* e de *grandeza*, aliás, duas categorias conferidoras de qualidade a seu texto, as mesmas trabalhadas por Pedro Lyra no livro *Conceito de Poesia* (1986).

No poema “finito/infinito”, temos um mergulho na consciência da finitude. O foco da obra adquire novo rumo. O homem não se importa apenas com a conquista do espaço. Ele precisa ir além, pois sente a necessidade de vencer a relação finito *versus* infinito.

O homem atinge a velocidade da luz e supera a morte: “sou imortal e tudo sei”. Além disso, consegue se libertar das barreiras físicas e naturais: “faço parar meu corpo no espaço/controlo a vida na velocidade”.

A “luz”, reforçada pelo uso constante da vogal “a”, representa também a razão. O homem é o domador da luz, da ciência. Ele tem o controle e as rédeas da razão de tal forma que se torna capaz de “cavalgar na luz”.

É importante destacar a atualidade do poema analisado, que incorpora, já em 1971, as formulações einsteinianas referentes à curvatura do espaço, concebidas há um século, mas comprovadas somente pelos físicos ingleses no ano de 2016.

Dessa forma, a leitura dos três livros de *Lições de Espaço* nos permite afirmar ser o foco da obra o homem e suas circunstâncias, constatação que nos remete à fórmula

orteguiana: “Eu sou eu e minhas circunstâncias” (GASSET, 1967, p. 52). O autor, partindo da miséria do espaço nordestino, passa, pois, pelo sonho criativo do homem e alcança o triunfo humano através da conquista do espaço sideral. O escritor e poeta argentino Jorge Luís Borges ressaltou, numa de suas palestras na Universidade de Harvard, entre 1967-1968, sob o título “O narrar uma história”, o seguinte posicionamento quanto à épica naquele momento:

Talvez eu seja um homem antiquado do século XIX, mas tenho otimismo, tenho esperança; e como o futuro comporta várias coisas [...], acho que a épica voltará para nós. Creio que o poeta haverá de ser outra vez um fazedor. Quero dizer, contará uma história e também a cantará (BORGES, 2000, p. 59).

Como se nota, para Borges, ser um “fazedor” é unir a voz do poeta à voz da história. É ser aquele que celebra um povo e sua vida. É exatamente esse trabalho de união entre poesia e história que Roberto Pontes e os poetas da Geração 60 desenvolvem com a matéria épica.

Assim, do exposto, é importante destacar que, embora o mundo moderno dificulte o trabalho com o épico devido a sua fragmentação e instabilidade, a natureza do *epos* está presente em qualquer tempo. Afinal, a criação épica está intrinsecamente ligada à história, pois, como afirma Octávio Paz: “todo poema, qualquer que seja a sua índole – lírica, épica ou dramática – manifesta um modo peculiar de ser histórico” (PAZ, 2009, p. 59). Nessa perspectiva, Roberto Pontes reinventa o caráter épico ao narrar a heroica ação do homem diante da descoberta espacial.

4 A MODERNIDADE LITERÁRIA NA OBRA DE ROBERTO PONTES

Historicamente podemos entender modernidade como uma visão de mundo relacionada ao projeto de mundo moderno, empreendido em diversos momentos ao longo da Idade Moderna e consolidado com a Revolução Industrial. Está normalmente relacionada com o desenvolvimento do Capitalismo. Sobre o conceito de Modernidade Fátima Freitas Morna explica:

Ser moderno é, sem dúvida, procurar *quelque chose*, alguma coisa a colocar no lugar vazio de muitas outras que o tempo corroeu e elidiu. Deixou, por isso, de ser possível aprender tudo com os velhos mestres, porque não se encontra neles “*le caractère de la beauté présente*” – e é esse que interessa ao pintor moderno. Ao afirmá-lo, instala-se, definitivamente, como medida de todas as coisas a mais determinante das fracturas que do mundo velho separam o mundo novo, aberto a pulso pelos românticos (MORNA, s/d, p. 128).

Antoine Compagnon, por sua vez, ao tratar sobre os conceitos de modernidade, modernismo e moderno, esclarece:

Se o substantivo modernidade, no sentido de caráter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire, e se modernismo, no sentido de gosto – a maioria das vezes julgado excessivo – do que é moderno, aparece em Huysmans, no “Salão de 1879”, o adjetivo moderno, por outro lado, é muito mais antigo, segundo Hans Robert Jauss, que retrçou a sua história; modernus aparece, em latim vulgar, no fim do século V, oriundo de modo, “agora mesmo, recentemente, agora”. Modernus designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala (COMPAGNON, 1996, p. 17).

Partindo, pois, desse aporte teórico, neste capítulo serão focalizadas a metapoesia, a poesia social, a *poesia insubmissa*, o experimentalismo formal e a reflexão filosófica sobre tempo e espaço presentes na produção literária de Roberto Pontes, enquanto vertentes artísticas que demonstram claramente a relação do autor com o seu tempo e com o seu próprio fazer poético, o que configura uma postura moderna e engajada do poeta frente aos desafios do mundo que lhe é apresentado.

Tendo como base as contribuições da Literatura Comparada, ao longo deste capítulo serão citados vários escritores, comumente relacionados ao Modernismo, compreendido aqui como sucede a Antonio Candido: “mais que um movimento literário, o Modernismo foi um movimento ideológico a partir do qual outros se seguiram no campo das ciências sociais. A desigualdade social, as diferenças culturais, étnicas, de gênero, dentre outras tantas, receberam importantes contribuições do

movimento” (CANDIDO, 2006, p. 137). Sendo assim serão abordadas nesta parte da pesquisa as preocupações e as reflexões de cunho social, político, econômico e artístico compartilhadas por Roberto Pontes e por outros escritores pertencentes ao Modernismo.

4.1 A Metapoesia

A metalinguagem, utilizada enquanto recurso da criação poética, não é algo recente. No entanto, é na modernidade que os estudos críticos de seus procedimentos, bem como a atenção dos artistas ganham maior proporção. Arrigucci Jr. afirma que a incorporação da própria crítica no interior do projeto de construção da obra é uma das marcas da tradição moderna (2003, p.124). Assim, conforme Brandão, a poesia incorporou em sua tessitura um “aspecto crítico e teórico” (1992, p.98). Como se sabe, o poema que problematiza a própria poesia e seu fazer técnico é recorrente na produção de poetas como Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Paul Valéry cujas obras se caracterizam também como espaços de reflexão crítica. No Brasil, são muitos os modernistas que se voltam para a metapoesia, e entre estes está João Cabral de Melo Neto, cujo trabalho é continuado pelas gerações subsequentes, inclusive pela Geração 60 no Ceará. Roberto Pontes é também um exemplo de escritor que utilizou o próprio poema para discorrer criticamente sobre a arte poética. Nesse tópico, serão trabalhados os poemas presentes nas seguintes obras do autor: *Contracanto*, *Memória Corporal* e *Verbo Encarnado*.

Roman Jakobson, no ensaio “Linguística e Poética”, trata da metalinguagem ao estudar as funções da linguagem. Quanto a essa função, ressalta: “Uma distinção foi feita, na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a ‘linguagem-objeto’, que fala de objetos, e a ‘metalinguagem’, que fala da linguagem” (JAKOBSON, 1970, p. 127). A função metalinguística está, portanto, centrada no código. Assim, a mensagem utiliza o código para se referir a um elemento do próprio código, ou seja, utiliza a linguagem para tratar dela mesma.

Gilberto Mendonça Teles, no ensaio “Um conceito de metalinguagem na poesia brasileira”, retoma os estudos de Jakobson e explica:

Como se vê, a metalinguagem constitui um sistema linguístico que se liga a outro sistema – o da linguagem poética –, por sua vez ligado ao sistema da língua. A diferença entre os três sistemas é que o da literatura (o da poesia) se liga ao plano de expressão da língua e o da metalinguagem se liga ao seu plano de conteúdo. Tanto o da

linguagem como o da metalinguagem fazem parte de um sistema potencial da língua, distinguindo-se porém perante o texto: a linguagem o cria; a metalinguagem o examina e recria. Mas para o fim especial desse trabalho, a metalinguagem é concebida ambigualmente, criando e dando as coordenadas teóricas do texto, de maneira a revelar as duas atitudes possíveis do poeta em face de sua concepção literária: a) uma exterior, exposta nos textos de crítica, nos manifestos, nos prefácios (às dos outros ou às suas próprias obras), nas cartas, nos diários, entrevistas, etc.; b) outra interior, quando a ação criadora se resolve em si mesma e o fazer poético se entremostra duplo, como tema e exemplo, como poema do poema – ou metapoema. Observe-se que no passado a atitude metalinguística é percebida na referência lexical a termos que dizem respeito à literatura, às artes (música, pintura, canto, dança), à linguagem (palavras, verbo sintaxe etc.) e às técnicas poéticas ou retóricas que o poeta diz estar usando. É esse, aliás, um dos aspectos mais característicos da moderna poesia brasileira, quando o poeta continuamente se debruça sobre os problemas da criação poética, como é o caso de Drummond e, mais recentemente, de João Cabral de Melo Neto (TELES, 1989, p. 124-125).

O poema “Aquarela”, pertencente a *Contracanto*, livro de estreia de Roberto Pontes, já apresenta um olhar sobre o seu fazer poético, relacionado à atitude “interna” à qual se refere Teles ao tratar das características de um “poema do poema”. Apreciemos os versos do escritor cearense:

O meu poema é branco
em louvor da rosa
que o inspirou

minhas palavras vestem roxo
por um amor
que viu a morte bem de perto

nossa tarde de imenso ventre azul
recheio de sementes
é a espera de uma cova cinza
sem sonho
sem luz
mas pelo menos cheia.

(PONTES, 1968, p. 25)

No poema em destaque, o autor apresenta algumas temáticas presentes em sua poética como o amor *versus* a dor: “minhas palavras vestem roxo/ por um amor/que viu a morte bem de perto”, assim como a desesperança: “é a espera de uma cova cinza/ sem sonho/ sem luz/ mas pelo menos cheia”. Sobre essa multiplicidade de temáticas e concepções poéticas que podem permear a metapoesia, Walty e Cury explicam:

O metapoema, ao falar de si mesmo, apresenta-se como um caleidoscópio infinito, em que suas muitas faces se deslocam no tempo e no espaço. Na obra de uma mesmo poeta, pode haver diversas e díspares concepções de poesia. Isso ocorre porque na lata do poeta tudo cabe: o que se cria, o que se copia; o que se escreve, o que se lê [...] (WALTY; CURY, 1999, p. 95).

Dessa maneira, no poema “Aquarela”, esse “caleidoscópio” abrange temas que serão desenvolvidos em obras posteriores do autor, como *Memória Corporal* (1982) e *Verbo Encarnado* (1996).

É válido ressaltar ainda a ênfase dada no poema às cores branca, roxa, azul e cinza que carregam importantes simbologias para a construção do texto. Na primeira estrofe, o branco é visto a partir da delicadeza da rosa que o inspira. Comumente a cor é associada à pureza e à sabedoria, mas também é “primitivamente a cor da morte e do luto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 142).

Na segunda estrofe, surge o roxo que se relaciona, no poema, à dor de quem encarou a “morte bem de perto”. O roxo, por exemplo, é uma das cores litúrgicas na Igreja Católica usada no período da Quaresma ou nas missas pelos mortos, estando, portanto, ligada às ideias de luto e de penitência.

Na última estrofe, o azul se relaciona à visão do horizonte que poderia nos trazer o alento da esperança, pois “é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 107). No entanto, o leitor é surpreendido justamente pelo foco dado à falta de sonho e de perspectiva de quem só tem a morte como certeza. É nesse contexto de certo pessimismo que a cor cinza é focalizada. Sendo assim, no poema é construída uma aquarela de temas caros à poética do autor, tais como amor, dor e luta que desembocam na temática da morte, vista aqui a partir da semântica das cores.

Em “Epitáfio”, último poema do livro *Memória Corporal*, a metapoesia também se faz presente:

Aqui jaz o amor um dia dito
só de beijos e flores viveria.
E não morreu por falta de sustento,
ardor e sonho, pois estes vivem sempre
ao jugo seco da crua existência.
Deixou de haver o sopro simples,
o desejo de ser o conivente,
o comparsa do outro na paixão
que a vida faz ruir devagarinho.

Quem esta morte de bom grado aceita
 quer deixar escrito na memória,
 na verdade indestrutível de um poema,
 o seu perdão, o seu adeus,
 o seu soturno desamparo ausente.

(PONTES, 1982, p. 73)

“Epitáfio” não é um poema que se constrói totalmente sobre a égide da metapoesia, tendo em vista que representa, sobretudo, o fechamento de um ciclo amoroso desenvolvido ao longo do livro e que fica registrado na “verdade indestrutível do um poema”. Vale ressaltar que não é necessário um poema ter a metapoesia como tema central de um texto para adquirir relevância no processo de construção textual, tendo em vista que, muitas vezes, um verso apenas já basta para demonstrar a consciência artística do escritor. Sobre o aqui dito e tratando sobre a produção poética de Manuel Bandeira, Flávia Jardim Ferraz Goyanna afirma:

Entre as práticas literárias que ostensivamente evidenciam a consciência crítica do autor, a metapoesia é sem dúvida uma das mais importantes ou significativas. Mesmo diante de um poema que apenas discretamente realiza a dimensão metapoética (através da inserção de um breve comentário limitado a um só verso, por exemplo), não podemos ficar indiferentes à voz da consciência criadora que então se manifesta (GOYANNA, 1994, p.53).

Sendo assim, observa-se o zelo do autor ao exaltar o texto literário como portador de uma verdade maior, no qual todos os sentimentos podem ser registrados e eternizados por meio da arte.

Na poética de Roberto Pontes, observa-se que o autor revela um olhar crítico acerca do trabalho poético, considerando o poema uma importante arma de combate. É o que se nota em “Poema por meu Poema”, que consta no livro *Verbo Encarnado*:

Diga
 diga meu poema
 mesmo com tédio, cansaço
 ou ainda em solidão.

E diga
 principalmente
 se a madrugada for longa
 se a tempestade for fria
 se longo for o combate.

Repita
 se for o caso
 quando a lua esteja em férias

e o rosto azul das estrelas
lhe parecer descabido.

E em qualquer caso
repita
para a sua namorada
amiga, mãe, conhecida
balconista, atendente
secretária ou irmã
pois ele também ajuda
a quem quer compreensão.

Monologue o meu poema
diga em duo
cante em coro.
Declamemos para o povo
pois eu faço um canto amargo
em tempo igual amoroso.
Quero vê-lo repetido
cantado, amado e sentido
na boca pra quem o quero.

Poema de quem viveu
só terá se completado
no lábio de quem o fala
pois meu intento
quem dera
é vê-lo libertação.

(PONTES, 1996, p.29-30)

Observemos que ao longo de trinta e sete versos o poeta apresenta um canto de libertação por meio da arte. Para tanto, interage com o poema de modo a torná-lo um facilitador da busca pela liberdade plena.

Na primeira estrofe, o leitor é convocado a “dizer” algo, ainda que com “tédio”, “cansaço” ou “solidão”. Na estrofe seguinte, é reforçada a necessidade de vencer as dificuldades da vida e da luta: “se a madrugada for longa/ se a tempestade for fria/ se longo for o combate”.

Na terceira estrofe, o leitor é instigado a repetir o poema mesmo quando já não haja luz no caminho: “quando a lua esteja em férias/ e o rosto azul das estrelas/ lhe parecer descabido”. Na quarta estrofe, o poema é direcionado a toda a gente: “namorada”, “amiga”, “mãe”, “conhecida”, “atendente”, “secretária”, “irmã”. Desse modo, o poeta convida o leitor a unir-se a ele na luta contra a opressão, tornando assim

a poesia um importante instrumento de luta. De acordo com Ivete Walty e Maria Zilda Cury:

O poeta, no ato mesmo de fazer poema, expõe seu conceito de poesia, explicitando sua função catártica, ou seja, aquela de meio de vazão dos sentimentos, de alívio mesmo de sofrimentos. Fundem-se, em seus versos, a ideia de poema e vida e, paradoxalmente, a de representação da morte [...] É como se o poeta quisesse fazer um pacto com seu leitor, dando-lhe uma chave do que entende por poesia naquele momento [...] (WALTY; CURY, 1999, p. 16-17).

Na quinta estrofe, o poeta revela as condições de um tempo amargo, mas também cheio de amor, que quer compartilhar com todos: “Quero vê-lo repetido/ cantado, amado e sentido/ na boca pra quem o quero”. Por fim, o poeta conclui que “Poema de quem viveu/ só terá se completado/ no lábio de quem o fala”. Nessa perspectiva, observa-se a importância que o poeta dá ao leitor e à divulgação do seu pensamento. Segundo Nelly Novaes Coelho:

A verdadeira Arte (aquela que resulta de um ato criador) expressa algo vital para o homem, porque direta ou indiretamente ela se nutre de valores essenciais para a existência humana. Já é ponto pacífico de discussão a afirmação feita por fenomenólogos ou sociólogos, de que nós não veríamos o Universo, não o entenderíamos, nem poderíamos habitá-lo, nem mesmo conheceríamos a nós mesmos sem a perspectiva estética. É ela que condiciona nosso modo de pensar, de amar, de desejar, agir e perceber o mundo... A arte é uma espécie de ponte entre a realidade que nos rodeia e o mundo dos valores ocultos, onde pressentimos todas as respostas para indagações essenciais que assaltam o homem, quando este toma consciência de ser um EU situado em um universo incomensurável e incompreensível (COELHO, 1993, p. 37).

Esse sentimento de sintonia entre arte, poeta e leitor é uma constante nos metapoemas de Pontes. Em “Poema por meu Poema”, por exemplo, todos são conclamados a compreender a arte e, por conseguinte, a ampliar a consciência e a visão de mundo que os cerca.

Dessa maneira, a tessitura poética construída por Roberto Pontes demonstra apurada consciência acerca do trabalho artístico e dos objetivos que pretende atingir com ele. Ao tratar sobre o “trabalho de arte”, João Cabral de Melo Neto explica:

Quanto aos poetas que denomina de “trabalho de arte”, diz: O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema. O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta. Nestes poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles se impõem ao poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido por sua vez, a partir de um motivo racional. A escrita neles não é jamais pletórica e jamais se dispara em discurso. [...] Também o trabalho nesses poetas jamais é ocasional ou repousa sobre a riqueza

dos momentos melhores. Seu trabalho é a soma de todos os seus momentos, melhores e piores. [...] Durante seu trabalho, o poeta vira seu objeto nos dedos, iluminando-o por todos os lados. [...] Ao escrever, ele não tem nenhum ponto material de referência. Tem apenas sua consciência, a consciência das dicções dos outros poetas que ele quer evitar, a consciência aguda do que nele é eco e que é preciso eliminar, a qualquer preço (MELO NETO, 1998, p. 65-66).

Em diversos de seus poemas João Cabral de Melo Neto apresenta a arte enquanto resultante de uma atividade laboriosa e consciente, com a qual se sente completamente à vontade para interagir. É o que se vê, por exemplo, na primeira parte do muito citado “Psicologia da composição”:

Saio de meu poema
como quem lava as mãos.

Algumas conchas tornaram-se,
que o sol da atenção
cristalizou; alguma palavra
que desabrochei, como a um pássaro.

Talvez alguma concha
dessas (ou pássaro) lembre,
côncava, o corpo do gesto
extinto que o ar já preencheu;

talvez, como a camisa
vazia, que despi.

(MELO NETO, 1982, p. 26)

Semelhante é a ideia apreendida no poema “Contracanto”, que abre o livro homônimo de Pontes:

Estou em meu poema
como os amantes se estão.
Moro nas vogais e consoantes
circunflexos
ós e zizes cantantes.

Estou nos casebres tristes
da imaginação.
Sou nas quase
vírgulas de ouro
que faço sem porquês.

O alfabeto habito
como me moram
muitas vezes muitas
meu coração

(PONTES, 1968, p. 19)

No prefácio a *Contracanto*, Pedro Lyra salienta que nesse poema, Roberto Pontes:

trabalha a linguagem poética ainda catando notas. E aqui temos não apenas o amante da poesia mas o habitante de todas as artes. É o compositor que transparece já no título do livro e continua no de tantos poemas e nas prosopopeias de alguns versos, dos quais extrai magníficos efeitos sonoros, enriquecendo assim o significado com o significante, reforçando o dito com o modo de dizê-lo harmonizando com originalidade forma e fundo (LYRA *apud* PONTES, 1968, p. 14).

Assim, ao confrontarmos os metapoemas de Pontes com os de João Cabral de Melo Neto, verifica-se em ambos a existência de um trabalho com as palavras que resulta de uma luta constante em favor do valor poético do vocábulo. Dessa maneira, tanto em João Cabral quanto em Roberto Pontes a poesia advém de um trabalho artesanal árduo, caracterizado por uma linguagem mais concreta e objetiva. É o que se vê no poema “Composição sobre a Peixeira”, do livro *Verbo Encarnado* que também demonstra, por meio de seus versos, a força da palavra poética e do trabalho artístico. Composto por sete estrofes, cada uma com quatro versos, o poema tem sua gênese dada em “Nota Posterior”: “variação em torno da faca de trato e corte do peixe, tanto no litoral quanto no interior nordestino. Instrumento inseparável dos trabalhadores do sertão e do mar. Com ela trabalham, lutam, matam” (PONTES, 1996, p. 101). Vejamos o poema:

Componho sobre a peixeira
um poema que te corta
golpeia teu pensamento
que sarja teu coração.

No cabo a mão calejada
o jeito assim de quem ama
o golpe que desferido
faz o respeito nascer.

E o aço justiça implume
solfeja o silvo no ar
e desenha o seu manejo
de não riscar por riscar.

No gume sugere o medo
de quem se atira covarde
aos pés que antes pisara
e agora baba e beija.

Na ponta leva ternura
 aguda quanto silente
 vigia sedenta e louca
 na espera do manejo.

Na forma dá esperança
 com toda agressividade
 de fome roendo gente
 de gente não tendo nada.

E por fim vale lembrar
 que a peixeira só não age.
 Quando porém jaz na mão
 liberta dando coragem.

(PONTES, 1996, p. 24)

Novamente a metapoesia se faz presente por meio da palavra de luta, no caso, concretamente representada pela “peixeira”, conforme se percebe na primeira estrofe: “um poema que te corta/ golpeia teu pensamento/ que sarja teu coração”.

Na segunda estrofe, é apresentado o homem trabalhador de “mão calejada”, que alcança o respeito após um “golpe desferido”. Na estrofe seguinte, o autor representa os movimentos sinuosos desenhados pelo uso da peixeira, que apenas é usada quando se tem um objetivo certo a alcançar: “e desenha seu manejo/ de não riscar por riscar”.

Na quarta estrofe, o poeta chama atenção para comportamentos covardes e submissos diante daqueles que praticam a opressão: “de quem se atira covarde/ aos pés que antes pisara/ e agora baba e beija”. Na quinta estrofe, é focalizada a ternura da peixeira a espera de um manejo. Essa ternura é contrastada na estrofe seguinte com a agressividade de seu uso diante da “fome roendo gente/de gente não tendo nada”. Por fim, o enunciado reforça que a peixeira por si nada faz, afinal é preciso que seja empunhada por quem tem coragem e está pronto para as lutas diárias.

É válido lembrar que, ao longo do poema, são cantados valores como respeito, justiça e bravura de quem não se acovarda diante dos medos e adversidades. Essas vertentes e sentimentos também são bastante recorrentes na poética do autor em estudo.

Conforme Samira Chalhub, os metapoemas suscitam problemas teóricos ao ato de poetar, afluem tematicamente a mais essencial pergunta, aquela que funda o ato criativo: ‘O que é (fazer a) poesia?’ (CHALHUB, 1986, p.60). Na poética de Roberto Pontes, nota-se que a metapoesia está bastante relacionada a uma preocupação quanto à importância de conscientizar o homem do seu papel de cidadão que se volta

principalmente para o ato de lutar contra as desigualdades e em favor da justiça social. É o que nos esclarece Perrone-Moisés:

Cada vez mais livres, através do século XIX e, sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.11).

Destarte, observa-se claramente que, na obra de Roberto Pontes, a metapoesia é colocada a serviço de um canto de libertação. A inquietação do poeta quanto ao fazer poético se relaciona diretamente à construção da poesia social e da *poesia insubmissa* sobre as quais trataremos nos próximos tópicos.

4.2 A Poesia Social

A poesia social, enquanto produção literária que aborda questões políticas e sociais, teve já no Brasil do século XIX suas primeiras manifestações por meio de obras poéticas de autores como Fagundes Varela, Castro Alves e Sousândrade.

A poesia modernista da segunda fase, entre os anos de 1930 a 1945, foi marcada pelo amadurecimento artístico e, abordou não apenas fatos rotineiros, mas, sobretudo problemas sociais e históricos.

Já no final da década de 50 do século XX surge, no Rio de Janeiro, o Neoconcretismo, movimento oposto ao racionalismo e à objetividade dos concretistas paulistas que possibilitou a produção de poesia social. Nesse cenário, merece destaque Ferreira Gullar, que utilizou a linguagem como ferramenta de trabalho político e social. É o que se vê, por exemplo, no poema “Não há vagas”, de 1963.

O preço do feijão
não cabe no poema. O preço do arroz
não cabe no poema.

Não cabem no poema o gás
a luz o telefone
a sonegação
do leite
da carne
do açúcar

do pão
 O funcionário público
 não cabe no poema
 com seu salário de fome
 sua vida fechada
 em seus arquivos.

Como não cabe no poema
 o operário
 que esmerila seu dia de aço
 e carvão
 nas oficinas escuras.
 - porque o poema, senhores,
 está fechado:
 “não há vagas”

Só cabe no poema
 o homem sem estômago
 a mulher de nuvens
 a fruta sem preço

O poema, senhores,
 não fede nem cheira.

(GULLAR, 2001, p. 162)

O poema de Gullar denuncia a realidade adversa ao indivíduo na sociedade brasileira, ressaltando aspectos, tais como: o desemprego, o preço abusivo dos gêneros de primeira necessidade e a sonegação. Os versos criticam o funcionalismo público “que mantêm pessoas enclausuradas e sem perspectivas de promoção ou avanço intelectual”, e revelam a cruza de atividades como as do aço e do carvão, que fazem o trabalhador perder uma vida inteira nas “oficinas escuras”. Por fim, critica o próprio poema, que, apesar de ser um instrumento de denúncia, é incapaz de modificar a situação de desamparo de muitos cidadãos. Ao tratar de sua poesia, Ferreira Gullar esclarece: “Pretendo que a poesia tenha a virtude de, em meio ao sofrimento e ao desamparo, acender uma luz qualquer, uma luz que não nos é dada, que não desce dos céus. Mas que nasce das mãos e do espírito dos homens” (2001, p.1). A poesia do escritor maranhense se configura, pois, como uma obra engajada e comprometida com as angústias de seu tempo.

O engajamento e a preocupação social são também aspectos bastante recorrentes na poesia de Roberto Pontes. Neste tópico, partindo dos livros *Contracanto*, *Verbo Encarnado* e *Hierba Buena/Erva Boa*, apresentaremos alguns poemas do autor cuja

vertente social voltada à participação se faz mais forte a partir do enfoque de problemáticas sociais que ultrapassam o seu tempo e o seu espaço. Vejamos os esclarecimentos de Pedro Lyra acerca da relação entre a arte, o homem e seu tempo:

A arte verdadeira só pode ser a do hoje e do aqui: a que problematiza o homem histórico-geográfico, situado no seu tempo e no seu espaço vitais. A tarefa do artista consiste em conferir a esta substância concreta uma forma capaz de presentificar a sua obra em todos os tempos e todos os espaços (LYRA, 1979, p. 28).

Verbo Encarnado é certamente o livro de Pontes no qual mais se ouve a voz sofrida do povo brasileiro. Nele a existência humana é refletida profundamente e, partindo de situações que lhe são próximas, o autor contempla todo o contexto histórico, social e econômico de que participa.

Moacyr Félix ressalta essas características no prefácio da obra em foco:

O poeta colhe a poesia no que vê e sente como o não-ser do que foi ou que não pôde ser sob os golpes do destino e da história; e em nome disso faz da liberdade a porta e o caminho e o horizonte para o verbo com que intenta dar fala ao ser que nele move ideias e sentimentos (FÉLIX *apud* PONTES, 1996, p. 13).

O poema “Garimpo”, escrito em 1971 e constante no livro *Verbo Encarnado*, exemplifica bem a consciência social do autor, conforme exposto em “Nota Posterior”, na qual se lê: “escrito em Brasília, onde residí, para concorrer ao Prêmio Fundação Nacional dos Garimpeiros. Ganhar o torneio só não foi uma surpresa muito agradável porque o poema, refletindo a *via crucis* do garimpeiro, fez com que a miséria alheia redundasse em prêmio” (PONTES, 1996, p. 104). Passemos ao texto:

I
 Bateia, bateia filho,
 que o mesmo peso nos braços
 mata o irmão
 que planta o milho.
 Bateia, bateia pai,
 por um pouco de fortuna
 a saúde não vem.
 Vai.
 Bateia, bateia avó.
 A lenda do arco-da-velha
 veio de ti.
 É só.
 Bateia, bateia amor,
 que a mulher, a mãe, a filha
 sabem artrites
 de cor.

II

Bateia, bateia logo,
que se a pedra não se acha
te comem
cupins de fogo.
Bateia, bateia bem,
que o verme vem subindo
nas canelas
indo além.
Bateia, bateia fino,
que os músculos reagem
mas em vão.
Repica o sino.

III

Bateia, bateia rio,
que de noite
com o frio
qualquer asma solta pio.
Bateia, bateia mágoa.
Pode não vir nonada
mas quem sabe
vem mãe-d'água?

IV

Bateia, bateia forte.
Quem pode negar que a vida
seja máscara
da morte?

V

Bateou, bateou,
um dia cerrou os olhos.
Sepultado beira-rio
suas carnes adubaram
um farto banco de lodo.

Por sobrem pousaram aves
que pastaram seu sustente.
E de noite, às estrelas
oscilou um fogo-fátuo
que mais parecia renda.
Bateou, bateou.
Um dia fugiu-lhe o dia.
Não vieram mais pepitas
nem cascalho, nem a fome.

(PONTES, 1996, p. 49-50)

“Garimpo” se divide em partes numeradas de I a V. Na primeira, o autor utiliza a anáfora, a partir da repetição do vocábulo “Bateia, bateia” para interpelar diferentes membros da família: “filho”, “pai”, “avó” e “mãe”. Todos trabalham no garimpo e sofrem com o trabalho pesado e com a exploração. O filho carrega peso excessivo; o pai perde a saúde; a avó, aquela que carrega a cultura que passa de geração a geração, também não está livre dos afazeres; e a mãe, igualmente no labor desumano, já sente as consequências das artrites.

Na segunda parte, o autor se volta para a labuta do garimpeiro. Os versos “Bateia, bateia, logo”, “Bateia, bateia bem”, “Bateia, bateia fino” nos trazem a ideia gradativa de aperfeiçoamento do trabalho e de exaustão do trabalhador ao longo do tempo.

Na terceira, o autor resgata o mito da “mãe-d’água”, entidade do imaginário brasileiro, também chamada de Iara ou Uiara. Trata-se da sereia que a todos fascina com seu canto e beleza. Nessa mesma estrofe, o autor emprega o termo “nonada” para advertir o garimpeiro de que nada pode acontecer. Vale lembrar que a palavra nonada, que significa “coisa sem importância, um quase nada”, adquire caráter bastante enigmático na fala de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa: “Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja” (ROSA, 2001, p. 23). Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha também faz uso do termo quando se refere ao preço irrisório do gado, dos terrenos e das casas no sertão: “Causava dó verem-se expostos à venda, nas feiras, extraordinária quantidade de gado cavalariço, vacum, caprino etc., além de outros objetos, por preços de nonada, como terrenos, casas etc.” (CUNHA, 2000, p. 186). Note-se, porém, que esse emprego do léxico especioso “nonada” foi alcançado por um número muito restrito de escritores brasileiros.

Na penúltima parte, o autor lança uma interrogação retórica bastante reflexiva: “Quem pode negar que a vida/ seja máscara/ da morte?” Nela, implícito, está o objetivo de questionar o sentido da vida diante de condições tão difíceis para a sobrevivência.

O verbo “batear”, que se repete no presente do indicativo em todas as estrofes anteriores, é usado, na última estrofe, no pretérito perfeito do indicativo. Podemos notar que a saga da vida do garimpeiro acabou: “um dia cerrou os olhos”. Não haverá mais sonhos, mas também não haverá mais sofrimento: “Não vieram mais pepitas/ nem cascalho, nem a fome”.

Um aspecto muito importante a realçar no poema “Garimpo” é a utilização de vocábulos como “vermes”, “carnes”, “lodo”, “artrites”, “músculos”. Essa linguagem de

natureza cientificista e naturalista, ao estilo de Augusto dos Anjos, expressa pessimismo e angústia diante dos problemas sociais e das incertezas do mundo, o que se configura como aspecto literário residual.

De forte teor social é o poema “O coração do Mundo”, incluso em *Verbo Encarnado*. O texto “foi escrito para os meninos jornalheiros adormecidos na calçada do matutino cearense *O Povo*, aguardando ao relento a saída do noticioso” (PONTES, 1910, p. 100), conforme explica o autor em “Nota Posterior”. A seguir o poema:

O mundo não tem coração
e não enxerga sob as luzes mortas
os perigos que a noite acolhe
nem sente o frio que confrange os ossos.

Teus passos de criança
teus olhos de pássaro
envoltos em trapos encardidos.
Tua voz recita manchetes guerreiras
do jornal que vai nas tuas mãos.

Menino, o mundo te ignora.
Ele é um monstro insensível
que se alimenta da doce carne infantil
desde que chegou teu tempo.
O mundo possui entranhas
e nos quer em suas vísceras
inclusive tu, menino.

O mundo não sabe amar
pois o sexo não tem.
Mas teu coração transido
incendeia qualquer mundo.

O mundo é um Moloch
mas tu és o próprio fogo.

(PONTES, 1996, p. 22)

O texto é composto por cinco estrofes, cada qual com número diferente de versos. Na primeira estrofe, o autor reflete sobre os perigos da noite, a partir da frieza do mundo que não olha para os necessitados: “O mundo não tem coração/ e não enxerga sob as luzes mortas/ os perigos que a noite acolhe/ nem sente o frio que confrange os ossos”.

Na estrofe seguinte, o autor utiliza a metáfora “olhos de pássaros” para se referir ao menino jornalheiro. É importante enfatizar que os pássaros conseguem enxergar cores

que são invisíveis ao ser humano²⁷. Ao utilizar essa metáfora, o autor nos mostra que o menino consegue perceber o mundo de forma muito mais profunda que a própria sociedade que nem ao menos o vê passar em seu estado maltrapilho: “Teus passos de criança/ teus olhos de pássaro/ envoltos em trapos encardidos./ Tua voz recita manchetes guerreiras/ do jornal que vai nas tuas mãos.”

Na terceira estrofe, o eu-lírico adverte o menino ao lhe explicar a essência agressiva do mundo: “Menino, o mundo te ignora./ Ele é um monstro insensível/ que se alimenta da doce carne infantil/ desde que chegou teu tempo”. O mundo é representado como um monstro que a tudo devora impiedosamente: “O mundo possui entranhas/ e nos quer em suas vísceras/ inclusive tu, menino”.

Na penúltima estrofe, o poeta estabelece um confronto entre o mundo e o coração do menino: “O mundo não sabe amar/ pois o sexo não tem./ Mas teu coração transido/ incendeia qualquer mundo”. Como se lê, enquanto o mundo ainda não conhece o amor, o coração do menino, embora amedrontado, consegue transmitir sentimento e força transformadora.

A última estrofe fecha o poema com uma conclusão: “O mundo é um Moloch/ mas tu és o próprio fogo”. Moloch é o nome do deus dos amonitas, ao qual uma etnia de Canaã sacrificava seus bebês numa fogueira. Também é o nome de um demônio, tanto na tradição cristã quanto na cabalística. Assim, observa-se que, enquanto o mundo é caracterizado como esse deus que devora os indefesos, o menino jornalista é visto como o próprio fogo que purifica e renova o mundo.

Desse modo, o poema “O coração do mundo”, tendo como base a vida do menino que precisa trabalhar como jornalista para sobreviver, conduz o leitor à reflexão sobre a omissão da sociedade diante das injustiças e da exploração do ser humano, sobretudo das crianças e dos adolescentes, ultrapassando assim motivos individuais ao atingir valores e preocupações universais. Acerca dessa relação entre motivo pessoal e motivo social, Pedro Lyra esclarece:

Essa superação do motivo pessoal pelo motivo social, como exigência da arte identificada com nossa época, já fora anunciada por Hegel: “O

²⁷ O site “Hype Science” discorre sobre a visão dos pássaros na matéria intitulada “Pássaros enxergam cascas de ovos em cores diferentes”. De acordo com o texto, cientistas da Universidade de Birmingham, Inglaterra, sugerem que os pássaros veem o mundo de forma mais colorida do que os seres humanos. Ao contrário do homem, as aves podem ver a luz ultravioleta (UV), e possuem quatro receptores de cor em seus olhos (o homem possui apenas três), permitindo-lhes uma melhor distinção entre cada tom. A matéria, na íntegra, está disponível no endereço seguinte: <http://hypescience.com/passaros-enxergam-cascas-de-ovo-em-cores-diferentes/>

emprego de elementos naturais, outrora tão utilizados na arte, acabou por enfadar” Quer dizer: se o nível semântico da arte já não é preenchido por uma temática natural, é porque está preenchido por uma temática social. E o social típico do nosso tempo é esse aí: grito, clamor, guerrilha, quebrar de algemas, expulsão de invasores, para as finalidades que o poeta indica: a conquista de um céu indiviso e de um chão comum, ou seja: a felicidade do ser humano, assim na terra como no céu. Essas lutas sociais polarizam o nosso tempo e envolveram tudo, - tudo, inclusive a arte. Que tomou parte nessa luta. Uma luta muito conhecida de todos: desenvolvidos x subdesenvolvidos, ricos x pobres, poderosos x humildes, opressores x oprimidos, etc. E a arte tomou abertamente o partido dos subdesenvolvidos, dos pobres, dos humildes, dos oprimidos, ou seja, dos injustiçados (LYRA, 1979, p. 87).

O poema “Chula da rendeira”, também pertencente a *Verbo Encarnado*, retoma a questão da exploração do trabalho, bem como a relação entre motivo pessoal *versus* motivo social explicada por Pedro Lyra. O poema, composto por sete quintilhas, já no título nos traz um importante ícone da cultura brasileira, a rendeira, e o trabalho por ela desenvolvido. Leiamos o texto:

Na ponta dos teus dez dedos
tem uma perna de fio
de fio feito de nata
e bilros que vão batendo
a toada da matraca.

A cada passe um ponto
a cada ponto uma peça
uma angústia, um susto, um sarro
a flor seca da alvorada
e a tristeza a cada venda.

Em todo canto mil olhos
olhos postos na almofada
neles fervem pesadelos
neles moram sonhos pardos
das almas dos miseráveis.

Na renda moureja um anjo
em luta contra os maus fados
que têm nome de gente
a dureza dos diamantes
e o dorso nu das navalhas.

Zumbindo nos teus ouvidos
um diabo chamado fome
reúne seus comandados
e atíça os teus humores
pra que não resistas tanto.

Pedaço da própria pele
quem disse merece preço?

(PONTES, 1996, p. 67)

Na primeira estrofe, o poeta descreve o trabalho artesanal da rendeira: “Na ponta dos teus dez dedos/ tem uma perna de fio/ de fio feito de nata/ e bilros que vão batendo/ a toada da matraca”. Observemos a comparação entre o som produzido pelo bater dos bilros e a matraca, instrumento musical, geralmente de madeira, formado por um pedaço de ferro curvilíneo que, ao ser sacudido, produz som.

Na segunda estrofe, o autor aprofunda a descrição do trabalho da artesã, ressaltando, inclusive o lado psicológico da rendeira que sente tristeza ao vender a sua renda: “A cada passe um ponto/ a cada ponto uma peça/ uma angústia, um susto, um sarro/ a flor seca da alvorada/ e a tristeza a cada venda”. Se, por um lado, o lucro obtido com a venda é importante para o sustento da família; por outro, representa a exploração pelo pouco que se paga por tão grande e cuidadoso trabalho artesanal.

Na terceira estrofe, o autor amplia o campo de visão em torno da rendeira e passa a observar não apenas uma, mas várias mulheres trabalhadoras: “Em todo canto mil olhos/ olhos postos na almofada/ neles fervem pesadelos/ neles moram sonhos pardos/ das almas dos miseráveis”. Nesses versos, destacam-se os sentimentos das mulheres que vivem entre sonhos e pesadelos em meio à adversidade social.

Na estrofe seguinte, o autor resgata a figura do mouro, por meio do verbo mourejar, que significa ato de trabalhar como mouros. No *Dicionário Prático de Locuções e Expressões Correntes* (2007), Emanuel de Moura Correia e Persília de Melim Teixeira explicam que a expressão “trabalhar como um mouro” significa trabalhar muito, sem descanso. Assim é o trabalho incansável das rendeiras, que muito se esforçam e se dedicam, mas pouco são recompensadas: “Na renda moureja um anjo/ em luta contra os maus fados/ que têm nome de gente/ a dureza dos diamantes/ e o dorso nu das navalhas”. Interessante notar que, como anjo, a rendeira luta contra um destino que lhe ocorre desastroso.

Na quinta estrofe, o autor se refere a “um diabo chamado fome”; e na seguinte questiona o valor do produto do trabalho da rendeira: “Pedaço da própria pele/ quem disse merece preço?/ Da rendeira faz-se uso/ pois renda é pra ser trocada/ por um pouco de sobejo”. Por fim, a beleza da renda se apaga diante da exploração do trabalho da

mulher: “Tem uma perna de fio/ sem um pingo de beleza/ nem ao menos como aquela/ de uma teia de aranha/ na ponta dos teus dez dedos”.

Ainda sobre a temática da opressão trabalhada na obra, Margarida Maria Moreira Rodrigues²⁸ afirma em texto publicado no já referenciado *Jornal de Poesia*:

O poeta acredita que o mundo possa renascer, mas, antes de tudo, deve “merecer o flagelo”. Somente a dor é capaz de libertar o homem dos mecanismos de opressão que ele próprio constrói. Para isso importa desconstruir o mundo para reconstruí-lo, de tal modo, que o homem, em sua breve existência reconheça a relevância de transformar a sociedade, a fim de que a felicidade não seja somente privilégio de poucos que detêm o poder pelo poder – como nos admoesta Aristóteles – e sim patrimônio dos corações mais puros e das inteligências mais brilhantes.

O poema “Continua pensando”, oferecido a Bráulio Ramalho, também do livro *Verbo Encarnado*, é outro exemplo de texto literário comprometido com problemas sociais insolúveis em qualquer tempo. Vejamos:

Quando armarem a árvore de Natal
lembra-te do teu símbolo de fé.

Quando vierem os votos de Natal
lembra-te de um convívio mais fraterno.

Quando acenderem as luzes de Natal
lembra-te: elas brilham sobre as trevas.

Quando cantar o galo de Natal
lembra-te dos dormidos nas sarjetas.

Quando cevarem o peru do Natal
lembra-te: - servirá a quantos?

Quando sortearem as prendas de Natal
lembra-te: são poucas para muitos!

Quando partida a torta de Natal
lembra-te dos sedentos e famintos.

Quando servirem o vinho do Natal
lembra-te do sangue, do suor para fazê-lo.

Quando celebrarem a missa do Natal
lembra-te dos presos, mortos, desaparecidos.

²⁸ Margarida Maria Moreira Rodrigues é do Curso de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro–UERJ. Participa do Núcleo de Literatura Comparada e colabora no jornal *Comunicando* do Instituto de Letras da mesma Instituição. (Informação e citação disponíveis no *Jornal de Poesia* - <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rponfc3.html>. Acesso em 11 de outubro de 2017).

Porém, já finda a festa de Natal,
continua pensando em tudo o que eu te disse!

(PONTES, 1996, p. 81)

Em “Nota Posterior”, o autor esclarece que esse poema foi “impresso para o Natal daquele ano e lido no dia vinte e cinco de dezembro, como prece natalina, na casa de Bráulio Pessoa Ramalho, a quem vai dedicado” (PONTES, 1996, p. 107). Como é possível verificar, o poema nos remete a uma oração ou a uma súplica que progressivamente, desde a armação da árvore de Natal até o fim da comemoração festiva, convida o leitor a refletir sobre a desigualdade e a injustiça social. Dessa forma, o poema estabelece uma atmosfera de irmandade entre as pessoas para lembrá-las da importância do sentimento de solidariedade para com o próximo. Para tanto, utiliza o recurso da anáfora, retomando o verbo “lembra-te” em todas as estrofes.

Esse sentimento de solidariedade para com o outro, tão presente na obra de Pontes, é também marca bastante recorrente nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Essa assertiva pode ser verificada, por exemplo, no poema “Canção fraterna”, que foi publicado no jornal *O Brado Africano*, em 01 de dezembro de 1948, período de dominação colonial, por Noémia de Sousa, poeta e jornalista moçambicana:

Irmão negro de voz quente
o olhar magoado,
diz-me:
Que séculos de escravidão
geraram tua voz dolente?
Quem pôs o mistério e a dor
em cada palavra tua?
E a humilde resignação
na tua triste canção?

Foi ávida? o desespero? o medo?
Diz-me aqui, em segredo,
irmão negro.

Porque a tua canção é sofrimento
e a tua voz sentimento
e magia.
Há nela a nostalgia
da liberdade perdida,
a morte das emoções proibidas,
e a saudade de tudo que foi teu
e já não é

Diz-me, irmão negro,
 Quem fez a vida assim...
 Foi a vida? o desespero? o medo?

Mas mesmo encadeado, irmão,
 que estranho feitiço o teu!
 A tua voz dolente chorou
 de dor e saudade,
 gritou de escravidão e veio murmurar à minha em alma ferida
 que a tua triste canção dorida
 não é só tua, irmão de voz de veludo
 e olhos de luar.
 Veio, de manso murmurar

que a tua canção é minha

(SOUSA, 2001, p. 74-75)

“Canção fraterna”, desde o título, reforça o sentimento de irmandade ao qual nos referimos ao focar o texto de Pontes. Como se nota, o eu-lírico se compadece com a dor do outro e a ele se une independentemente do espaço onde esteja. É evidente que cada país africano tem sua história e suas peculiaridades culturais, porém a busca pelo desvencilhamento das amarras coloniais e conseqüentemente a luta pela construção de uma nacionalidade são aspectos que unem os indivíduos, ainda que seu país de origem seja diferente. Segundo Leila Leite Hernandez:

A aproximação entre os países africanos, mais do que por motivos de ordem estrutural, é possibilitada pelos efeitos do colonialismo, com o agravamento da crise econômica e o endividamento externo, além das sérias conseqüências da repressão. A união se impõe, a despeito da diversidade de matizes ideológicos e políticos dos movimentos nacionalistas dos diferentes países africanos (HERNANDEZ, 2005, p. 162).

Em vista disso, o poema “Canção fraterna” atinge um sentimento que extrapola as fronteiras moçambicanas atingindo, assim, um convite à união entre todos os povos cujo desejo de liberdade está intrinsecamente relacionado a um ideal de nação, o que favorece também a formação de um sistema literário em Língua Portuguesa.

“Didática de Cuba” é outro poema de Roberto Pontes que traz a questão social entrelaçada ao sentimento de solidariedade. O poema pertence ao livro bilíngue *Hierba Buena/Erva Boa*:

Se me pedes Pão,
 Dar-te-ei farinha
 Para que o faças todos os dias.

Se me pedes Água,
 Conclamo as nuvens
 Para que se abram todos os dias.

Se me pedes Paz,
 Convoco os irmãos-poetas
 Para tentar todos os dias.

Se me pedes Solidariedade,
 Intimo a todos os povos
 Para alcançá-la todos os dias.

Se me pedes Amor e Justiça,
 Penso que queres pedir em demasia
 Porque se essas coisas não são impossíveis,
 São muito difíceis de obter-se
 Porque dependem já de todos nós.

(PONTES, 2007, p. 33)

Já no título do poema percebe-se o tom de ensinamento, proporcionado pela palavra didática, oriunda do grego *Τεχνή διδακτική* (*techné didaktiké*), que pode ser compreendida como a arte ou a técnica de ensinar. O poema em questão se refere aos ensinamentos que as nações podem assimilar a partir da experiência política de Cuba. Sobre esse poema, Roberto Pontes ressalta no prefácio ao livro: “Cuba não deixa ninguém passar incólume por sua sociedade cheia de valores positivos; e a experiência humana ali vivida, embora breve, redundou na peça número 7, de didática imprescindível a qualquer pessoa” (2007, p. 12).

O poema “Didática de Cuba” se estrutura em quatro estrofes de três versos e uma estrofe de cinco versos. Na primeira estrofe, o eu-lírico, em vez de dar o pão ao outro, opta por lhe oferecer meios para adquirir o alimento de cada dia, dando-lhe para tanto farinha. Na segunda estrofe, o eu-lírico roga às nuvens que conceda água cotidiana a todos que dela precisam. Na estrofe seguinte, ante ao rogo pela paz, os versos reservam aos “irmãos-poetas” o condão de alcançá-la.

Vale ressaltar que na penúltima estrofe o poema reforça a ideia de solidariedade, a partir da união de todos os povos. Por fim, na última estrofe, o poema nos mostra que valores como justiça e amor apenas são atingidos se todos os buscarem de forma verdadeiramente comprometida.

O poema “A distinção que merecem...”, também pertencente ao livro *Hierba Buena/Erva Boa*, por sua vez, expressa um forte grito social contra a corrupção e a tirania:

Vou fazer uma comenda
De merda para os fracos,
Tiranos, torturadores,
Para que eles se afastem
Do melhor que há nas pessoas.

Uma insígnia de merda
Tão suja e repugnante
Que seu fedor vá bem longe
E a qualquer um cause espanto.

Um distintivo que traga
A enfermidade e a peste,
Para que jamais triunfem
O medo e a traição.
E que não vençam, jamais,
O engodo e a corrupção.

Vou fazer dignidade,
Da merda mais condensada,
Para ofertar aos maus
Donos da exploração
Do homem pelo homem
E de nação por nação.

(PONTES, 2007, p. 49)

Na primeira estrofe, o eu-lírico se prontifica a preparar uma comenda a ser oferecida aos fracos, tiranos e torturadores. No entanto, não se trata de uma condecoração com medalhas de ouro ou prata, muito pelo contrário, a tais sujeitos exploradores do povo será ofertada uma insígnia nada digna, conforme exposto na segunda estrofe.

No poema de Pontes em estudo, a presença de versos com vocabulário mais agressivo e impactante se configura como aspecto *residual* da corrente naturalista utilizado pelo poeta cearense como forma de retratar os sentimentos de desesperança e de conturbação frente às injustiças enfrentadas diariamente pela sociedade, que sofre igualmente com o medo e com a traição. Observa-se, portanto, que o poema deixa transparecer revolta e asco diante da exploração do homem pelo homem.

Outra obra de Roberto Pontes de forte cunho social é *Contracanto*. O livro que mescla o experimental, o lírico e o social, parte de temas tradicionalmente marcados

pelo lirismo para denunciar o drama e os problemas do homem em sociedade. Há nos poemas do livro de estreia do autor claros traços *residuais* do Realismo que, enquanto tendência artística, se faz presente na obra de diversos autores ao longo da história, caracterizando-se pela apresentação objetiva da realidade, conforme explica Afrânio Coutinho: “ele existe sempre que o homem prefere deliberadamente encarar os fatos, deixar que a verdade dite a forma, e subordinar os sonhos ao real” (COUTINHO, 2002, p. 186).

O poema intitulado “Lamento do Rio Raivoso” é exemplo de texto caracterizado pela vertente social da coletânea aqui focalizada:

Essa água
onde um tronco vai
não é água.

É sangue.

Esse rio que corre
não é rio.

É rei coroado de pontes.

Essas conchas
que servem de leito
não são ostras.

São ossos trazidos dos mangues.

Essa nascente do Capibaribe²⁹

só pode ser dois olhos
muito grandes
chorando a vida tôda
por ter nascido rio
e não fuzil.

(PONTES, 1968, p. 29)

No poema “Lamento do rio raivoso”, o poeta consegue claramente alcançar a fusão do lírico com o social. Pedro Lyra destaca no prefácio a *Contracanto* que, com este poema, Roberto Pontes “denuncia o drama que se passa na terra onde corre o rio.

²⁹ Este poema foi publicado na *Revista de Letras*, na qual o autor substituiu o rio pernambucano “Capibaribe” pelo “Cocó”, que corta a cidade de Fortaleza, seguindo a necessidade de cantar o rio da sua aldeia (PONTES, 1990-93, p. 154). A publicação foi alusiva à comemoração dos 25 anos do Grupo SIN de Literatura.

Assim se percebe toda a revolta consciente de quem não pode ao menos erguer a voz” (LYRA *apud* PONTES, 1968, p. 16-17). O rio representa assim a impossibilidade de reação frente às injustiças sociais e políticas que existem. É de frisar, porém, que o rio chora por não poder reagir. Na verdade, ele queria ser “fuzil”, ou seja, preferia ser um instrumento de defesa, reação e luta para ser capaz de combater os males da sociedade.

Vale lembrar que no século XVI, o Capibaribe, curso d’água do Estado de Pernambuco que nasce na Serra de Jacarará, é palco de assassinatos, violência, revoluções, fugas de escravos e assaltos nas pontes. Em suas várzeas, formaram-se os primeiros engenhos de cana-de-açúcar. Dessa maneira, o desenvolvimento da agricultura e da pecuária na região não se deu sem conflitos, pois ainda hoje o local sofre com a poluição e com os dejetos de esgotos que constantemente são nele depositados. Como se nota, o poema “Lamento do Rio Raivoso” consegue ultrapassar as barreiras do tempo e do espaço ao representar dramas humanos presentes em qualquer lugar e período.

A mesma preocupação de mostrar um retrato da realidade local é vista, por exemplo, no poema “O Rio”, de João Cabral de Melo Neto. É possível dizer que tanto Roberto Pontes quanto João Cabral estavam a dialogar com a estética do Realismo ao representarem de forma racional e objetiva a realidade sofrida de uma região.

Por fim, a partir do estudo de poemas de *Contracanto, Verbo Encarnado e Hierba Buena/Erva Boa* é possível afirmar que Roberto Pontes produz uma poesia social marcadamente comprometida com os anseios e as angústias do homem que ultrapassam o tempo e o espaço, tornando-se sempre atual quando se tem em vista a intensidade com a qual aborda impasses humanos complexos, como, por exemplo, a injustiça, a dor e a desigualdade social.

4.3 A Poesia Insubmissa

Neste tópico, focalizaremos alguns poemas de Roberto Pontes a partir do conceito de *poesia insubmissa*, por ele sistematizado no ensaio *Poesia Insubmissa Afrobrasílusa*, publicado em 1999.



Capa do livro *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* (1999)
Dimensões 14x21 cm

É de nosso conhecimento que as características da *poesia insubmissa* se aproximam da ideia de poesia social, no entanto por ter sido trabalhada por Roberto Pontes de forma sistematizada e com fundamentação teórica específica, consideramos pertinente a elaboração de um novo tópico para melhor abordagem do assunto. Vale ressaltar ainda a adequação desse tópico no capítulo relacionado à modernidade, tendo em vista que a “investidura do poeta na época moderna se faz mediante um pacto com a vida civil; equivale a dizer, com os outros, e, conseqüentemente, com a ação política” (PONTES, 1999, p. 33). Além disso, “podemos afirmar que a história da poesia, principalmente da moderna, é parte da história política e ideológica de nossa época” (PONTES, 1999, p. 43).

No livro *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*, o autor parte do pensamento de Pablo Neruda para cunhar o conceito: “Fomos buscar elementos para uma teoria da *poesia insubmissa* em Pablo Neruda, que em páginas de memórias nos dá pepitas de teoria a requererem esforço fundante muito mais vigoroso ainda” (PONTES, 1999, p. 150). Ademais, a obra apresenta análises da poesia do português José Gomes Ferreira, do brasileiro Carlos Drummond de Andrade e do angolano Agostinho Neto.

José Gomes Ferreira é estudado a partir de aspectos inerentes à sua poesia como retórica, lamartinismo, hugoanismo e, em especial, sua concepção muito própria de poeta militante:

José Gomes Ferreira vincula-se à poesia insubmissa afrobrasilusa sendo estudado nos seguintes aspectos: 1º) O romantismo social de

sua poesia; 2º) O caráter retórico da mesma, calcado na ‘estética do grito’; 3º) A angústia do poeta e do ser humano que faz da fala humana arma, embora não consiga com ela transformar a realidade que combate (PONTES, 1999, p. 151).

Na produção poética de Carlos Drummond de Andrade merece exame, sobretudo os aspectos de caráter político: “O que importa no estudo da poesia insubmissa de Drummond é ver o aprofundamento do compromisso do poético com o político” (PONTES, 1999, p. 152).

Por fim, Roberto Pontes analisa a poética de Agostinho Neto, tendo por base uma compreensão singular sobre poesia de revolta e ação, nacionalismo, política e ética:

O último capítulo é consagrado à poesia de Agostinho Neto, expressão angolana autêntica, que está para sua pátria como se fosse um código de intervenção da palavra sobre o real e o adverso, sendo a *Sagrada esperança* o fogo da Liberdade, o poder da palavra e da luta, anseio não só dos angolanos mas de toda a África, homens e povos, enfim, de quantos querem ter o direito à dignidade e à paz (PONTES, 1999, p. 152).

Na apresentação da obra, Dimas Macedo³⁰ resume bem a ideia de Roberto Pontes ao destacar esses três grandes poetas:

A abordagem pretendida pelo autor fala de três dimensões da poesia contemporânea, que são, a rigor, três dimensões da poesia de todos os tempos, sendo elas: a) a poesia de projeção retórica, cujo modelo escolhido foi o da produção poética do escritor português José Gomes Ferreira; b) a chamada poesia de impasse, representada no estudo pela fase mais decisivamente política da criação de Carlos Drummond de Andrade; e, por último, a poesia de combate e de motivação transformadora, recaindo neste caso a preferência sobre a poesia de Agostinho Neto, o poeta de formação hugoana que utilizou a poesia como instrumento de libertação do seu próprio país (MACEDO *apud* PONTES, 1999, p. 16).

Partindo dos estudos teóricos de Roberto Pontes, é possível compreender que a *poesia insubmissa* é muito mais que um texto de denúncia social, pois consiste numa força verbal que visa combater um quadro social de opressão a partir da provocação de mudança de postura do cidadão. Roberto Pontes explica que a “a fala insubmissa tem por finalidade não apenas a captação e a interpretação da realidade pelo poeta, mas

³⁰ Dimas Macedo é professor da Universidade Federal do Ceará (UFC), membro da Academia de Ciências Sociais do Ceará e da Academia Cearense de Letras. É poeta, crítico literário e jurista brasileiro. Tem vários livros publicados, entre os quais estão *A distância de todas as coisas* (1980), *Estrela de Pedra* (1994), *Vozes do silêncio* (2003), *Dona Fideralina Augusta: mito e realidade* (2017). Por volta de 1990/1991, participou do Movimento Poesia Plural e, em maio de 1995, ao lado de Inez Figueiredo, João Dummar, Beatriz Alcântara, Juarez Leitão e outros escritores cearenses, criou o Grupo Espiral de Literatura, fundando, posteriormente, com José Telles, as Edições Sobrames (2001) e, com Pedro Henrique Saraiva Leão (1998), a Revista Literapia e as Edições Poetaria (Fonte: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/ceara/dimas_macedo.html)

também a intervenção sobre ela através do agir poético e político” (PONTES, 1999, p. 25- 26).

Desse modo, igualmente homem e poeta assumem sem medo o papel de combatentes diante da realidade adversa em que vivem, buscando assim mudança e melhoria na realidade social. Nessa perspectiva, o poeta:

não hesita em ver na poesia a insurreição, a própria ação subversiva. O signo da alegria preside ao compromisso com os outros; deseja-se ardentemente a mudança mais completa; e até a primavera, com toda a simbologia de vida, renascimento, esperança e explosão, é vista como realidade insurrecta. Nada importa mais do que o compromisso assumido. É o que se extrai do convicto discurso ratificador da poesia insubmissa (PONTES, 1999, p. 35).

Outro aspecto de suma importância a se destacar na *poesia insubmissa* é a atitude de luta, não apenas apresentada no poema, mas, sobretudo vivida pelo próprio escritor. Para explicar a importância desse compromisso do autor com o cenário social e político, Roberto Pontes cita Pablo Neruda:

Devemos exigir ao poeta lugar na rua e no combate, assim como na luz e na sombra. Talvez os deveres do poeta fossem sempre os mesmos na história. O valor da poesia foi sair à rua, foi tomar parte num e noutro combate. Não se assustou o poeta quando o chamaram de rebelde. A poesia é uma insurreição. Não se ofendeu o poeta porque o chamaram de subversivo. A vida ultrapassa as estruturas e há novos códigos para a alma. De todas as partes salta a semente, todas as ideias são exóticas, esperamos cada dia mudanças imensas, vivemos com entusiasmo a mutação da ordem humana: a primeira é insurrecional (NERUDA *apud* PONTES, 1999, p. 34).

Roberto Pontes parte, pois, do estudo da obra de Pablo Neruda para sistematizar o conceito de *poesia insubmissa*, tendo em vista o engajamento do poeta chileno nas causas políticas, sociais e econômicas do tempo em que viveu. Como se sabe, o envolvimento político de Neruda encontra matrizes em diferentes momentos de repressão, tais como: a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e a ditadura no Chile de Gabriel González Videla (1946-1952). Além do mais, vale frisar os vários exílios e perseguições por ele sofridos durante o período de exceção, bem como a relação do poeta com o comunismo.

Roberto Pontes é, assim como Neruda, um importante poeta insubmisso por sua postura combatente na vida e na arte. A atuação de Roberto Pontes nas causas políticas e sociais do país começou bem cedo. Já no período compreendido entre 1959 a 1961, Pontes participou da Ação Católica, movimento da Igreja Católica voltado para a evangelização nas escolas, nas universidades, no campo e no meio operário. Pontes

começou sua participação na Ação Católica atuando na Juventude Estudantil Católica – JEC, incentivado por Tito de Alencar Lima, estudante do LICEU, que posteriormente se tornou frade dominicano de notável engajamento político-social e a quem o poeta dedicou o poema “Os Ausentes”.

Pontes atuou ainda na JUC (Juventude Universitária Católica) e, pouco tempo depois, na Ação Popular, movimento político derivado da Ação Católica. Já na faculdade, passou a atuar no Projeto de Alfabetização de Adultos do Método Paulo Freire, que ajudou a implantar em Pernambuco, sob a orientação do próprio Paulo Freire, de Luís Costa Lima e de outros estudiosos da área. Participou também do Movimento de Educação de Base (MEB), da Igreja Católica, que proporcionava educação de adultos utilizando o Método de Alfabetização de Paulo Freire. Pontes atuava nos dois movimentos como instrutor e como produtor de programas. Vale ressaltar que o MEB cumpriu um importante papel na educação nacional, ao possibilitar que a alfabetização chegasse aos lugares mais longínquos do Brasil.

Depois do golpe militar de 64 houve a resistência de Pernambuco, liderada por Miguel Arrais, contra as medidas ditatoriais. Todos aqueles que trabalhavam nos movimentos mais progressistas como o MEB e o Movimento Paulo Freire, dentre outros, foram convocados a organizar a resistência contra o golpe militar. Roberto Pontes foi então para o interior de Pernambuco com esse objetivo. Com o esmorecimento da empreitada, resolveu retornar a Fortaleza, mas foi impedido pela perseguição militar. Em 1965, ingressou na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará, onde foi eleito por votação direta, Vice-Presidente do Centro Acadêmico Clóvis Bevilácqua – CACB.

Em 1969, Pontes foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional, posta em vigor pela ditadura militar, mas conseguiu ser absolvido. Apesar de ter sido provado não haver nada juridicamente que pudesse desabonar sua conduta, esse processo por muito tempo continuou gerando efeitos negativos, impedindo-o inclusive de assumir cargos públicos.

Esse pequeno comentário biográfico já mostra que os versos engajados de Roberto Pontes, assim como os de Pablo Neruda, são o reflexo de uma vida com participação efetiva nos processos políticos e sociais de seu momento histórico. Ele próprio nos diz: “se há sentido na poesia, há também nela expressa uma atitude mental do poeta diante da vida” (PONTES, 1999, p. 45). Afinal, conforme explica Pedro Lyra:

Tanto num sentido como no outro a Literatura se encontra comprometida com a ideologia: no sentido totalizante – porque ela integra, como arte, as manifestações superestruturais de qualquer agrupamento civilizado; no sentido restritivo – porque todas as manifestações culturais do mundo contemporâneo (todas, inclusive a religião) se envolveram no repto político lançado pelo marxismo. Uns tomaram partido abertamente – e produziram uma literatura de intenção socializante: o romance de um Jorge Amado, o teatro de um Bertold Brecht, a poesia de um Pablo Neruda. E os que pensam que não se envolveram, se envolveram sim: porque – suprimido o neutralismo pelo radicalismo próprio do nosso tempo – não tomar partido acabou se definindo como uma maneira tácita de tomar partido contra (LYRA, 1979, p. 48).

Como se percebe, em diferentes esferas, Roberto Pontes exerceu atividades voltadas para a melhoria de uma sociedade mais justa e igualitária, o que pode ser claramente notado em sua obra, sobretudo nos versos de *Verbo Encarnado*.

Passemos, pois, à análise dos poemas de Roberto Pontes. Trataremos inicialmente dos textos pertencentes a *Verbo Encarnado*, sobre o qual Fernando Py discorre:

Este livro expõe o que há de errado no contexto socioeconômico do Brasil, vibra e vergasta os nossos males, mas acima de tudo não se esquece de que é um livro de poemas e não um mero folheto panfletário. É importante chamar a atenção para isto, pois essa poesia, tão ‘datada’, não se restringe ao simples fato político-social que a gerou; vai além, impõe-se ao leitor pelo acabamento dos poemas, muito bem cuidados. Poemas como “Verbo Encarnado” (dedicado a Portugal), “Didática do Homem”, “Soul por Luther King”, “Fala sobre o medo” e muitos outros, mostram um poeta bastante afinado com o que acontece no mundo e suas repercussões em cada um de nós. Já versos como os da “Chula da rendeira” e da “Gemeadeira da Floreira” provam-no senhor dos ritmos melódicos dos versos, um artista que não se deixa apequenar pelas contingências, antes assimila-as admiravelmente, transformando em matéria poética tudo o que existe de perverso no homem e no mundo. Para o bem da poesia (PY, 1996, p. 8).

Apreciemos “Verbo Encarnado”, poema cujo título é o mesmo da obra em comento:

A força e a delação
resistem a tudo?

Uns pensam que sim.
Outros, ao contrário.
não bebem dessa crença.

O forte e o delator
deram-se as mãos.
E fornicaram velhas fuampas

como a tortura, a morte
a inquisição.

Os anos se passaram
como se não ruíssem nunca
as coisas podres.
Mas, Salazar,
durante esse tempo duvidoso
de orfandade e claustro
não conseguiste
amputar as consciências
que ebuliram como lava viva.

Então um dia
as consciências em coro
repetiram:
- verbo encarnado
em luto eu me transmuta
verbo encarnado
te transmuta em luta.

E um cravo novo
plantado no fuzil
aos olhos das crianças se levanta
e verde como o sol da nova aurora
vermelho como o sol da esperança.

(PONTES, 1996, p. 62)

Dedicado a Portugal, conforme lembrou Fernando Py, o poema revela um poeta interessado nos acontecimentos históricos e nos conflitos de diferentes partes do mundo. O poema tem início com uma indagação relativa à resistência da força e da delação: “A força e a delação/ resistem a tudo?”. A estrofe seguinte busca responder o questionamento, afirmando que há opiniões divididas quanto ao assunto. Na terceira estrofe, chama-se a atenção para o fato de o “forte e o delator” se unirem em favor da “tortura”, da “morte” e da “inquisição”, aspectos fortemente relacionados à ditadura salazarista que durou mais de quarenta anos.

Na quarta estrofe, é mencionado o estadista fascista português Salazar que mesmo promovendo ações ditatoriais e repressivas não conseguiu “amputar as consciências/ que ebuliram como lava viva”.

Na penúltima estrofe, é retomada a ideia da palavra que se faz carne e se “transmuta em luta”. Por fim, o poema resgata a esperança a partir da metáfora dos olhos das crianças, que a tudo enxergam de forma inocente e deslumbrada; e do sol que

surge brilhante a cada dia independentemente das adversidades que precisam ser enfrentadas no banal cotidiano.

Em “Nota Posterior”, Roberto Pontes resume bem a ideia central deste poema:

Verbo Encarnado, 1975, para a chamada Revolução dos Cravos de Portugal. Uma canção se fez presente na queda do salazarismo a 25 de abril. A senha da revolução, Grandola Morena, foi a palavra comandando a ação, daí o título VERBO ENCARNADO. Dedicado a Portugal, ao poeta Alexandre O’Neill e ao ficcionista José Cardoso Pires. Neles, a homenagem a todos os intelectuais sucumbidos pelo terror salazarista, e aos que colaboram para instaurar a idade nova do povo irmão (PONTES, 1996, p. 105).

Vale ressaltar que a Revolução dos Cravos, citada pelo poeta, foi o movimento que derrubou o regime salazarista em Portugal, em 1974, possibilitando o estabelecimento da liberdade democrática. Depois do golpe militar de 1926, foi instaurada a ditadura no país. Após seis anos, em 1932, Antônio de Oliveira Salazar tornou-se o primeiro-ministro ditador. Assim, Salazar implantou um regime inspirado nos ideais do fascismo italiano.

Em 1968, Salazar sofreu um derrame cerebral e foi substituído por seu ex-ministro Marcelo Caetano, que seguiu com a mesma política. O declínio econômico aliado ao quadro desgastante provocado pela guerra colonial possibilitou a eclosão do movimento contra a ditadura, que mereceu a homenagem do poeta brasileiro.

No dia 25 de abril de 1974, eclode a revolução. A senha para o início do movimento foi dada à meia-noite através de uma emissora de rádio. A senha, conforme Roberto Pontes explica em nota sobre o poema, foi uma música proibida pela censura, intitulada Grandola Morena, de Zeca Afonso. Os militares depuseram Marcelo Caetano que acabou fugindo para o Brasil. A presidência de Portugal foi então assumida pelo general Antonio de Spínola. Após o ocorrido, a população saiu às ruas para comemorar o fim da ditadura. Na ocasião, foram distribuídos cravos aos soldados como forma de agradecimento e de reconhecimento pela dedicação à causa.

Verifica-se, portanto, o caráter insubmisso do poema que conscientiza o leitor sobre a história maléfica de um regime ditatorial e sobre a necessidade de assumir posição diante das ações repressivas. Sobre o assunto e tendo em vista o imperativo do engajamento, é de destacar as palavras a seguir de Roberto Pontes:

Para o poeta insubmisso é de suma importância saber-se ligado a uma fração humana organizada, que visa a intervir na realidade social com o fito de erradicar a miséria e a dominação de um homem sobre outro, uma classe contra outra, uma nação em detrimento de outra (PONTES, 1999, p. 37).

Atitude similar de compromisso social é observada no poema “Grito contra o Vento”, que segundo a “Nota posterior” correspondente, representa o “reforço da disposição poética e política do autor de emprestar sua voz e sua ação à luta contra a ditadura brasileira, dias antes da edição do famigerado Ato Institucional nº 5, alcunhado AI-5” (PONTES, 1999, p. 102).

Grito contra o Vento
 O meu poema compele
 ao que não temo
 com estas mãos em concha
 e o grito contra o vento.

O meu poema acusa
 o que não temo
 e o punho viril
 agita o gesto
 golpeando o tempo.

Ouve, opressor,
 a fanfarra a caminho.

Ninguém pode extinguir
 uma chama tão luzente.

Nada pode mudar
 o destino de um povo.

O meu poema condena
 a ti, torpe tirano.

Todos sabemos
 que os nossos pés
 desconhecem o cansaço;
 que os nossos olhos
 inflamam muitos outros
 infundindo-lhes fraternidade.

Ouve, ouve, meu parceiro:

as armas são as grandes bem-amadas.
 Guardemos tochas para o dia da vitória!

(PONTES, 1996, p. 35)

Na primeira estrofe do poema, tem-se um brado de rejeição a todas as formas de repressão a partir de uma construção metapoética: “O meu poema compele/ ao que não temo”. Na segunda estrofe, os versos adquirem a força de um “punho viril”,

“golpeando o tempo”. Nessa visão, tanto o poema quanto o punhal acabam por se tornar objetos de combate.

A partir da terceira estrofe, o eu-lírico adverte o opressor a sentir a coragem de um povo que não se amedronta nem se acovarda diante das dificuldades encontradas no caminho. Além disso, é ressaltada a força do próprio poema que é capaz de sentenciar o opressor, ao se transformar em voz coletiva: “O meu poema condena/ a ti, torpe tirano”.

Na sétima estrofe, é retomada a noção de fraternidade entre povos, que se unem em prol do bem comum. Por fim, o poema conserva um sentimento de esperança pelo triunfo do povo: “as armas são as grandes bem-amadas./ Guardemos tochas para o dia da vitória!”.

Em “A Bala do Poema”, também está associada à metapoesia a necessidade de uma arte que sirva como instrumento de luta e de libertação. De acordo com o autor, o poema, escrito em 1964, “é o marco inicial. Escrito num ano nefasto para o meu país” (PONTES, 1999, p. 100).

A palavra há de ter
a consciência da bala
não lançada
e que vá enlaçar-se
nas tripas de algum gordo.

A sequencia das palavras
há de ser ligada
como o pente
com toda a potência
que possuem seus calibres.

O poema há de se levar
o sibilo macio, fino e cheio
das balas
que disparam os corações
dos que querem a fraternidade.

O poema há de se levar
a direção pensada e fria
da consciência
dos que não têm dias
nem mar, nem sol, mas má razão;

A sequência das palavras
tem o ritmo do engasgo
malicioso
dos gatilhos brabos
do homem Lampião.

A palavra há de trazer
o peso do chumbo
a quentura
a explosão do peito
enquanto o amor
não for reconhecido.

(PONTES, p. 1996, p. 20-21)

“A Bala do Poema” é um metapoema organizado em seis estrofes. A primeira delas apresenta uma metáfora construída a partir das lexias “palavra” e “bala” que enfatizam a comum necessidade da consciência do uso de ambas: “A palavra há de ter/ a consciência da bala/ não lançada”. Na segunda estrofe, a coerência que o pensamento deve seguir a partir da organização da linguagem é reforçada: “A sequência das palavras/ há de ser ligada/ como o pente”.

Na terceira estrofe, novamente é apresentada uma construção metafórica a partir dos vocábulos “bala” e “palavra”. No entanto, em lugar da força da bala, o que se põe em foco é o “sibilo macio, fino e cheio” que deve caracterizar tanto o poema quanto o disparo da arma. Nessa quintilha, o eu-lírico chama a atenção para o sentimento de fraternidade, que na obra de Pontes tem um valor bastante recorrente, e se relaciona à união entre todos os homens em busca de uma sociedade melhor.

Na estrofe seguinte, o eu-lírico mostra que o poema deve representar a consciência dos menos favorecidos: “dos que não têm dias/ nem mar, nem sol, mas má razão”. No que tange à poesia de Neruda, Roberto Pontes reforça: “[...] o poeta não pode alhear-se da sua circunstância mais imediata; sua sensibilidade está solidária com miseráveis, oprimidos, subjugados [...]” (PONTES, 1999, p. 36). É exatamente esse sentimento de solidariedade que une o poeta ao seu povo e que caracteriza a *poesia insubmissa*.

A quinta estrofe liga-se diretamente à segunda para completar o sentido que deve carregar a “sequência de palavras”, com toda emoção e força da linguagem. Nessa estrofe, as palavras são comparadas aos gatilhos das armas de Lampião, nordestino conhecido por sua valentia e destemor, considerado o rei do cangaço. Aqui a força das palavras se torna veemente e nos remete ao pensamento de Xanthes: “A palavra é a mais eficaz das armas nas mãos dos que não desconhecem a virtude da sua influência” (1916, p. 29).

A última estrofe do poema traz uma conclusão sobre o que deve conter um poema: “peso do chumbo”, “quentura” e “explosão”. Essas imagens ligadas ao fervor da

palavra de combate permanecerão vivas até que o amor seja reconhecido e valorizado pela sociedade.

O poema “Anistia”, por sua vez, apresenta um brado em favor da anulação de condenações por meio desse instituto jurídico de caráter eminentemente político:

A-nis-ti-a !
 Para pôr fim à delação.
 A-nis-ti-a !
 Para cessar a noite negra.
 A-nis-ti-a !
 Para alcançar frutos de paz.
 A-nis-ti-a !
 Para livrar os oprimidos.
 A-nis-ti-a !
 Para entender os condenados.
 A-nis-ti-a !
 Para aplacar os descontentes.
 A-nis-ti-a !
 Para sustar vingança e ódio.
 A-nis-ti-a !
 Para louvar os nossos mortos.
 A-nis-ti-a !
 Para embalar os torturados.
 A-nis-ti-a !
 Para voltar o exilado.
 A-nis-ti-a !
 Para a memória dos sumidos.
 A-nis-ti-a !
 Para cessar a hipocrisia.
 A-nis-ti-a !
 Porém: ampla, geral e irrestrita!

(PONTES, 1996, p. 74)

Todos os versos ímpares são compostos pela palavra “A-nis-ti-a!” cujas sílabas estão separadas, fechadas com ponto de exclamação, o que sugere o tom de grito, protesto e clamor. Ao longo do poema, o eu-lírico lista todos os motivos de seu clamor, que vai desde o fim da delação até a completa anistia “ampla, geral e irrestrita”. Em “Nota posterior”, o autor explica:

O poema foi “lido na Praça José de Alencar, em comício do Movimento Feminino pela Anistia. Dedicado a Luiz F. Papi, poeta do *Arado branco*, livro apreendido em toda sua edição pelos órgãos de repressão do Rio de Janeiro, sem jamais ter sido desenvolvido a seu autor (PONTES, 1996, p. 106).

Como se nota, trata-se de um poema que mais uma vez revela a voz de um homem que demonstra insubmissão na vida e na poesia. Segundo Pontes, “toda palavra

já nasce impregnada de humano; todo verso vem a ser o resultado de uma experiência” (1999, p. 45). Conforme foi explicado anteriormente, Roberto Pontes sofreu perseguição política durante o período ditatorial de 1964 ao lutar pelo direito de liberdade de todos aqueles que não calaram sua voz diante do arbítrio no país. Desse modo, é visível o entrelaçamento entre a arte e a experiência de vida política e ideológica do autor.

No poema “Exorcismo”, escrito em 1975, a voz insubmissa do poeta se faz bastante contundente:

Não quero mais
 uma criança verde
 de subnutrição
 e fome nos cabelos.
 Nem quero
 pulsos fortes
 nas algemas frias
 nem bocas
 com um lacre
 negro sobre os lábios
 nem corpos abrasados
 de suplício e morte
 nem culpas insensatas
 vidas natimortas
 guerras e masmorras
 - tudo esconjuro.

E não me canso
 pois é minha consorte
 a musa eterna
 - toda chama viva –
 irmã imediata da verdade.

E para não perder-me
 sem rumo nessa noite
 enquanto respirar
 o último bastardo
 a Liberdade
 será minha cantiga.

(PONTES, 1996, p. 64)

O poema, composto por três estrofes, tem como título “Exorcismo”, que designa um ritual praticado para expulsar espíritos malignos de quem está em estado de possessão demoníaca. No poema em análise, o eu-lírico pretende expulsar de sua realidade todas mazelas sociais: “criança verde de subnutrição/ e fome nos cabelos”;

“algemas frias”; “bocas/ com um lacre”; “corpos abrasados”; “culpas insensatas”; “guerras e masmorras”.

Nas duas últimas estrofes, o eu-lírico deixa claro que jamais se cansará de lutar por uma sociedade mais coesa porque “enquanto respirar/ o último bastardo/ a Liberdade/ será minha cantiga”. Tal luta se reafirma por meio da palavra comprometida que caracteriza a *poesia insubmissa*. A esse respeito, ressaltemos as palavras do autor: “O compromisso com a palavra conduz à ação, assim como o comprometimento na ação resulta em palavra. De uma forma ou de outra, chega-se a um só resultado: o uso da palavra empenhada e, por consequência, da poesia, enquanto instrumento ou arma” (PONTES, 1999, p. 42).

Nesses versos, o uso da maiúscula alegorizante na palavra “Liberdade” é bastante significativo, tendo em vista que não se refere apenas a uma liberdade individual, mas a um desejo de libertação coletiva, por meio da qual todos os homens possam viver de forma livre, plena e justa.

No poema “Exortação”, o autor demonstra mais uma vez comprometimento com as mais diversas causas sociais:

Se não te derem trabalho
procura bem depressa o sindicato
ou funda um.
E, se te faltar a comida,
planta à força mil sementes
em chão que não o teu
para teres o alimento.
Se te faltar a morada
vai três dias ao relento
que então vem a consciência.
Se não te derem ouvidos
une-te a companheiros.
Faz um partido na luta.
Se não te derem o medo
mune-te de palavras
e ensina aos outros.
Se não te derem a morte
faz desta Pátria
um vasto paraíso.
E, ao não te sobrar mais nada,
presentindo ter-se ido
a LIBERDADE
arranca a primeira pedra da calçada
e luta
pela única razão que vale a pena.

(PONTES, 1996, p. 73)

No poema em destaque, a voz poética se consagra aos problemas enfrentados pela sociedade. Esse comprometimento do autor é marca importante de um poeta insubmisso. Roberto Pontes esclarece que um fundamento essencial à *poesia insubmissa* é a correção do ensimesmamento pelo princípio da participação (PONTES, 1999, p. 32). Nessa perspectiva, o poeta se desvencilha de um movimento introspectivo para acolher o outro e a sua dor, tornando a poesia um canto coletivo. Ainda segundo Pontes, “Falar é uma prática, escrever é agir e, ambas, são condutas; eis o compromisso. Tomar a palavra significa assumir uma responsabilidade pública. Editar um poema ou um livro tem esse mesmo sentido” (PONTES, 1999, p. 50). É assim que “Exortação” representa um convite à luta por meio da aliança entre palavra e ação.

O poema “Soul por Luther King” foi escrito em 1968. Segundo a “Nota posterior” que lhe diz respeito, o poema foi “transbordado sob o impacto do assassinato do grande líder, em plena campanha pela igualdade dos direitos civis nos Estados Unidos da América do Norte. Diante da violência, é espanto, memento e lamento” (PONTES, 1996, p. 101). Vejamos o texto:

Branca voz
de alvorada
que é feito
dobrou teu nome?
- A força daquela raça!

Rosto azul
peito azeviche
que voz
é tua morada?
- O som dolente do jazz!

E se compunge a coorte
de haver dormido a fada
cuja boca era uma arma.

Que brancos olhos
de ódio
tão sandeus
te brindaram com o outono?

Que negro amor
em teu corpo
exigiu tal sacrifício?

Que mão espúria injetou

em tuas cordas vocais
injetou bala-semente?

Foi o branco!
Foi o branco!
Foi um louco!

Ai, os banjos!
Ai, as flautas!
Ai, pianos!
A própria dor se lamenta.

(PONTES, 1996, p. 32-33)

No decorrer do poema, é constante o lamento pela morte de Martin Luther King Jr., um dos mais importantes líderes do movimento dos direitos civis dos negros, não só dos Estados Unidos, mas de todo o mundo, que teve como bandeira uma campanha pacífica voltada para o amor ao próximo e o respeito às diferenças.

Nas estrofes iniciais, há uma série de indagações em torno de quem poderia ter sido o culpado pelo silenciamento daquela voz. Por fim, conclui: “Foi um branco!/ Foi um branco!/ Foi um louco”. Verifica-se, portanto, no poema, a consciência do poeta em torno do embate irracional entre as raças que causam fratricídio e violência. É o que se tem na sexta e sétima estrofes. É quando a *poesia insubmissa* se mostra a serviço do reconhecimento de quem foi insubmisso perante as desigualdades raciais e diante do desrespeito ao outro, fazendo do seu discurso uma arma, conforme consta no seguinte verso “cuja boca era uma arma”.

Outro aspecto importante a ser destacado neste poema é a valorização da cultura negra por meio da ênfase dada à música, como o *Soul*, gênero musical dos Estados Unidos nascido do *rhythm and blues* e do *gospel*, no final da década de 1950, e o *jazz*, manifestação artístico-musical originada nos Estados Unidos no início do século XX, desenvolvida a partir da mistura de várias tradições religiosas, principalmente a afro-americana.

Também podemos considerar como poemas de caráter insubmisso os textos de Roberto Pontes que apontam para mudanças de posturas sórdidas já banalizadas na sociedade atual. É o que se lê em “Poema contra o Quisto”:

Deram-me trinta dinheiros
para eu dizer: - desisto...
Meu peito louco de raiva

logo rosou: - insisto!

Os trinta foram sessenta
para eu desdizer meu grito
nem tudo o dinheiro compra
e aí eu falei: - resisto!

De sessenta a cento e vinte
para me pôr em conflito.
Meu murro quebrou a mesa
tentando dizer: - repito!

A progressão vai crescendo
com aquele único fito
de atingir meu sangue rubro
com o mais preto grafito.

Vai aumentando a propina
com a magia do seu rito.
Com podem mil centavos
corromper o infinito?

Cansado, o peito então berra
com ódio de certo quisto:
- quem quiser comprar um homem
reprise a venda de Cristo!

(PONTES, 1996, p. 86)

O título nos remete à necessidade de combater um quisto, ou seja, um tumor, uma deformidade que já na primeira estrofe é revelada: o suborno, a propina. Em “Nota posterior”, Roberto Pontes explica: “Poema contra o Quisto trata da astúcia da corrupção contra a firmeza da convicção. Por isso, dedicado a Gervásio de Paula, jornalista como poucos” (PONTES, 1999, p. 107).

No poema, o eu-lírico mostra indignação pelo fato de lhe oferecerem dinheiro em troca de silêncio. A oferta aumenta na mesma proporção de uma resposta negativa, conforme se vê na quarta estrofe: “A progressão vai crescendo”.

O eu-lírico, mesmo cansado, resiste a todas as ofertas e não vende a consciência: “Cansado, o peito então berra/ com ódio de certo quisto:/ - quem quiser comprar um homem/ reprise a venda de Cristo!”. Observa-se que o poema retoma a passagem bíblica do livro de Mateus (Mt 26:14-25) do Novo Testamento, no qual consta que no século 1 na Judéia, Judas, um dos 12 apóstolos de Jesus, por trinta moedas de prata, traiu Jesus, entregando a identidade de seu Mestre aos sacerdotes judeus que queriam matá-lo. Essa

comparação nos mostra o caráter aviltante do suborno e da propina, que se assemelha ao da traição de um ideal maior pelo qual se deve lutar.

No poema “Quando o veneno”, assim como em “Poema contra o Quisto”, é ressaltada a importância da conservação dos valores humanos para o crescimento justo de uma sociedade. Vejamos:

Se não tens dignidade
tu serves a qualquer um.
Tanto faz que seja ao néscio
quanto ao fero ditador.
Tanto faz que seja ao próprio
ou qualquer de seus vassalos
pois há mil formas distintas
de vender e de comprar.
Em todas vem o veneno
com seus destilos mortais.

Quando o veneno é poder
então ele é servido em bandejas de ouro e prata.
Assim se disfarça o mal
que vai ganhando as entranhas.

E é sabido que o poder
infeta somente a wuem
numa vaidade consente.

Mas a ter dignidade
se se tem roteiro certo
não haverá concessão
pois o longe é sempre longe
e distingue bem miragens.

A salvação não virá
para quem servir negando
as forças do temporal
e o céu que cobre o mundo.
Quando o veneno restar
um dia subvertido
serão bandejas de barro
cozidas por mão de homem
que servirão a verdade
pra desespero do mal!

Aí, se não tens dignidade,
por favor, recolhe a mão!

(PONTES, 1996, p. 89-90)

O poema “Quando o veneno” é dedicado a Moacyr Félix (1926-2005), poeta nascido no Rio de Janeiro que teve uma vida literária e política bastante engajada³¹.

A primeira estrofe apresenta um canto à dignidade humana, no qual há um alerta: “Se não tens dignidade/ tu serves a qualquer um”. A estrofe seguinte revela o veneno ao qual se refere o título; o poder que para ser exercido exige do homem a conservação da sua dignidade: “Quando o veneno é poder/ então ele é servido/ em bandejas de ouro e prata”.

Na terceira estrofe, o eu-lírico faz refletir sobre o poder, explicando que o Mal não é provocado pelo seu exercício em si, mas pelo homem que “numa vaidade consente”. Tal afirmação reforça o conceito de *poesia insubmissa* que tem por fim a mudança de comportamento a partir de uma visão crítica acerca da realidade.

Verifica-se nesses dois últimos poemas um aspecto importante da *poesia insubmissa* revelada na “mensagem capaz de modificar comportamento coletivo, ainda que por um instante [...]” (PONTES, 1999, p. 30).

É interessante lembrar que os poemas de Roberto Pontes resgatam situações bem comuns no dia a dia, tais como: a exploração, a inversão de valores e a propina. A propósito do cotidiano, Roberto Pontes comenta:

A poesia moderna é responsável pela redescoberta do cotidiano, do fato corriqueiro, do dia-a-dia, e o Modernismo brasileiro nos deu excelente exemplo de como a poesia de circunstância tem validade, importância e lugar. Pensamos no *Mafuá do Malungo*, de Manuel Bandeira, em que a honesta convivência entre amigos resulta num admirável exercício poético (PONTES, 1999, p. 49).

O livro *Hierba Buena/Erva boa*, como já o dissemos, é obra de Roberto Pontes de conotação insubmissa, tendo em vista o engajamento político dos versos ali dados. O livro é composto por trinta poemas escritos durante a visita que o autor fez a Cuba, por ocasião da realização do “XII Festival Internacional de Poesía de la Habana”, em 2007, como membro da delegação do Brasil. No prefácio a este livro, Roberto Pontes explica a gênese dos poemas:

Estive durante seis dias na pátria de José Martí, fiz amigos a partir do primeiro passo. Logo na abertura dos trabalhos, que giraram exclusivamente em torno da leitura e da interpretação de poesia pelos

³¹ Moacyr Félix (1926-2005) é filósofo e advogado. Foi editor das revistas *Civilização Brasileira*; *Paz e Terra*; e *Encontros com a Civilização Brasileira*. O poeta integrou a Geração de 45. É autor de *Cubo de Trevas* (1948), *Lenda e Areia* (1950), *Itinerário de uma Tarde* (1953), *Pão e Vinho* (1959), *Canto para as Transformações do Homem* (1964), *Um Poeta na Cidade e no Tempo* (1966), *Canção do Exílio Aqui* (1977), *Neste Lençol* (1977), *Invenção de Crença e Descrença* (1978), *Em Nome da Vida* (1981). Foi editor-adjunto da *Revista Poesia Sempre* (RJ). Atuou no *Para Todos*, jornal de cultura do antigo Partido Comunista Brasileiro e foi um dos fundadores do Comando de Trabalhadores Intelectuais (CTI).

participantes, ganhei inesperadamente um dístico de presente ofertado por Teresa Labourdette, poetisa cubana, além de engenheira civil, florestal e de pesca. A beleza daqueles dois versos desfechou em mim uma carga poética a ter por consequência este pequeno livro, para minha surpresa, escrito em Espanhol, apesar das minhas limitações nesse cativante idioma. O fato é que as palavras não quiseram sair-me em Português, língua “dulcíssima e canora” como nos disse José Albano. Os poemas no idioma cervantino tornaram-se legíveis graças à revisão das professoras e amigas Rubenita Moreira e Isabel Leal (PONTES, 2007, p. 11).

Vejamos o poema “Carta aos presos cubanos de Florence, Colorado, E.E.U.U.”, que nasceu do contato do poeta com a carta dos presidiários cubanos Ramón Labañino Salazar, Rene González Schwerert, Fernando González Llord, Gerardo Hernández Nordelo e Antonio Guerrero Rodriguez. A carta é datada de 19 de maio de 2007.

A batalha é de ideias
E meu verso há de estar,
Isto é certo, e sem espera,
Na luta, em primeira linha.

Assim, cinco cubanos,
Ramón Labañino Salazar
Rene González Llord
Gerardo Hernández Nordelo
Antonio Hernández Rodriguez
Cinco cubanos em grades
Fizeram-me escrever
Seus nomes em meu poema.

- Onde estão esses cubanos?
- Amargam o sol quadrado
Nos ferros da prisão
De Florence, Colorado,
Na América do Norte,
A palmatória do mundo...

- Que fizeram os cubanos
Para sofrer tal castigo?
- E é preciso fazer algo
Para quem sejam inimigos?
Basta que sejam cubanos
E queiram seu povo livre,
Pobre, mas operoso,
Pobre, mas aguerrido.

Apodrecem lá no cárcere
Nefando dos Estados Unidos,

De onde veio sua carta;
De uma prisão do Império,
Escrita a poetas livres
Das partes todas do mundo.

O quinteto está convicto
Que a força quem tem são outros
E lhes parece que são
Os humildes, os verazes,
Os amigos, os irmãos,
Os íntegros e os jovens,
Os maduros, operários,
Os camponeses, os justos,
Os honrados, os dignos,
Os altruístas, os fundadores,
Os que criam, os que amam.

Sabem de cor todos cinco
Que não estão sós no mundo,
E que alguém disse um dia:
“- Os bons estarão unidos
e assim serão invencíveis”.

A resposta, companheiro, é:
- Aqui estamos, todos, unidos,

“Um mundo melhor é possível!”

(PONTES, 2007, p. 70-71)

Dando a gênese deste poema, Roberto Pontes ressalta em seu prefácio:

Presos numa penitenciária de Florence, Colorado, E.E.U.U., estão cinco cubanos, entre os quais um poeta. Achando-se policial do mundo, os Estados Unidos agem como querem em qualquer latitude do planeta. Os cinco cubanos enviaram, por intermédio de seus familiares, uma carta para ser lida na abertura do XII Festival. O teor da missiva é sobranceiro. O texto completo está ao fim deste livro como documento (PONTES, 2007, p. 14-15).

Como se observa na primeira estrofe, o caráter metapoético se faz presente pela exaltação da força da palavra voltada para a luta e para o combate. Na estrofe seguinte, temos a lista dos nomes dos cinco presidiários cubanos que inspiraram o poema a eles dedicado.

Na terceira estrofe, o eu-lírico indaga retoricamente sobre o lugar onde estão os cubanos e a condição em que se encontram. A resposta surge imediatamente: “Amargam o sol quadrado”. Além disso, a América do Norte é caracterizada como a

“palmatória do mundo”, função que tem procurado desempenhar com zelo em qualquer parte do mundo.

A quarta estrofe apresenta novamente um questionamento construído em torno das ações dos cubanos que poderiam ter motivado o cárcere. A resposta também é dada de imediato: “- E é preciso fazer algo/ Para que sejam inimigos?/ Basta que sejam cubanos/ E queiram seu povo livre”. Essa passagem remete o leitor aos conflitos políticos entre Estados Unidos e Cuba, causados pela intolerância política do Tio Sam, que mantém por mais de cinquenta anos um embargo econômico contra Cuba, que sempre resistiu a atos de subordinação ao poder imperial norte-americano.

Na quinta estrofe, registra-se o local onde estão os detidos e os destinatários da carta por eles enviada: “Escrita a poetas livres/ Das partes todas do mundo”.

A sexta estrofe estabelece uma relação intertextual com a carta escrita em questão. Vale ressaltar que a carta do quinteto é finalizada com um poema intitulado “Nossa convicção” que declina amplo leque de destinatários:

Os humildes que repartem sua comida,
os verdadeiros que quebrantam os profanos,
os amigos que sonham como irmãos,
os íntegros que fixam a medida,
os jovens que renovam a vida,
os maduros que se fazem soberanos,
os operários com obras em suas mãos,
os camponeses de sementes partilhadas,
os justos, intransigentes com o injusto,
os honrados de honradez serenos,
os dignos de decoro inamovíveis,
os altruístas, os fiéis, os conscientes,
os que fundam e amam, estes, “os bons,
irão se unindo e serão invencíveis.”

(RODRIGUEZ *et al apud* PONTES, 2007, p. 109)

Tanto o poema de Pontes quanto o dos cubanos listam todos aqueles que devem se unir pela força do trabalho e da honradez para lutar por uma sociedade mais digna. Entre os convidados ao combate estão os humildes, os amigos, os íntegros, os maduros, os camponeses, os honrados e os altruístas. Ou seja, todos aqueles que conservam a honra e a justiça na conduta são, pois, convidados a lutar por um mundo melhor.

Na sétima estrofe, o eu-lírico deixa claro que os cinco não estão sozinhos e funde de forma intertextual os versos finais do poema dos cubanos: “Os bons estarão unidos/ e assim serão invencíveis”.

Nos três últimos versos, o poema enfatiza a união de todos com esperança na construção de um mundo melhor. Observemos então o emprego do termo “companheiro”, comumente utilizado no meio político e partidário para designar o envolvimento de todos em torno de uma causa ideológica comum.

O sentimento de solidariedade consubstanciado nos versos, por meio do compartilhamento do mesmo ideal entre o eu-lírico e os cinco presos, é coerente com o comprometimento mútuo na luta pela liberdade e pela igualdade entre os povos, independentemente do país em que estejam os defensores desta.

Assim Roberto Pontes, por meio da palavra-ação, convida a todos a se mobilizarem na luta pela liberdade, afinal “os momentos sofridos e insofridos da praxis também são capazes de gerar poesia. Desde os profetas bíblicos até Maiakovski, Brecht e Neruda, a recusa irada do presente, com vistas ao futuro, tem criado textos de inquietante força poética” (BOSI, 1977, p. 157).

No conjunto de poemas de *Breve Guitarra Galega*, do qual já nos acupamos, o “Poema Sobre...”, também ressalta os sentimentos de insubmissão e de rebeldia de quem tem consciência da sua realidade política e social.

O “Poema sobre...” é dedicado ao poeta Reynaldo Valinho Alvarez, nascido no Rio de Janeiro em 1931, de descendência galega, que é autor de vasta obra literária. Seus poemas foram traduzidos para o sueco, o italiano, o espanhol, o francês, o corso, o galego, o persa e o macedônio. Recebeu muitos prêmios, com destaque para o da Fundação Biblioteca Nacional (1995) e o Prêmio Jabuti (1998). Vejamos o texto poético de Pontes:

A rebeldia deve estar nos ossos
 Pois que neles corre a medula,
 Cujá lição, recomenda a bula:
 É resistir mesmo ao ser destroços.
 A rebeldia deve estar na mão
 Que, bem pensando, em si mesmo é osso,
 Daquele que altiva o pescoço
 E na hora mais certa grita: - Não!

A rebeldia deve estar na calma
 E ser vermelha ou verde, certamente,
 Pra que esmague a cabeça da serpente
 Com ferro em fogo e esperança na alma.

A rebeldia deve estar nos poços
 Escondida, como certas flores

Insuspeitas, exatas, incolores,
E explodir sem requerer esforços.

A flor-mor do nosso sentimento,
A rebeldia, deve estar nos ossos.

(PONTES, 2002)

Composto por cinco estrofes, o poema revela a rebeldia de quem não se conforma com situações de opressão e de exploração. Trata-se também de um grito a favor da rebeldia consciente de um propósito de mudança. No conjunto de poemas, este alude à luta dos galegos pela identidade e independência do reino que tiveram outrora.

A cada estrofe o poeta mostra onde deve estar a rebeldia. Na primeira estrofe, explica que deve estar nos ossos, por sua força e resistência. Na segunda estrofe, reforça que a rebeldia deve estar no pescoço que se ergue e grita “Não!”. Na estrofe seguinte, augura que o sentimento também deva ser encontrado na calma para que se possa lutar com precisão contra o Mal, isto é, a opressão alegorizada na serpente. Por fim, lembra que a rebeldia deve se situar nos poços para que se mantenha guardada e protegida até ser chegada a hora certa do combate. O poema é encerrado com a retomada da noção de que a rebeldia deve estar nos ossos, já expressa na primeira estrofe, pois esta significa a base de sustentação de qualquer movimento que busque ser revolucionário. Sobre essa necessidade de luta visualizada na poesia, Alfredo Bosi elucida: “a poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar” (BOSI, 1977, p. 191).

Por fim, consideramos oportunas as palavras de Dimas Macedo sobre a importância da produção de estudos em torno da *poesia insubmissa* como forma de preencher uma lacuna ainda existente no âmbito das pesquisas com esse enfoque:

A poesia como arma, seu poder de intervenção e de provocação de rupturas sociais e históricas, seu papel de instrumento conscientizador e de ordenação do caos, estas em linhas gerais, as propostas de *Poesia insubmissa afrobrasílusa*, que trata de tema original e indiscutivelmente muito pouco explorado no âmbito dos estudos universitários (MACEDO *apud* PONTES, 1999 p. 16).

Desse modo, podemos afirmar, a partir dos estudos da teoria e da poesia produzidas por Roberto Pontes, que a *poesia insubmissa* surge da necessidade de lutar por uma sociedade mais justa e igualitária, refletida não apenas no texto literário, mas na própria conduta do escritor enquanto cidadão consciente do papel social que deve exercer.

4.4 A Poesia Experimental

O Modernismo encontra seus pródromos já século XIX, conforme explica Gilberto Mendonça Teles no hoje clássico *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* (2012), no qual estuda como precursores do movimento as “Correspondências”, de Baudelaire; a “Alquimia do verbo”, de Rimbaud; a “Arte poética”, de Verlaine; o “Manifesto decadente”, de Anatole Baju; o “Manifesto simbolista”, de Jean Moréas; o “Prefácio” a *Um coup de dés*, de Mallarmé; e o “Manifesto unanimista”, de Jules Romains, produções surgidas entre 1857 e 1905.

Vale destacar que o Modernismo é um importante movimento responsável por grandes transformações em diferentes manifestações artísticas, entre as quais, a literatura. Ruptura com o passado, experimentalismo, transgressão dos cânones literários e a busca por uma literatura genuinamente brasileira, são elementos que nortearam o programa modernista entre nós. O destaque vai aqui para o experimentação formal enquanto marca da produção literária de grandes escritores, a exemplo de Mário de Andrade e, muito depois, por Guimarães Rosa. Um dos fatores determinantes para a valorização da ficção rosiana, como se sabe, é o trabalho com o experimentalismo linguístico.

Augusto de Campos, por exemplo, buscou aproximar Guimarães Rosa de James Joyce, por meio de um estudo sobre o tratamento dado à linguagem. O título do estudo, “Um lance de ‘dês’ do Grande sertão”, remete ao conhecido poema de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n’abolira lehasard*. Na opinião de Campos, Joyce era o “Mallarmé da prosa” (CAMPOS, 1983, p. 322). Haroldo de Campos explica que:

A semelhança mais importante entre os dois autores estaria na atitude experimentalista perante a linguagem, que se manifesta em inúmeros procedimentos ao nível léxico e sintático. Ao nível do léxico, a utilização de aliterações e rimas internas, por exemplo, demonstra o tratamento experimentalista que Guimarães Rosa dá à linguagem; ao nível da sintática, a “sintaxe telegráfica, (...) rítmica, pontuada, pontilhada de pausas” (CAMPOS, 1983, p. 324).

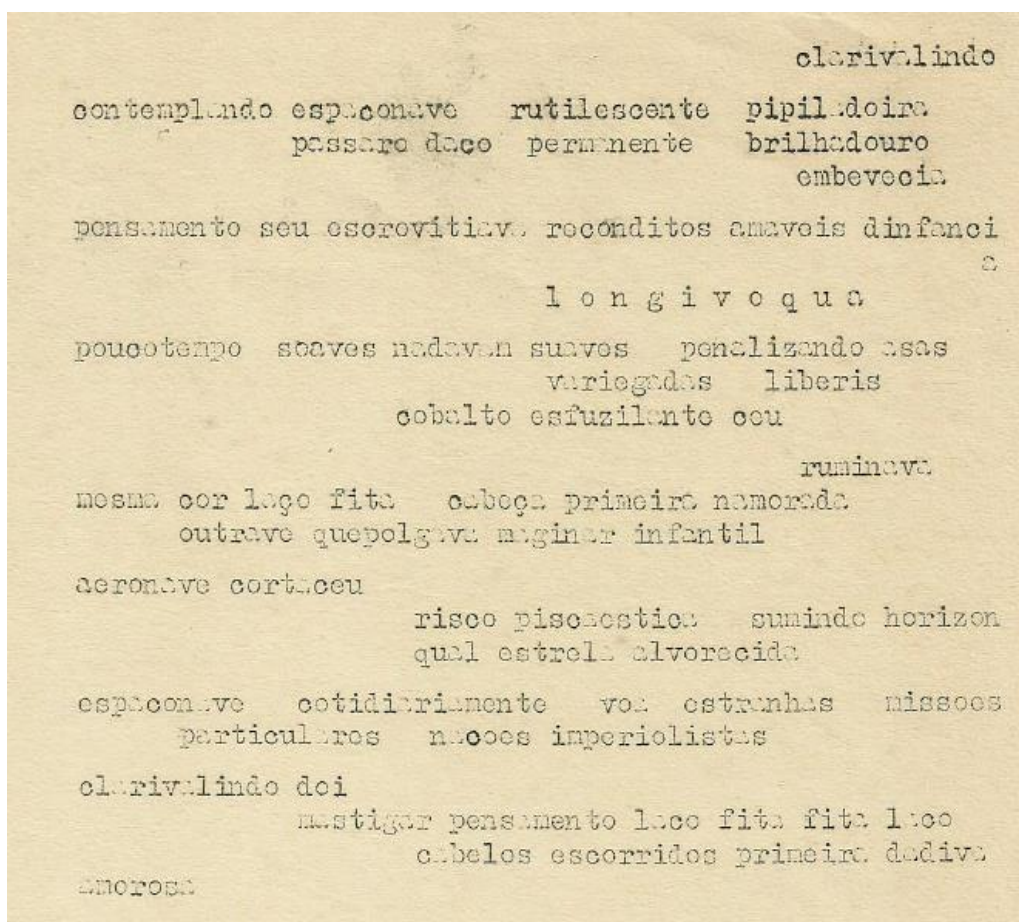
Tais aspectos favoreceram a indicação de Guimarães Rosa como o ápice do Modernismo, tendo em vista a combinação apurada entre regionalismo e experimentalismo da linguagem.

Aspecto semelhante voltado ao experimentalismo linguístico, enquanto tendência contemporânea da literatura brasileira e mundial, pode ser encontrado na

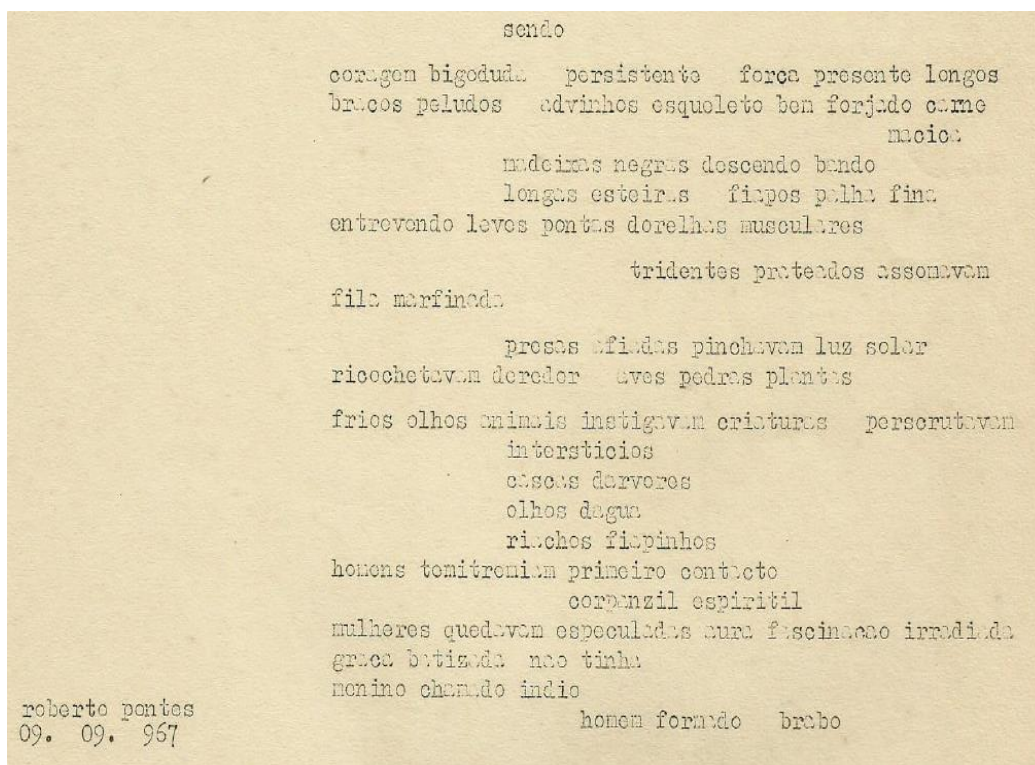
produção poética de Roberto Pontes, sobretudo em *Minisinantologia* (1967), *Sinantologia* (1968) e no livro *Lições de Espaço* (1971).

Na coletânea de poemas denominada *Minisinantologia* (1967), o autor nos apresenta dois poemas, que se voltam para a tendência praxista. São eles: “clarivalindo” e “sendo”, conforme fotos originais da publicação apresentadas a seguir.

Poema “clarivalindo



Poema “sendo”



Os dois poemas citados conservam características residuais da poesia-práxis, movimento liderado por Mário Chamie que, a partir de 1961, passou a reconhecer a palavra como elemento vivo gerador de novas palavras. Surge como dissidência da Poesia concreta. A poesia de Mario Chamie, assim como a de Roberto Pontes, valoriza o ritmo e o valor das palavras. Nessa perspectiva, segundo Luciana Stegagno Picchio, a “poesia postula a transformação dos valores da linguagem, fonéticos, semiológicos, estatísticos, em elementos vivos, e a redução ao nível da linguagem dos procedimentos da televisão, do rádio e do cinema” (PICCHIO, 2004, p. 617).

Como se nota no primeiro poema, destaca-se a presença da valorização do vocábulo por meio de neologismos como “clarivalindo”, título do poema; bem como “pipiladoiro”, “escrevitiava”, palavras não dicionarizadas que reforçam o caráter enigmático do poema que ao longo de seus versos se estrutura a partir de uma contemplação amorosa.

O segundo poema, já no título, mostra a representação de uma ação que está em curso, por meio do verbo “ser” em sua forma no gerúndio: “sendo”. Os versos desvelam a transformação do menino em homem, considerando suas mudanças físicas e psicológicas.

Em ambos os poemas, verifica-se a quebra com a versificação tradicional. Os versos não seguem regularidade no que se refere às sílabas poéticas e ao número de versos. Além disso, todas as palavras são escritas com letras minúsculas, até mesmo os títulos, o que também revela um rompimento com as normas gramaticais estabelecidas.

Nos dois poemas, nota-se também que o poeta busca extrair a máxima significação de cada vocábulo, de modo que cada palavra é cuidadosamente selecionada com o objetivo de alcançar uma maior possibilidade de sentidos.

Vale lembrar que, no âmbito do poema-práxis, destacam-se autores como: Adailton Medeiros, Antônio Carlos Cabral, Armando Freitas Filho, Arnaldo Saraiva, Camargo Meyer, Carlos Rodrigues Brandão, Clodomir Monteiro, José de Oliveira Falcón, Lauro Juk, Mauro Gama e Yvone Giannetti Fonseca. Além desses, a poesia-práxis atraiu escritores já consagrados em outras gerações como Cassiano Ricardo.

Na coletânea de poemas, denominada *Sinantologia* (1968), o autor nos apresenta uma série de poemas, na qual também se nota um trabalho apurado no que se refere à linguagem. Nessa recolha de Roberto Pontes, os poemas não são intitulados, nem numerados e estão distribuídos ao longo de nove páginas. Já no primeiro poema, percebe-se a disposição dos versos de forma livre. Vejamos:

fúlguro
dolhos

sentido
sáfico
sonhado

(PONTES, 1968, p. 87)

Conforme dito anteriormente, as letras iniciais minúsculas são bastante significativas, pois mostram o rompimento com o uso das regras gramaticais de cunho tradicional. Mais adiante o eu-lírico revela que fará “antideclarações”, o que também se desvencilha da tradição de canto ao que se considera belo e nobre, como o amor, por exemplo.

de antideclarações
faço o foco
do canto que inocular
no coração
no pensamento
no abraço

(PONTES, 1968, p. 88)

Na página seguinte, o autor privilegia o uso de substantivos concretos para mostrar a aridez do espaço descrito e a carência da infância desvalida:

corrupio de osso
 osso
 osso
 osso

esquelataria

brinquedo
 baile
 eternele

ou
 mau dia da infância

(PONTES, 1968, p. 89)

Na sequência, os versos reforçam a aspereza da vida e a linguagem surge despida de qualquer ornamento para construir a sugestão de um ser humano exaurido pela tísica contraída na miséria:

corre sobre trilhos
 a tosse
 plangente sem semitons

mu-si-cal-ma-men-te
 os brancos dentes
 se encharcam
 no vermelhidão
 o pulmão
 expulsa a tosse
 e o coágulo

(PONTES, 1968, p. 91)

É válido destacar que o vocábulo “mu-ci-cal-ma-men-te” apresentado de forma silabada intensifica ainda mais a agonia do eu-lírico adoecido, tomado pelo excesso de tosse.

No poema seguinte, os versos focalizam uma visão expressionista do povo, que pelas palavras escolhidas induzimos ser o do Nordeste, pois as referências nos

autorizam a tanto. As imagens da realidade são exploradas até a sua essência, o que contribui com a construção de novas imagens e significados, sofridos, é certo, mas onde há lugar para a esperança:

olhos do meu povo
 olheiras
 tragadas no mormaço
 boca do meu povo
 saliva
 degustada papa fria
 rugas do meu povo
 leito
 de suor moldado rio
 cabelos do meu povo
 raízes
 em busca do infinito
 ouvidos do meu povo
 esperança
 entrou de moradia

(PONTES, 1968, p. 92)

Processo semelhante se verifica na poesia de João Cabral de Melo Neto, sobretudo em *Morte e vida Severina*, conforme é possível notar no trecho destacado a seguir:

- Essa cova em que estás,
 com palmos medida,
 é a conta menor
 que tiraste em vida.
 - É de bom tamanho,
 nem largo nem fundo,
 é a parte que te cabe deste latifúndio.
 - Não é cova grande,
 é cova medida,
 é a terra que querias
 ver dividida.
 - É uma cova grande
 para teu pouco defunto,
 mas estarás mais ancho
 que estavas no mundo.
 [...]

(MELO NETO, 1994, p. 183-184)

A passagem transcrita faz parte da oitava cena do poema dramático. Trata-se do segundo encontro de Severino com a morte, dessa vez, atuando como observador e

ouvinte dos companheiros do lavrador que está sendo enterrado. Esse trecho, musicado em 1965 por Chico Buarque, revela todo o drama da morte de um lavrador de forma dura e realista.

A trajetória de dor e sofrimento também pode ser vista no poema de Roberto Pontes abaixo transcrito:

surdo baticum
 vertido nágua
 som de açoite
 longo assobio
 dois entregolpes
 som de açoite
 couro no corpo
 enleado
 som de açoite
 lept lept
 vupt vap
 som de açoite

(PONTES, 1968, p. 89)

O uso das expressões onomatopaicas “lept lept” e “vupt vap” no último poema de Roberto Pontes intensifica a descrição do som dos açoites no corpo de um torturado.

Vale lembrar que a *Sinantologia* conta ainda com poemas de Barros Pinho, Horácio Dídimo, Inês Figueiredo, José Leão Júnior, Linhares Filho, Pedro Lyra, Rogério Bessa e Rogério Franklin.

No livro *Lições de Espaço*, a experimentação formal é marca preponderante. No poema “q5”, quântica 5, ou cântico cinco, assim se traduz o título físico-numérico do poema, paranomásia alusiva à fusão de sentidos entre o léxico de cunho científico “quântica” e o da lírica, “cântico”, observa-se a utilização da linguagem científica e de vários neologismos. Vejamos:

q5

a nebulosa no olho
 arroio de prata e leite
 fusão amarelo ocre
 na tocha fosforejante

zeus no carrossel coral

a nebulosa no olho
 esverdossilosidades
 vermelhofuscolizantes

lantejoulinhas no ar

(PONTES 1971, p. 105).

A partir da utilização da linguagem científica, Roberto Pontes, no decorrer dos poemas de *Lições de Espaço*, apresenta as descobertas do espaço alcançadas pelo homem. Versos como “nebulosa no olho” e “fusão amarelo ocre” possibilitam o conhecimento do espaço que paulatinamente é explorado pelo homem moderno. Augusto dos Anjos também recorreu à ciência para melhor definir suas preocupações com a origem da angústia moral. Como exemplo, podemos citar o conhecido poema “Psicologia de um vencido”:

Eu, filho do carbono e do amoníaco,
 Monstro de escuridão e rutilância,
 Sofro, desde a epigênese da infância,
 A influência má dos signos do zodíaco.

Profundissimamente hipocondríaco,
 Este ambiente me causa repugnância...
 Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
 Que se escapa da boca de um cardíaco.
 Já o verme – este operário das ruínas –
 Que o sangue podre das carnificinas
 Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
 E há de deixar-me apenas os cabelos,
 Na frialdade inorgânica da terra!

(ANJOS, 1996, p. 203)

Nesse poema, Augusto dos Anjos trabalha com a ideia da força da matéria que pulsa em todos os seres vivos e que conduzem a um “nada”. O poeta utiliza o termo “verme” como símbolo desse processo de decomposição do ser.

Já no que se refere ao poema de Pontes, no livro *Lições de Espaço*, o autor também utiliza o conhecimento científico para descrever o espaço sideral e suas descobertas. Para tanto, utiliza, por exemplo, um surpreendente vocábulo a compor dois versos sequenciados por *enjambement* morfológico, que são “esverdosilosidades” e “vermelhofuscolizantes”. À primeira vista parecem dois neologismos que contribuem para a construção de imagens do desconhecido, uma vez que o homem, ao desbravar o cosmos, depara-se com muitas novidades que são descritas ao longo dos versos. No

caso, somente a leitura silabada nos dá a perceber fonologicamente que os dois versos constituem um só vocábulo, sendo talvez o mais extenso do nosso vernáculo.

Após a leitura dos poemas destacados da *Minisinantologia* (1967), *Sinantologia* (1968) e do livro *Lições de Espaço* (1971), nota-se que a espacialização do texto na página em branco é outra marca do caráter experimental dos versos de Pontes. Os versos do autor cearense rompem, pois, com a tradição, a partir da apresentação de versos livres e da valorização dos aspectos fonéticos e semânticos dos vocábulos que compõem o texto. Desse modo, os poemas de Roberto Pontes de caráter experimental se mostram como uma obra aberta à colaboração criativa do leitor, a contar com a multiplicidade semântica de seus vocábulos.

4.5 A Poesia Filosófica

Tempo e espaço são duas categorias filosóficas bem recorrentes na poesia de Roberto Pontes e já bastante trabalhadas na tradição literária. Ovídio e Hesíodo, respectivamente com *Metamorfoses* e *Teogonia*, são exemplos clássicos de obras de grande alcance filosófico sobre essas categorias, sobretudo no que se refere à categoria do tempo. No prólogo do livro *Lições de Tempo*, o autor explica:

O espaço lançou seus tentáculos primeiro sobre mim porque – assim julgo – esta é uma categoria mais apreensível do que a outra, pois podemos vê-la até certo ponto, e senti-la sob certas condições. Quando contemplo, deitado na rede armada na varanda da casa de Frecheiras a linha do horizonte a perder-se no verde oceano, ou no Rio de Janeiro o contorno das montanhas no céu adornado pela verdura da mata atlântica, é possível perceber o que seja o espaço. Ao colocar meus pés no frio chão de cerâmica vitrificada do quarto, ou quando sento meu corpo numa cadeira, ocupo lugares no espaço. Estas relações do espaço comigo e de mim com o espaço podem ser traduzidas em experiências verbais através de palavras. Fiz apenas isto nas estrofes aqui dadas. *Lições de Espaço* e *Lições de Tempo* não foram escritos com a finalidade de impor concepções fechadas a ninguém. Antes de tudo, escrevi-os porque os versos neles postos me ajudaram a compreender estas categorias filosóficas que sempre me deslumbraram e incomodaram. Têm valor sobremodo para mim, pois são como cadernos aos quais recorro com frequência, tal qual usa sua bússola o viajante perdido em remota paragem (PONTES, 2012, p. 9).

Desse modo, no início o autor trabalhou mais exaustivamente com a categoria espaço, contemplada no livro *Lições de Espaço*, cujos poemas já foram analisados ao longo deste trabalho.

Como já foi exposto nos tópicos anteriores, *Lições de Espaço* é uma obra dividida em três partes. No “livro 1”, por meio de doze poemas, o autor aborda os dramas próprios do espaço nordestino e de seu povo. Vejamos o poema “V”:

o sulcar
da mão aberta

faz a vala
lava a terra

sementando
o tapete ritual
no seu caminho

(PONTES, 1971, p. 23)

Nos versos dados, é apresentado o trabalho duro do lavrador durante a preparação do solo, comprovado pela descrição da “mão aberta” de machucados ocasionados pelo árduo labor. No “livro 1”, o espaço descrito é árido, a exigir muita força de quem nele lava.

O “livro 2” focaliza, em quarenta poemas, normalmente de seis versos, o espaço de criação do homem numa visão planetária. Nessa perspectiva, o homem domina o espaço, principalmente por meio do conhecimento que dele passa a ter:

1

o universo
tem seu porte e suporte
em elétrons nêutrons prótons
é urgência ao poema
a fissão da massa atômica
a micro física quântica
os principia matemática

(PONTES, 1971, p. 37)

O poema citado, que abre o “livro 2”, mostra aspectos básicos da constituição do universo obtidos pelo saber científico. O poeta com o verso “é urgência ao poema” nos mostra a importância desse conhecimento adquirido ao longo da história também se fazer presente na poesia.

O último livro, “livro 3”, apresenta epicamente a conquista do espaço pelo homem do século XX. Nesta parte da obra, o espaço é o vácuo, o infinito. Vejamos o poema “t 1962”:

t 1962

john gleen circunda o globo
saltando do trampolim
de cabo canaveral
também em suas batas de rei
pavel popovich e adrian nikolaiev
inventaram o rendez-vous orbital

(PONTES, 1971, p. 88)

O poema “t 1962” faz referência, no primeiro verso, a John Gleen (1921-2016), primeiro astronauta norte-americano a entrar em órbita na Terra a bordo da cápsula espacial Friendship 7, em 20 de fevereiro de 1962.

No penúltimo verso, são citados Pavel Popovich (1930-2009), cosmonauta nascido na Ucrânia, que comandou duas missões espaciais, a Vostok IV, em 1962, e a Soyuz 14, doze anos depois; e Adrian Nikolaiev, cosmonauta da União Soviética, que se lançou ao espaço no dia 11 de agosto de 1962 a bordo da nave Vostok III. Há, inclusive, uma cratera lunar nomeada Nikolaiev, em homenagem ao astronauta falecido aos 74 anos.

Mediante a leitura das três partes que compõem *Lições de Espaço*, verifica-se que o homem e o espaço estão intrinsecamente ligados. Segundo Martin Heidegger, “o espaço está no mundo à medida que o ser-no-mundo constitutivo da presença já sempre descobriu um espaço” (HEIDEGGER, 2011, p. 166). Assim, na obra de Roberto Pontes, o homem “está no mundo”, descobrindo e explorando paulatinamente o espaço, partindo de uma visão regional até atingir o cosmos.

Ainda sobre a concepção de espaço, Certeau explica:

Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem, portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um próprio. Em suma, o espaço é um lugar praticado (CERTEAU, 2009, p. 184).

No decurso da leitura da obra de Roberto Pontes, sobretudo de *Lições de Espaço*, é possível averiguar que o espaço é compreendido conforme o conceito trabalhado por Certeau, uma vez que se configura enquanto lugar praticado, pois se refere às relações que o próprio poeta estabelece com o mundo, com base em seus conhecimentos e em suas experiências.

Além do espaço, o tempo é outra categoria filosófica presente na obra de Pontes, enquanto inquietação e tema de reflexão.

Vale lembrar que as tentativas de compreender o tempo são tão antigas quanto a própria humanidade. O que é o tempo? Esse questionamento feito por filósofos, historiadores e antropólogos é também importante matéria poética da produção de Roberto Pontes.

São muitos os pensadores que dedicaram estudos à busca de uma conceituação do tempo. Dentre estes, podemos destacar Platão, Aristóteles, Plotino, Santo Agostinho e Paul Ricoeur.

Platão e Aristóteles definiram o tempo como algo que depende do movimento dos corpos para existir. Em *Timeu*, Platão (428- 347 a.C.) define a sua cosmologia. Para o filósofo, o tempo pode ser medido de acordo com o movimento dos astros: Sol, Lua e estrelas. Sendo assim, pode ser medido conforme o movimento dos corpos. Bastante influenciado por Platão, Aristóteles (384-322), cuja concepção de tempo também se relaciona à Física, explicou que todo movimento tem ligação com o tempo. Portanto, todo movimento ocorre em um determinado tempo, de modo que o tempo nunca acaba, pois o movimento também não tem fim. Dessa maneira, na concepção aristotélica, o tempo é contínuo e infinito.

Plotino (204-270) concorda com Aristóteles ao relacionar o tempo ao movimento e, como Platão, trata do tempo enquanto imagem da eternidade. Assim, ao encarar o tempo a partir dessas duas concepções, Plotino representa um importante nome para os estudos referentes ao tempo, influenciando, inclusive, os estudos de Santo Agostinho.

Santo Agostinho (354-430) foi outro pensador que também refletiu bastante sobre a questão temporal, sobretudo na obra *Confissões*. Este filósofo, por sua vez, não se baseava no movimento dos corpos e destacou que:

Ninguém me diga, portanto, que o tempo é o movimento dos corpos celestes. Quando, com a oração de Josué, o Sol parou, a fim de ele concluir vitoriosamente o combate, o Sol estava parado, mas o tempo

caminhava. Este espaço de tempo foi suficiente para executar e para pôr termo ao combate. [...] Vejo portanto que o tempo é uma certa distensão [...] Portanto, o tempo não é o movimento dos corpos (AGOSTINHO, 1987, p.224-225).

Para Agostinho, o tempo é, pois, a distensão dos movimentos da alma humana e não algo físico constituído a partir do movimento de corpos externos, como o Sol e a Lua. Apoiado na impossibilidade de separar tempo e alma, o filósofo se afasta do conceito aristotélico, abordando o tempo como sendo a forma do sentido interno, unido ao nosso estado interior. Dessa maneira, o pensador reflete sobre uma concepção de tempo de cunho mais psicológico.

Outro importante pesquisador que se dedicou aos estudos concernentes ao tempo é Paul Ricoeur. Sua reflexão parte dos estudos de Santo Agostinho que, conforme vimos anteriormente, trata do Tempo Interior, “tempo da alma” e, por conseguinte, do “Tempo do Vivido”. Para o estudioso francês, “não é numa oposição simplista entre tempo dos relógios e tempo interior que devemos nos deter, mas na variedade das relações entre a experiência temporal concreta e o tempo monumental” (RICOEUR, 2010, p. 187).

Em *Lições de Tempo/Lecciones de Tiempo e Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012), a matéria poética se constitui de uma reflexão apurada sobre o tempo que retoma de alguma forma a concepção desses pensadores, especialmente no tocante à relação entre homem e tempo. No prólogo do livro, o autor explica:

O tempo só foi trabalhado por mim, concludo, depois de uma boa dose de sofrimento, inclusive a da taça de jiló dos chamados anos de chumbo, padecidos sem arredar pé do Brasil. Talvez esteja aí a razão elegíaca dos quatrocentos versos de *Os Movimentos de Cronos*, possibilidade a ser aventada somente agora, quando o distanciamento da data da elaboração do poema já permite assim supor (PONTES, 2012, p. 10).

O poeta deixa claro que a maturidade é um aspecto importante no trabalho com uma categoria tão complexa quanto a do tempo. Batista de Lima também se refere à maturidade biológica do autor como um fator contributivo para a realização desse tipo de poesia.

É nesse livro onde uma nova temática se apresenta por conta dos signos corrosivos que ele atribui à sanha destruidora do tempo. É um livro existencialista a tal ponto que angustia o mais idealista dos leitores. O tempo corrosivo salta dos poemas e contamina o leitor a tal ponto que é preciso cuidado para se ingressar na sua leitura. O que deu afinal em Roberto Pontes para enveredar por esse caminho?

A explicação primeira que se tem é relacionada à maturidade biológica que bate às portas da sua superfície com reflexos nas profundidades (LIMA, 2013, p. 2).

Lições de Tempo/Lecciones de Tiempo, assim como o livro *Lições de Espaço*, divide-se em três partes: “Tempo do Fui”, “Tempo do Sou” e “Tempo do Serei”. Em cada parte, o verbo “ser” conjugado o é no passado, no presente e no futuro, metaforizando a própria passagem do tempo, configurado por um ciclo de nascimento e morte. Lembremos que esse ciclo também foi motivo poético dos poemas de *Memória Corporal*, conforme demonstramos no início deste trabalho. Rodrigo Marques no prefácio do livro destacou esse aspecto:

Nesta nova lição predomina o tom confessional, no caso, de um personagem multifacetado, alegoria da própria Palavra poética e do Tempo, e que se vale do verbo Ser no pretérito, no presente e no futuro para realizar seus ciclos de vida e morte tempo do fui; tempo do sou e tempo do serei (MARQUES *apud* PONTES, 2012, p. 16).

Na primeira parte, os poemas discorrem sobre o tempo passado. O poema I já inicia com o verbo Ser no pretérito perfeito e descreve a vida em sua origem:

Fui uma invenção do sortilégio
Exercido sobre os sais da natureza.
E onde havia o pó
Vingou a chama,
Uma gota sumarenta
De energia.
Era o próprio tempo a gerar-se.
Assim se abre um botão de rododentro.

(PONTES, 2012, p. 28)

Aliando elementos da natureza como sais, pó, chama e energia a elementos mágicos como o sortilégio, o poema 1 apresenta a origem do próprio tempo enquanto energia que gera vida. No entanto, ao passo que o tempo inicialmente se relaciona à noção de vida, também passa a se encontrar com a ideia de morte no decorrer no livro. É o que pode ser visto no poema VI da mesma parte:

Querendo a vida
Eu desejava a morte;
E enquanto me expulsava
O corpo quente,
Soprava em mim um gelo glacial,
Quem sabe a interseção entre dois modos.

(PONTES, 2012, p. 38)

Há nesse poema certa angústia diante do tempo que traz vida, mas que também provoca a morte. Batista de Lima, ao comentar a obra em artigo no *Jornal Diário do Nordeste*, ressalta que “Essa primeira parte do livro é como uma preparação para o abismo que se abre na segunda parte, onde prevalece a inevitável derrota do ser diante da fome insaciável do tempo” (LIMA, 2013, p. 2).

Essa angústia também se revela diante da força inexorável do tempo que se reflete no homem por meio do envelhecimento do corpo:

Fui a descoberta dos rostos enrugados
 Ante o mesmo caminho duas vezes.
 Quer dizer:
 Aprendi que o vinco marca o homem
 Na manhã seguinte
 Quando se olha
 Diante de outros olhos
 Ou de um espelho.

(PONTES, 2012, p. 48)

Como se sabe a efemeridade do tempo e da vida é temática bastante recorrente na literatura. No poema “Retrato”, de Cecília Meireles, por exemplo, o eu-lírico apresenta uma estampa de si próprio, ressaltando as mudanças físicas e psicológicas sofridas ao longo da vida. Esse procedimento é um topos dos que Ernst Robert Curtius anota (CURTIUS, 1957, p. 82-110) ao longo da prática literária que vem da Idade Moderna. Este é um caso de “tempus fugit”:

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
 assim calmo, assim triste, assim magro,
 nem estes olhos tão vazios,
 nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
 tão paradas e frias e mortas:
 eu não tinha este coração
 que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
 tão simples, tão certa, tão fácil:
 - Em que espelho ficou perdida
 a minha face?

(MEIRELES, 2001, p. 18)

No poema de Cecília Meireles, o eu-lírico guarda na memória a sua imagem física e psicológica que foi alterada pelo poder de Cronos.

O poema é concluído com um questionamento: “- Em que espelho ficou perdida/ a minha face?”. Nessa indagação, observa-se que o eu-lírico se enxerga de forma triste, apresentando dificuldade em se reconhecer. Aqui se faz presente o espelho cuja simbologia comumente nos remete à ideia de verdade e de sinceridade, de modo que é exatamente o reflexo que o revelará a sua verdadeira e atual imagem, considerando o resultado do curso temporal.

Concepção semelhante é também trazida por Mia Couto no poema cujo título é “O Espelho”. Apreciemos os versos do autor moçambicano:

O Espelho

Esse que em mim envelhece
assomou ao espelho
a tentar mostrar que sou eu.

Os outros de mim,
fingindo desconhecer a imagem,
deixaram-me a sós, perplexo,
com meu súbito reflexo.

A idade é isto: o peso da luz
com que nos vemos.

(COUTO, 2007, p. 18)

No primeiro terceto de Mia Couto, o eu-lírico parece não se identificar com a imagem envelhecida representada pelo espelho. Assim a efemeridade do tempo e da vida é notada na descrição do processo natural de envelhecimento.

Na estrofe seguinte, o eu-lírico afirma que a mudança causada pelo tempo se deu de forma “súbita” e se mostra “perplexo”, “surpreso” com o que vislumbra.

Na última estrofe, surge uma conclusão: “A idade é isto: o peso da luz/ com que nos vemos”. Luz também é uma imagem eivada de simbologia, podendo representar até mesmo a “saída das trevas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.567). Além disso, a luz também representa conhecimento e sabedoria. Assim, o eu-lírico começa e termina o poema com a ideia de sabedoria e de conhecimento provocada pela passagem do tempo no ser humano, ainda que nem sempre seja algo afável.

O espelho é outra imagem carregada de simbologia. Na tradição indo-budista, por exemplo, é usado no julgamento das almas. Nas lendas e contos de fadas, o objeto tem papel adivinhatório e se relaciona à previsão do futuro. Portanto, o espelho reflete frequentemente verdade, sinceridade, sabedoria e conhecimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 393-397). Tanto em Cecília Meireles quanto em Mia Couto, o objeto espelho será o revelador de uma verdade, ou seja, aquele que anuncia uma nova fase surgida com todo o peso e a carga característicos do tempo.

De forma semelhante, Roberto Pontes também faz uso da imagem do espelho enquanto símbolo de retratação da figura angustiante do processo de envelhecimento, conforme visto em versos de Roberto Pontes já citados anteriormente.

A primeira parte do livro de Pontes é encerrada com o poema XIX que revela a sua concepção de tempo:

Fui revelado lá onde não se volta,
O ponto de partida sem retorno.
Eu soube, então (saber de consciência):
O tempo é unitário
Como um globo
Na sua integridade
Mais solene.

(PONTES, 2012, p. 64)

Nos versos do poema apresentado, o tempo é visto a partir de uma concepção unitária, uma vez que ele nunca volta: “O ponto de partida sem retorno”. Assim também são vistas as vivências humanas, pois cada uma representa uma experiência única para o homem.

Na segunda parte do livro, é abordado o tempo presente: “Tempo do Sou”. O poema de abertura dessa parte mostra um ser humano em formação:

Sou da existência o processo,
Delimitado e em curso
Entre os extremos.
Estou em dúvida constante:
Se existo ou não
Me processando.

(PONTES, 2012, p. 70)

Nesse processo de construção, as incertezas do homem fazem parte da sua incompletude. Esse entendimento é retomado no último verso do poema II:

Em mim vai o solista,
 O telepata agreste
 Que tange seus haveres
 Como dardos.
 E me mantenho
 Como irmão das horas,
 E sou, da existência, o processo.

(PONTES, 2012, p. 72)

Outro aspecto marcante da obra, sobretudo da segunda parte, é a reflexão de caráter existencialista, uma vez que a busca pela essência do ser é bastante recorrente:

Sou os limites certos do incerto
 Por onde hauro
 Várias existências.
 Eu ganho e perco
 Na busca da essência –
 Uma criança
 Brincando de esconder-se.
 (PONTES, 2012, p. 74)

Dessa maneira, o eu-lírico busca a sua essência e, ao mergulhar em seu Eu, descobre-se constantemente em transformação.

Assim como na primeira, na segunda parte, o autor também encerra ressaltando a sua concepção de tempo unitário:

XIX
 Sou o aprendizado sempre indo
 A esmo, sem saber
 Por que se vai:
 O tempo é unitário
 (vide o ovo)
 A própria imagem
 Do ícubo total.

(PONTES, 2012, p. 106)

Como é possível perceber, as incertezas predominantes no primeiro poema da segunda parte permanecem ao longo dos versos. O eu-lírico continua “A esmo, sem saber/ Por que se vai”, porque não se sabe qual caminho seguir.

Ainda na segunda parte, destaca-se novamente a valorização do processo de transformação do ser. É o que se nota no poema XI:

Sou as mutações da minha face,
 O mapa deste eu todo disperso.
 Repare:

Os olhos mudam sempre,
Tudo altera,
Como a chama
De uma vela a consumir-se.

(PONTES, 2012, p. 90)

É válido salientar que a concepção de mudanças constantes sofridas pelos seres foi uma temática também trabalhada por Camões no soneto a seguir:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.
Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem, se algum houve, as saudades.
O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E enfim converte em choro o doce canto.
E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto:
Que não se muda já como soía.

(CAMÕES, 2003, p. 106)

Ao compararmos o poema de Camões com o de Roberto Pontes, observa-se a presença de uma forte e apurada reflexão em torno das mudanças provocadas no ser pelo tempo, considerando toda a sua complexidade de ações, pensamentos e sentimentos humanos que assim como tudo o que existe na natureza é passível de transformação.

No poema XII de Pontes, esse pensamento é retomado:

Já fui sítios mortos –
Tão distantes –
Que o tempo incendiou
Com o seu fogo.
Por isso
Me conformo de estar sendo
Ainda as mutações da minha face.

(PONTES, 2012, p. 92)

Ainda na segunda parte, é válido destacar a presença da consciência poética do autor, retratada no poema XIV:

A imaginação é minha fortaleza

Cercada de muralhas com seteiras.
De lá eu lanço versos e palavras
Grávidas de muito devaneio,
Pois sou fonte do meu próprio criado.

(PONTES, 2012, p. 96).

Os versos citados são de caráter metapóético e revelam um escritor que compreende o poder da sua força poética para a discussão filosófica de caráter existencial.

Já na terceira parte do livro, intitulada “Tempo do serei”, a antecipação feita é a do futuro. A fusão entre tempo e poesia se faz constante mais uma vez com um enfoque metapoético:

II
Estarei revérbero a piscar –
Presença humana
Vista no interlúnio.
Minha palavra
Será uma lanterna.
Nela serei a ficção unificada.

(PONTES, 2012, p. 114)

Esse poema reflete um autor a reconhecer a eternidade da palavra que permanecerá viva mesmo quando o próprio ser já não mais existir.

A noção de um tempo com início, meio e fim, pode ser constatada nos versos do poema IV:

Aí terei
Na mão direita o Fim,
E na esquerda
Ostentarei o meu Princípio.
E dessas duas feras
Bem domadas
Farei a clave
Das músicas perdidas:
Pauta, ponto final e recomeço.

(PONTES, 2012, p. 118)

No último verso, porém, o eu-lírico nos apresenta a possibilidade de recomeço a partir de uma visão cíclica do tempo que, aparentemente ao terminar, aventa a possibilidade de um novo começo.

Outra marca da terceira parte é a ênfase conferida ao processo de metamorfose pelo qual passa o ser humano, conforme já foi visto nas partes anteriores do livro e da mesma forma pode ser contemplada no poema V:

Serei metamorfose e lua nova;
Além da forma,
A pura invenção.
E até Amor
Se acercará surpreso,
Sentar-se-á no meio da plateia,
A fim de decifrar
Este meu canto.

(PONTES, 2012, p. 120)

O processo de transformação do homem é comparado ao do fluxo-refluxo da Lua cujas fases possibilitam sempre novas alternativas de apresentação. Além disso, as fases da Lua, assim como a própria imprevisibilidade humana, normalmente se mostram envoltas em uma atmosfera de mistério de difícil decifração.

Quanto à concepção de tempo cronológico, que se funde ao psicológico, já visto em Santo Agostinho e depois aprofundado por Paul Ricouer, é demonstrada no poema VI:

Canto que é do sono dos ponteiros
Que os relógios consomem
Ao girar.
Tempo de inverno,
E nas espadas da estrela matutina
Serei metamorfose e lua nova.

(PONTES, 2012, p. 122)

É de interesse salientar que nos últimos poemas da terceira parte do livro há o retorno às origens e da sua matéria, conforme trabalhado na primeira parte:

XV
Serei a vida em sua voz primária,
O grão de areia,
O pingo d'água,
A saliva doce,
Que restará
Na página bem clara.

(PONTES, 2012, p. 140)

XVI

Os mais simples elementos
 Tê-los-ei comigo,
 Na sua exata precisão,
 Quer seja o fogo,
 A água, a terra, o vento.
 Serei a vida em sua voz primária.

(PONTES, 2012, p. 142)

O poeta encerra o livro voltando a trabalhar a questão da origem do ser abordada na primeira parte, fechando, assim, um ciclo sobre a origem humana e sua relação com o tempo.

Já nos poemas que compõem o livro *Os movimentos de Cronos*, o trabalho com a categoria tempo surge enquanto dimensão filosófica eivada de dúvidas e de reflexões. Reynaldo Valinho Alvarez, no prefácio ao livro, reforça essa característica:

Os Movimentos de Cronos falam, portanto, de algo que é, em si, fluido, móvel, dinâmico, de uma imponderabilidade que transparece quase imaterial na cadência dos dias que se sucedem, num registro crescente para quem vê aproximar-se o fim de sua história individual. Cada verso é contado na medida de um passo a mais ou a menos no vaivém das dúvidas, afirmações e negações, das complexas evoluções mentais que subjugam e martirizam o cérebro cansado daqueles viventes atônitos diante do espetáculo da vida, que somos todos nós (ALVAREZ *apud* 2012, p. 157).

Os poemas do livro em comento se organizam em seis movimentos para tratar sobre o tempo. Vale lembrar que essa distribuição em seis movimentos é bastante significativa, já que trata de um número profundamente carregado de simbologias. Basta lembrar que, segundo a *Bíblia*, Deus criou o mundo em seis dias e no sétimo descansou. Chevalier e Gheerbrant nos apresentam essa e outras simbologias do número seis. Vejamos algumas delas:

O mundo foi criado em seis dias. E foi criado, observa Clemente de Alexandria, nas seis direções do espaço, os quatro cardais, o zênite e o nadir. A tradição judaica o faz durar por seis milenares. Da mesma forma como Clemente de Alexandria faz a correspondência do desenvolvimento cósmico no tempo e no espaço, Abu Ya'qub Sejestani faz a correspondência entre os seis dias da criação, número perfeito, as seis energias do mundo, os seis lados do sólido; esotericamente, os profetas (notaça) dos seis períodos. A arte hindu, a arte chinesa, a arquitetura clássica segundo Vitruvius, observa Lux Benoist, comportam seis regras: os reflexos da criação divina. Os pães de proposição dos hebreus, arrumados de seis em seis, escreve São Martinho, retratam as duas leis senárias, origem de todas as coisas intelectuais e temporais (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 810).

Desse modo, podemos perceber que o número 6 traz uma forte carga simbólica no que se refere ao processo de criação. No livro de Roberto Pontes, as seis partes que se relacionam aos seis movimentos do tempo, representam o surgimento do tempo com toda a sua força e mistério que provocam uma rica reflexão filosófica.

E há ainda a lembrar que o termo “movimento” designa parte das sinfonias das músicas clássicas. E mais: o longo poema *Os Movimentos de Cronos*, composto de quatrocentos versos, estabelece analogia, por sua extensão, ritmo, e mesmo pela clara indicação de suas partes por um termo tomado ao universo musical, com uma peça sinfônica, que deve ser executada, no caso, lida integralmente com pausas breves e regulares a cada “movimento”.

Nos primeiros versos do “Primeiro Movimento”, o tempo é descrito como portador de uma força voraz sobre o qual o homem não tem controle:

O tempo,
Esse animal feroz,
Ruge em nossos ouvidos
E começa a ferir-nos com as unhas,
Quais lixas, desde o sopro inicial.
Categoria elementar,
Rosto gêmeo do espaço,
Algo indefinível,
Porque apenas percepto,
Jamais ser concreto, tangenciável.

(PONTES, 2012, p. 166)

Nessa passagem, o tempo se lança contra o homem de forma avassaladora. É importante perceber também a relação estabelecida entre tempo e espaço: “Categoria elementar, / Rosto gêmeo do espaço”. Sendo assim, tempo e espaço se entrecruzam enquanto categorias de difícil definição, mas com grande poder de condução sobre a vida humana.

Ainda no “Primeiro Movimento”, as ideias de presente, passado e futuro, trabalhadas separadamente em *Lições de Espaço*, agora se configuram de forma entrecruzada:

Vaga impressão do que já foi
Música, consoada,
Vésper celeste,
Onda evanescente.
Tempo que somos hoje e fomos ontem,
Coisa que seremos se consentes.

Erva silvestre,
 Hera nos muros salitrados,
 Nuvem gasosa além, no firmamento.
 Oh! tempo!

(PONTES, 2012, p. 172)

Ao longo da obra, percebe-se o tempo com força suficiente para determinar o futuro do homem, tendo em vista o poder que exerce sobre o sujeito. No final do verso, a partir da interjeição “Oh!”, é revelada a admiração sobre o que é desconhecido no tocante ao tempo. Esse encanto em torno do tempo, também pode ser visto no trecho a seguir:

Banquete para as formigas,
 Cigarra incessante em meus ouvidos.
 Sabor do tempo,
 Visão, olfato, tato, audição.
 Amo-te, tempo,
 Com aquela manta,
 O teu cajado, a longa goiva, teu esqueleto,
 Armas tão tuas tudo tão teu,
 Inclusive aquele velho segredo:
 “Decifra-me ou te devoro”.

(PONTES, 2012, p. 178)

Os versos ressaltam sempre o poder do tempo e a ele é declarada a sua admiração e o seu amor: “Amo-te, tempo”.

No final, o poema citado retoma o desafio da Esfinge de Tebas: “Decifra-me ou te devoro”, que provocava a eliminação daqueles que não conseguiam responder a um enigma: “Que criatura tem quatro pés de manhã, dois ao meio-dia e três à tarde?”. Aqueles que não conseguissem acertar a resposta seriam estrangulados. No entanto, Édipo conseguiu decifrar o enigma ao perceber que a resposta era o ser humano, pois engatinha quando bebê, anda sobre dois pés quando adulto e recorre a uma bengala na velhice. Esse enigma supõe o homem em sua relação natural com o tempo, levando em conta a vivência das fases da infância, da idade adulta e da velhice.

Em Roberto Pontes, é recorrente a reflexão permeada de angústias em torno das fases da vida humana determinadas por um tempo disposto a devorar todos aqueles que não aceitam de bom agrado as mudanças por ele provocadas.

Nos versos presentes no Segundo Movimento, é retomada a tradição literária no tocante ao trabalho com o tempo:

O que vai na Barca da Morte, de Lawrence?
 Aquele dedo pênsil a brincar de ir e vir,
 Essência captada entre a forma e o conteúdo.
 Sombra ao luar vertida na varanda.
 Fumo. Velho olor provindo de odres pastorais.
 Fresca vertente ou canícula acendrada.
 Vaso e ornamento partido ao acaso.
 Multidão inumerável de corpos e aparências.
 Receptáculos cheios de água imemorial.
 Chave do mistério,

(PONTES, 2012, p, 180)

No primeiro verso, há uma alusão a D.H. Lawrence (1885-1930), autor do poema “*The Ship of Death*”, “A barca da morte”, texto carregado de angústia pela dificuldade de compreensão da chegada da própria morte, a “indesejada das gentes, como destacou Manuel Bandeira em seu poema “Consoada”. Vejamos os versos de Lawrence:

I

Agora é o Outono, o cair dos frutos
 e a longa viagem para o esquecimento.

As maçãs que caem como grandes gotas de orvalho
 Conseguem ferir uma saída de si próprias.

É tempo de ir, do adeus
 ao próprio eu, de encontrar uma saída
 do eu caído.

II

Já construístes a tua barca da morte, a tua?
 Constrói a tua barca da morte, vais precisar dela.

Não tarda a geada impiedosa, e cairão as maçãs
 pesadas, quase retumbantes, na terra ressequida.

E, no ar, a morte como um cheiro de cinzas!
 Não a sentes?

E no corpo ferido, a alma assustada
 fica encolhida, contraindo-se do frio
 que sopra sobre ela pelos orifícios.

(LAWRENCE, 1994, p. 194)

Nesse poema de Lawrence, assim como no de Pontes, observa-se a presença do tempo relacionada à visão de morte, enquanto mistério e motivo de angústia, tendo em vista a certeza de que um dia o fim eterno chegará.

Ao longo dos versos pertencentes ao Segundo Movimento, o eu-lírico efetua reduções fenomenológicas do tempo na tentativa de compreendê-lo, bem como filtra suas sensações diante da morte, como se estivesse a bordo da barca a que se refere Lawrence. É o que se confirma, para nós, nos últimos versos dessa parte:

A ânfora, o prato de barro,
O pote, a bilha,
Prendem dentro de si o espaço e o tempo.
Geratriz apanhada no invisível,
Foto sem imagem, artimanha.
Margem direita
Sem esquerda que comprima o curso do riacho.
Folha carregada pela tempestade.
Tudo alcança o tempo: gente a vir ou já chegada;
E assim em seu reinado é que perdemos.

(PONTES, 2012, p. 140)

No Terceiro Movimento, o poeta resgata a tradição literária e mitológica, pondo-as sob o império de Cronos, como consta nos versos a seguir:

Diáfano véu perdido entre os cardos.
Amena vegetação, predadores de rapina,
Dossel para o cavalo alado das Mil e Uma Noites.
Caixa de Pandora, timbre de sinos,
Última badalada do pêndulo no relógio.
Ciclopes cegos, Titãs enfurecidos,
As sereias da ilha de Ítaca,
Castália e o Pégaso,
O espelho mórbido de Narciso,
Tudo a lei do tempo submete.

(PONTES, 2012, p. 194)

Além disso, no decorrer dos versos da terceira parte, o eu-lírico segue enumerando tudo aquilo sobre o que o tempo exerce sua força:

Um cisne negro desliza no lago,
Observado por Pã, entre os antúrios.
Ri-se de mim o tempo,
Pois quero pintar seu rosto de pirâmide
Com a tinta dos palimpsestos
E das iluminuras ditas santas.
- Como fazer assim um tal perfil,

Que ao mesmo tempo é grego,
Nórdico, frígio, pré-histórico?
Luso, brasileiro e africano?

(PONTES, 2012, p. 200)

Verifica-se nos versos em questão que o tempo é encarado como uma categoria que atinge a todos independentemente de sua nacionalidade, características e ideologias.

O eu-lírico nos mostra, inclusive, que tudo se torna frágil diante do tempo. Nos versos a seguir, este se personifica num ser irônico para desprezar todos aqueles que mesmo se sentindo fortes, não podem exercer o mínimo poder sobre o tempo.

Mais o manto do tempo nos aguarda.
Insosso, inodoro, incolor,
O manto todo cinza, sem aurora.
Descemos aos poucos para o vale dos vencidos,
A rescisão final dos sentidos plenos,
E o saldo do viver se ignora
Com os dias que seguem o adeus.
Ser feliz. Impossível quando existe a hora.
Ser feliz: a arte de viver
Entre a demora e o dia certo de partir.

(PONTES, 2012, p. 206)

Para o eu-poético da obra de Pontes, é difícil alcançar a felicidade plena quando já se tem a certeza da morte: “Ser feliz. Impossível quando existe a hora”. Segundo Philippe Ariès, “Não é fácil lidar com a morte, mas ela espera por todos nós. Deixar de pensar na morte não a retarda ou evita. Pensar na morte pode nos ajudar a aceitá-la e a perceber que ela é uma experiência tão importante e valiosa quanto qualquer outra” (ARIÈS, 2003, p.20). É esse o exercício de pensamento proposto pelo poeta que reflete, ainda que de forma angustiante, sobre a morte como consequência natural da própria passagem do tempo.

No Quarto Movimento, as ponderações em torno do tempo vão ficando cada vez mais sufocantes. Vejamos:

Acabar, com a força incontrolável que te é própria.
Mas como fugir ao desígnio de haver entrado em ti?
Como impedir que sopres veneno contra tudo,
Igual ao vento, ao furacão imenso?
Impossível, pois és o caminho sem retorno,
Flor carnívora, vulva entreaberta,
Gigante Adamastor do eterno Cabo das Tormentas.
Fio que danças e te comprazes ao ver a cimitarra.

Afinal, ela anuncia o fim, que é teu ofício.

(PONTES, 2012, p. 218)

A força do tempo é comparada à figura ameaçadora do Gigante Adamastor, alegoria concebida por Camões, que aterrorizava todos aqueles que ousassem atravessar o Cabo das Tormentas. É, pois, a personificação do medo que o homem sentia diante do que lhe era desconhecido. O mesmo temor é sentido pelo ser humano ao pensar sobre a influência que o tempo exerce sobre tudo e sobre todos. Martin Heidegger explica que “tudo o que começa a viver já começa também a morrer, a caminhar para a morte” (HEIDEGGER, 1978, p.156). Essa concepção fica bem clara nos versos de Pontes que mostram gradativamente o encontro do homem com a morte.

No Quinto Movimento, o eu-lírico demonstra a incapacidade do homem o qual, mesmo com todo o conhecimento intelectual adquirido ao longo da História, ainda não conseguiu decifrar os verdadeiros mistérios pertinentes ao tempo. É o que se nota nos versos finais do trecho a seguir:

Põem as flores o perfume no ar,
 Que boia, boia até a perda da força volátil.
 Os jasmims, cumprida sua função,
 Viajam para o cisco das calçadas,
 E seu perfume passa ao repouso das essências.
 Tempo, ciclo iniciado nas raízes!
 Podem até pensar serem inúteis as minhas palavras,
 Mas não há ciência capaz assim de nomear
 O mistério indizível, âmago do alumbramento,
 Aí é onde se acha a crisálida do tempo.

(PONTES, 2012, p. 226)

No Sexto Movimento, vem à tona toda a pequenez humana diante da voracidade do tempo cuja dor provocada não possui solução. Vejamos:

- Lembrar-nos de que somos bons e belos, quem há de?
 As guitarras são bandeiras impotentes,
 E a mídia nos dá mitos falsos como sóis de cogumelos
 Que não duram mais que a hora de um sucesso.
 Mas, ai de vós, deuses vazios,
 Os pés de barro, almas em terracota,
 Nem o fumo, nem o álcool, nem o pó,
 Nem o ácido, nem morfina, nem o ópio,
 Suavizam essa dor de serem nada,
 Pois o tempo é quem a gera, ó dor inominável,

(PONTES, 2012, p. 243)

Desse modo, progressivamente é descortinada ao leitor uma reflexão sobre o tempo que culmina na consciência de sua efemeridade e na aceitação da pequenez do ser humano frente ao vigor do tempo.

No prólogo do livro *Lições de Tempo/Lecciones de Tiempo e Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos*, o autor conclui sobre as categorias:

Para concluir, quero frisar o seguinte: o tempo e o espaço convenceram-me de que todos os seres são produto do cruzamento de duas linhas vertentes, isto é, as próprias categorias em comento. E o ponto no qual elas se cortam é onde começa a existência dos homens e das coisas. No caso dos seres vivos, os homens entre estes, na hora da fecundação. Justamente aí ocorre um fato inusitado. Seu ponto nodal nos converte em espaço e tempo e, concomitantemente, essas duas categorias se apossam de nós. Passamos a ser corpos ocupando o espaço, é verdade, mas o espaço passa a ocupar o nosso organismo. Mergulhamos no tempo e nos transformamos em seres históricos. Contudo, o tempo também nos invade irremediavelmente: ganhamos todos os lugares e nichos temporais, mas principiamos a perder todos os espaços e tempos; ganhamos vida, porém começamos a perder a existência (PONTES, 2012, p. 10-11).

Assim, tempo e espaço se configuram como duas categorias filosóficas essenciais para a compreensão da trajetória poética de Roberto Pontes que com sua experiência humana e vivência artística alcançou a maturidade necessária para aprofundar o estudo sobre essas dimensões a partir do viés poético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o estudo da tradição e da modernidade na obra de Roberto Pontes foi necessário, inicialmente, a releitura de todos os livros do autor bem como de sua fortuna crítica.

No primeiro capítulo da tese, tecemos um panorama da produção poética a ser analisada, apresentando, ainda que brevemente, todos os livros de poesia do autor desde *Contracanto* (1968) até *Lições de Tempo/Lecciones de Tiempo* (2012) e *Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012), respectivamente, o primeiro e o último volumes publicados até a presente data. Na apresentação desse panorama, evidenciamos a riqueza da obra de um escritor que agrega diversas abordagens em sua produção, tais como: amor, luta social e metapoética. Além disso, verificamos a pertinência da inserção da obra de Pontes naquela que é a Geração 60 do século XX, da poesia brasileira, tendo como base, sobretudo os estudos de Pedro Lyra.

Ainda neste primeiro momento, tratamos da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, apontando suas características, bem como os seus principais conceitos: *mentalidade*, *cristalização* e *hibridismo cultural*. O estudo da Teoria também nos proporcionou uma discussão da problemática questão da divisão periodológica da Literatura, que é retomada sempre que alguém se depara com obras que comportam aspectos estéticos dos mais diversos momentos literários e culturais.

No segundo capítulo, focalizamos os aspectos da tradição, constantes na obra de Pontes, compreendendo tradição como fonte recriadora de arte que se faz presente em diferentes momentos da literatura ao longo do tempo. Tratamos da tradição bíblica tendo como base os livros *Memória Corporal*, *Verbo Encarnado*, *Breve Guitarra Galega e Lições de Espaço*. A partir de uma perspectiva comparativa, os poemas de Pontes foram analisados e comparados a diferentes textos bíblicos, principalmente o *Cântico dos Cânticos*. Verificamos tanto em versos de Pontes quanto no texto bíblico, que o amor é isento de pecado e o homem segue seu caminho em busca de uma liberdade plena.

Outro aspecto da tradição abordado no texto foi a presença da lírica trovadoresca na poética de Pontes. Para tanto, foram estudados poemas dos livros *Memória Corporal*, *Breve Guitarra Galega e Hierba Buena/Erva Boa*, a partir da análise de Cantigas trovadorescas de Amor e de Amigo. Temas como amor, saudade, rejeição e idealização se mostraram recorrentes tanto na poética de Pontes quanto nas cantigas medievais.

A canção épica foi mais um aspecto da tradição literária que observamos na produção de Roberto Pontes, principalmente no livro *Lições de Espaço*. Por meio da análise dos poemas do autor, concluímos que, apesar da fragmentação e da instabilidade do mundo moderno é possível na contemporaneidade recriar o clima épico a partir da narração heroica do homem que desbrava o espaço sideral.

Assim, ao focalizar aspectos da tradição na obra estudada, foi possível confirmar que Roberto Pontes reconstruiu literariamente a poética característica da Antiguidade bíblica, do Trovadorismo e da canção épica, adequando a essência dessas líricas ao contexto espacial e temporal do seu século.

No terceiro capítulo, foi abordada a modernidade na poética de Pontes, entendendo modernidade como um ideário ou mesmo visão de mundo que se relaciona diretamente à elaboração de um projeto de mundo moderno que foi empreendido em diferentes momentos ao longo da história. Primeiramente, analisamos metapoemas, ou seja, poemas que problematizam o fazer poético em *Contracanto*, *Memória Corporal e Verbo Encarnado*. Neste tópico, trabalhamos comparativamente a metapoesia de Pontes com a de João Cabral de Melo Neto. Com base no estudo dos poemas, observou-se que, na obra de Roberto Pontes, a metapoesia é um recurso relacionado fortemente à construção da poesia social e da *poesia insubmissa* que utilizam a palavra como arma de combate.

No mesmo capítulo foi estudada “A poesia social”, enquanto produção literária que aborda questões políticas e sociais, tendo como base os poemas de *Contracanto*, *Verbo Encarnado* e *Hierba Buena/Erva Boa*.

Outro aspecto bastante relevante da obra de Pontes focalizado neste estudo é a sua *poesia insubmissa*, tendo em vista que nos poemas examinados não se observa apenas a denúncia dos problemas sociais, mas, sobretudo, a presença de um poeta que luta contra quaisquer formas de injustiça e de repressão tanto na vida quanto na arte.

Nessa perspectiva, verificou-se por meio dos estudos de poemas de livros como *Verbo Encarnado* e *Hierba Buena/Erva Boa* que a *poesia insubmissa* nasce da necessidade que um cidadão consciente tem de lutar por uma sociedade mais justa e igualitária. No caso de Roberto Pontes, essa concepção se reflete não apenas no texto poético, mas igualmente na própria conduta de vida do escritor.

No quarto tópico, foi abordada a experimentação formal, enquanto uma tendência contemporânea. Nos poemas do autor inclusos principalmente na *Minisinantologia* (1967), na *Sinantologia* (1968) e no livro *Lições de Espaço* (1971)

foram analisados os versos livres, bem como os aspectos fonéticos e semânticos dos vocábulos que compõem os textos. No último tópico, foram abordadas as categorias tempo e espaço enquanto dimensões filosóficas marcadas pela reflexão provocada pelo próprio amadurecimento artístico e humano do autor.

É pertinente destacar que, no “Apêndice” deste trabalho, apresentamos um resumo biobibliográfico de Roberto Pontes como forma de possibilitar ao leitor um maior conhecimento acerca da sua trajetória pessoal e profissional. Além disso, também apresentamos um estudo sobre o Grupo SIN de Literatura, que teve Roberto Pontes como um dos fundadores. O Grupo, embora tenha tido uma rápida existência, foi extremamente importante para a consolidação do projeto e da produção literária de autores cearenses que hoje são reconhecidos nacionalmente.

Nos “Anexos” da tese apresentamos uma coletânea de fotos e documentos de Roberto Pontes, em momentos marcantes da sua trajetória de poeta, professor e pesquisador. Trata-se de uma seleção significativa e necessária à compreensão da vida e da obra do autor estudado, aliás, material de difícil acesso que pela primeira vez é dado a público de forma ordenada em razão da árdua pesquisa desenvolvida.

Dessa forma, sintetizamos aqui o que foi apresentado ao longo desta primeira tese sobre a obra de Roberto Pontes.

Cabe destacar que Pedro Lyra, em seu livro *Literatura e Ideologia* (1979), ressalta três necessidades do artista. A primeira é uma necessidade pessoal – a de expressar-se. A segunda é uma necessidade social: a de comunicar-se. A terceira, por sua vez, é uma necessidade mais ampla, mais vasta, que é a necessidade cósmica – a de repercutir.

Levando em conta o estudo da obra de Roberto Pontes e as considerações de Pedro Lyra, é possível afirmar que o poeta nascido no Ceará alcança a expressão, a comunicação e a repercussão por meio de uma arte que contribui com a humanização da sociedade ao abordar temas universais da essência humana e da literatura de todos os tempos e espaços.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português**. São Paulo: Edusp, 1994.

AGOSTINHO, Santo bispo de Hipona. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos et. al. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

ALBERONI, Francisco. **O Erotismo**. Trad. de Elial Edel. 5 ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

ALCÂNTARA, Beatriz; SARMENTO, Lourdes. **Águas dos trópicos**. Recife: Edições Bagaço, 2000.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank. (Org.). **Guia Literário da Bíblia**. São Paulo: Fundação & Editora da UNESP, 1997.

ANJOS, Augusto dos. ***Eu***. In: BUENO, Alexei (Org.). **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARISTOTÉLES, HORÁCIO. LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

ARRIGUCCI, Jr. Davi. **Enigma e Comentários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**. São Paulo: Summus, 1978.

AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura Cearense**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

_____. “A complexidade dos estilos de época.” In: **Revista de Letras** – n.º. 26 – vol. 1/2. Jan./dez. 2004.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. “Verbo Encarnado e encarnação do verbo”. In: **A União**. João Pessoa, 29 de outubro de 2000.

BARROSO. Oswald. BARBALHO. Alexandre. (Org.). **Letras ao sol. Antologia da Literatura Cearense**. 2ª ed. Fortaleza: Editora Fundação Demócrito Rocha, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos de Literatura Portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Dom Estevão Bettencourt. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1957.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1999.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **Poemas sobre a poesia na literatura brasileira**. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1992.

BRASIL, Assis. (Org.) **A poesia cearense do século XX**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. **Que é Literatura Comparada**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BUENO, Silveira. **Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: FTD, 2000.

CAMÕES, Luís de. **Sonetos**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

CAMPOS, Haroldo. “Um lance de ‘dês’ do Grande sertão”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro, INL/Civilização Brasileira, 1983.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. **O estudo analítico do poema**. 5ª ed. – São Paulo: Associação Editorial Humanista, 2006.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos: Uma exploração das hibridações culturais**. São Paulo: Studio Nobel / Instituto Italiano de Cultura / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1996.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. **O Cântico dos Cânticos**: um ensaio de interpretação através de suas traduções. São Paulo: EDUSP, 2005.

- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 16ª ed. Petropolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1986.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (Org.). **Dicionário de Símbolos**. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- CIDADE, Hernani. **Lições de Cultura e Literatura Portuguesa**. 1º vol. Ed. Ver. Coimbra, 1968.
- COELHO, Jacinto de Prado. **Dicionário de Literatura**. Porto: Figueirinhas, 1973.
- COELHO, Nelly Novaes. **Carlos Nejar e a “Geração de 60**. São Paulo: Saraiva, 1971.
- _____. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. São Paulo: Ática, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Belo Horizonte, UFMG, 1996.
- CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses** (Seleção, introdução e notas). 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- COULANGES, Fustel. **A Cidade Antiga**. São Paulo: EDAMERIS, 1961.
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante (Org.). **Enciclopédia de Literatura Brasileira**. São Paulo: Global, 2002.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2002.
- COUTO, Mia. **Idades, Cidades, Divindades**. Alfragide - Portugal: Editorial Caminho, 2007.
- CRESPO, Firmino. "Lelia Doura ou o estranho refrão de uma cantiga trovadoresca", in **Colóquio, 42**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. 8ª ed. São Paulo: Ed.Record, 2000.
- CUNHA, Helena Parente. "O enigma da mulher: quem tem medo?" (O complexo de castração em poemas de Vinícius de Moraes)" In: MARINHEIRO, Elizabeth (coord.). **Momentos de crítica literária**. VII: Atas dos Congressos Literários/1992. Campina Grande: Associação Brasileira de Semiótica de Paraíba, 1994.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

D'ALGE, Carlos. **O sal da escrita. Ensaio de Literatura Comparada.** Coleção Alagadiço Novo. Imprensa Universitária: Fortaleza, 1977.

DILLAND, Raymond B. **Introdução ao Antigo Testamento.** São Paulo: Vida Nova, 2006.

DUBY, Georges. "Reflexões sobre a História das Mentalidades e a Arte" In: **Novos Estudos.** São Paulo: CEBRAP, nº. 33, julho, 1992.

_____. **O Tempo das Catedrais.** Lisboa: Estampa, 1979.

DUTTON, Brian. "Lelia doura, edoy lelia doura, na arabic refrain in a thirteenth-century galician poem?" In: **Bulletin of Hispanic Studies**, XLI, 1964.

ESPÍNOLA, Adriano. "Literatura no Ceará". In: **Diário do Nordeste-DN Cultura.** Fortaleza, 16 de janeiro de 1983.

_____. "Uma geração entre o SIN e o NÃO". In: **Revista de Letras da Universidade Federal do Ceará**, jan.1990/dez. 1993.

FÉLIX, Moacyr. "O verbo se encarna em Fortaleza". In: **Jornal O Povo.** Fortaleza, 18 out. 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **O Minidicionário da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Joaquim. **História da Literatura Portuguesa.** 3ª ed. Porto: Domingos Barreira, s.d.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. **Poesia e prosa medievais.** Lisboa: Ed. Ulisséia, 1988.

FERREIRA, Nadiá Paulo. "O Amor Cortês". In: Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais. Rio de Janeiro: ABREM / Ed. Agora da Ilha, 2001.

GASSET, J. O. **Meditações do Quixote.** Tradução de G. M. Kujawski. São Paulo: Ibero-Americano, 1967.

GIRÃO, Raimundo, SOUSA, Maria da Conceição. **Dicionário de Literatura Cearense.** Fortaleza: Imprensa Oficial, 1987.

GOMES, Márcio dos Santos. "RE-buscando o in-finito: uma análise de Lições de Espaço, de Roberto Pontes". In: **Revista de Letras.** Fortaleza: EDUFC, vol.16, nº. 1/2, jan/dez, 1994. In: **Jornal de Poesia:** <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

GOYANNA, Flávia Jardim Ferraz. **O Lirismo anti-romântico em Manuel Bandeira.** Recife: FUNDARPE, 1994.

GONÇALVES, David. **Atualização das formas simples em Tropas e Boiadas.** Rio de Janeiro: Presença, 1981.

GONÇALVES, Elsa e RAMOS, Maria Ana. **A lírica galego-portuguesa: textos escolhidos**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.

GULLAR, Ferreira. **Toda Poesia**. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

GUTIÉRREZ, Ângela. “Verbo encarnado: a lição da liberdade”. Texto de apresentação do livro *Verbo encarnado*, 1996. In: **Jornal de Poesia**: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à Metafísica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

_____. **Ser e Tempo**. 5ª edição. (Tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante Schuback; posfácio de Emmanuel Carneiro Leão). Petrópolis: Vozes/Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 3ª ed. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAPA, Rodrigues. **Lições de Literatura Portuguesa: época medieval**. 6º vol. Coimbra, 1986.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LAWRENCE, D. H. **The complete poems**. New York: Penguin. Tradução de Rui Rosado, 1994.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

_____. “As Mentalidades”. In: **História: novos objetos**. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean- Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002.

LIMA, José Batista de. “A Jovem Literatura Cearense”. In: **A Produção Literária do Ceará**. Fortaleza: ACL, 2001.

LYRA, Pedro. “Um poema pioneiro: Lições de Espaço”. In: **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, maio, 1971.

- _____. **Literatura e Ideologia**. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.
- _____. “Memória do amor”. In: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1982.
- _____. **Conceito de poesia**. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. “O resgate do desejo”. In: **O Real no Poético**. V.2. Rio de Janeiro-Brasília: Cátedra-INL, 1986.
- _____. **Sincretismo: A poesia da Geração de 60** (Introdução e antologia). Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- _____. “Poesia e libertação em Roberto Pontes”. In: **Poesia Cearense e Realidade Atual**. Rio de Janeiro-Brasília: Cátedra-INL, 1981. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>
- LUKÁCS, G. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.
- MACEDO, Dimas. “Memória Corporal”. In: **Diário do Nordeste-DN Cultura**, 28 de fevereiro de 1983.
- _____. “O resgate do corpo”. In: **Leitura e Conjuntura**. Fortaleza: Secretaria de Cultura, 1983.
- _____. “Pensar a Poesia Insubmissa”. In: **Continente Sul**. Porto Alegre, nº 9, novembro 1998.
- MACIEL, Nilto. “Dois livros”. In: **O Popular – Suplemento Cultural**. Goiânia, 20 de abril de 1980.
- MARTINS, Elizabeth Dias. “De rebeldia e de ternura em Breve guitarra galega”. Palestra nas **Jornadas das Letras Galegas 2015**. Instituto de Letras da UERJ. Realização PROEG, 2015.
- _____. A poesia insubmissa de Roberto Pontes. **Nonada Letras em Revista**. Vol. 1, nº 22, 2014. (<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/891>).
- _____. “Fernão Lopes, marcas de tradição e inovação”. Fortaleza: IAPEL, 2002.
- _____. “Quem ri de quem em Romagem de Agravados”. In: **Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais**. Rio de Janeiro: ABREM / Ed. Ágora da Ilha, 2001.
- _____. “Vinícius, uma poética residual”. In: **Modernismo: 80 anos**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 2000.

_____. “Dois Poetas em torno da ausência”. In: **Revista Comunidades da Língua Portuguesa**. São Paulo: Centro de Estudos Americanos Fernando Pessoa, n.º 13, II Série, jan./jun., 1999. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

MARTINS JÚNIOR, Izidoro. **A poesia científica**. Recife: Typs. Industrial e da Folha do Norte, 1883.

MEIRELES, Cecília. **Antologia Poética**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELO FILHO, Inocêncio de. “A Poesia de Roberto Pontes”. In: **Jornal Capital Norte**. Sobral, 08 de fevereiro de 1999.

MELO NETO, João Cabral de. **João Cabral de Melo Neto. Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. **Morte e vida Severina**. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Poesia crítica**: antologia. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

MENDES, Ana Luiza. **O diálogo entre a razão e o pecado nas correspondências de Abelardo e Heloísa**. São Paulo: Ixtlan, 2013.

MENDES, João. **Literatura Portuguesa I**. Lisboa: Verbo, 1978.

MÓISES, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 7º ed.rev. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **A criação literária: poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **A Literatura Portuguesa**. 12. ed. São Paulo, Cultrix, 1974.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros; MALEVAL, Maria do Amparo Tavares; VIEIRA, Yara Frateeschi. **A Literatura Portuguesa em perspectiva: Trovadorismo e Humanismo**. Vol. 1. São Paulo: Editora Atlas, 1992.

MONTENEGRO, Pedro Paulo. “O Ser do poema”. In: **Jornal de Cultura**. Fortaleza: Ed. Universidade Federal do Ceará, ano I, n.º. 11, 1983.

_____. **Situações & Interpretações Literárias**. Fortaleza: UFC/Casa de José de Alencar, 1996.

MORAES, Eliane Robert. LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

MORAES, Vinícius. **Poesia Completa e Prosa**. 4ª ed. Editora Nova Aguillar: Rio de Janeiro, 2004.

MORNA, Fátima Freitas. “Caminhos da Modernidade: Antero, Pessoa, Campos, Nemésio”. In: **Semear**. N.º 4, p. 128. S/d. Revista eletrônica disponível em

http://www.lettas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/semiar_4.html. Acesso em 10/10/2017.

MOSÂNIO, Paulo. “O Trajeto de Eros no Discurso Poético de Memória Corporal”. (min). Fortaleza, 1993.

NASCIMENTO, Dalma. “Platonismo, Amor cortês e Vinícius de Moraes”. In: **Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais**. Rio de Janeiro: ABREM / Ed. Agora da Ilha, 2001.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia da Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Cartas a Laura**. Cultura Hispânica, 1987.

OLIVEIRA, José Jézer de. “Literatura: Roberto Pontes”. In: **Correio Brasiliense**, 17 de fevereiro de 1971.

PAPI, Luiz F. “O depurado discurso de Memória Corporal”. In: **Correio das Artes**. João Pessoa, 5 dez. 1982. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

PATTERSON, Dorothy Kelley. (comentarista). In: ALMEIDA, João Ferreira de. (tradutor) **A Bíblia Sagrada da Mulher**. 2ª Edição Revista e Atualizada: leitura, devocional, estudo. Barueri –SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2010.

PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladir Dupont. 4ª ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **Signos em rotação**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICCHIO, Luciana Steggano. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

PIMPÃO, Costa. **Idade Média**. 2ª ed. Ver. Coimbra: Atlântida, 1956.

PINTO, Alcides. “Os poetas novos do Ceará”. In: **Unitário**, Fortaleza, 26 de janeiro de 1969.

_____. “Ressurgências e Memória Corporal”. In: **Diário do Nordeste-DN Cultura**, Fortaleza, 5 de junho de 1983.

_____. “Memória Corporal”. In: **Política da arte**. Vol. 2. Fortaleza: BNB, 1986.

PINTO, Anchieta Pinheiro. “Roberto Pontes e a Poesia da Geração 60”. In: **Estudos de Literatura Praticada no Nordeste: Pontes, Limas e Mourões**. Fortaleza: Acauã Edições, 2003.

PINTO, Carlos Osvaldo Cardoso. **Foco e Desenvolvimento no Antigo Testamento** – São Paulo: Editora Hagnos, 2006.

PINTO, Sérgio de Castro. **Antologia Poética do Grupo Sanhauá**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1979.

PLATÃO. **O Banquete**. In: **Diálogos**. Coleção Os Pensadores. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1974.

_____. **Timeu**. Tradução de Maria José Figueredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

PLOTINO. **Eneada Tercera**. Buenos Aires: Aguilar, 1965.

PONTES, Roberto. **Contracanto**. Fortaleza: SIN Edições, 1968.

_____. **Memória Corporal**. Rio de Janeiro: Ed. Antares. Fortaleza: Secretaria de Educação e Cultura do Município de Fortaleza, 1982.

_____. “Três modos de tratar a memória coletiva nacional”. Comunicação. Anais do 2º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada. ABRALIC. Belo Horizonte, 1991.

_____. **Verbo Encarnado**. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 1996.

_____. “A Poesia é fala insubmissa”. Entrevista concedida a Márcia Pesavento. In: **Jornal Contexto do Diretório Acadêmico Lima Barreto-DALB**. Rio de Janeiro, ano I, nº 2, 1996. Disponível no site **Jornal de Poesia**: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rponfc1.html#poesia>

_____. “Uma desleitura d’Os Lusíadas”. In: **Revista Escrita III** – PUC - Rio de Janeiro, 1997.

_____. **Poesia Insubmissa Afrobrasilusa**. Rio de Janeiro - Fortaleza: Oficina do Autor / UFC, 1999.

_____. “Residualidades e Mentalidade na Lírica Camoniana”. Fortaleza: IAPEL, 2000.

_____. **Breve Guitarra Galega**. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Estudos Galegos**. Vol. 3. Niterói: EDUFF, 2002.

_____. “O viés afrobrasiluso e as literaturas africanas de Língua Portuguesa”. Conferência proferida em 2003 no II Encontro de Professores de Literaturas Africanas. São Paulo: Alameda, 2006.

_____. Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, 05 a 14 de jun. 2006. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

_____. **Hierba Buena/Erva Boa**. Casa da amizade Brasil/Cuba. Fortaleza: Prêmio Editora, 2008.

_____. **Lições de Tempo/ Lecciones de Tiempo & Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

_____. “Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade”. Fortaleza: (mimeografado), s/d.

PY, Fernando. “Para o bem da poesia”. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>.

_____. “Para o bem da poesia” (apresentação). In: PONTES, Roberto. **Verbo Encarnado**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. Republicado com o título “Um poeta Antenado com o Mundo”. In: **Jornal Popular**, ano VI – nº 168, Petrópolis, 16/08 a 29/08/96.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa 1: a intriga e a narrativa histórica**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RODRIGUES, Margarida Maria Moreira. “E o verbo se fez carne...”. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

RODRIGUEZ, Antonio Guerreiro *et al.* “Carta de cinco cubanos reféns dos E.E.U.U”. In: PONTES, Roberto. **Hierba Buena/Erva Boa**. Fortaleza: Casa da Amizade Brasil/Cuba, 2007.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

SARAIVA, Antonio José. **O Crepúsculo da Idade Média em Portugal**. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 1998.

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto Editora. s.d.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras. 2015.

SILVA, Alberto. “A poesia do tempo”. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SILVA, Fernanda Maria Diniz da. **Mentalidade e Residualidade em Memória Corporal**, de Roberto Pontes. Fortaleza: PPGL/UFC, 2007. In <http://www.tese.ufc.br>.

SIMÕES, João Gaspar. **História da poesia portuguesa**. Lisboa: Ática, 1955.

SIMSON, Pablo; PEREYR, Roberval. (Org.) **Duas águas**. Campinas – São Paulo: Unicamp, 1997.

SOUZA, José Hélder de. “Dois poetas”. In: **Correio Braziliense**. Brasília, 22 maio, 1983.

SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. **Manual de versificação medieval**. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.

TELES, Gilberto Mendonça. **Rotórica do Silêncio I** – Teoria e prática do texto literário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **Vanguarda européia & modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. . Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **Antologia da poesia portuguesa**. Porto: Lello & Irmão, 1977.

VIEIRA, Cristina (Org.). **Grécia - Deuses (Seres da Mitologia e seus significados)**. Série Culturas, Histórias & Mitos. Vol.01. São Paulo: Editora Escala, s/d.

WALTY, Ivete e CURY, Maria Zilda. **Textos sobre textos**: um estudo da metalinguagem. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XANTHES. **A arte da palavra**. Trad. B. Danges. Lisboa: Livraria Ferin, 1916.

ZANDRON, Eduarda. (Org.) **Dicionário Biobibliográfico de escritores Contemporâneos do Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sindicato dos Escritores do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

FORTUNA CRÍTICA DO AUTOR

AIRES FILHO, Durval. “O erotismo poético em Memória Corporal”. In: **Diário do Nordeste-DN Cultura**. Fortaleza, 24 de janeiro de 1984.

ALCÂNTARA, Beatriz; SARMENTO, Lourdes. **Águas dos trópicos**. Recife: Edições Bagaço, 2000.

AZEVEDO, Sânzio de. “Roberto Pontes”. In: **Literatura Cearense**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. “Verbo Encarnado e encarnação do verbo”. In: **A União**. João Pessoa, 29 de outubro de 2000.

BARROSO, Antônio Girão. “Mini SINantologia 2 (8) ”. In: **Correio do Ceará**. Fortaleza, 15 de junho de 1968.

_____. “Roberto Pontes e seu Contracanto (e por aí vem mais)”. In: **Correio do Ceará**. Fortaleza, 17 de agosto de 1968.

BARROSO. Oswald. BARBALHO. Alexandre. (Org). **Letras ao sol. Antologia da Literatura Cearense**. 2ª ed. Fortaleza: Editora Fundação Demócrito Rocha, 1998.

BRASIL, Assis. “Introdução”. In: **A Poesia Cearense no Século XX**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BENEVIDES, Arthur Eduardo. “Dois poetas cearenses: Roberto Pontes e Rogério Bessa”. In: **Jornal O Povo**. Fortaleza, 8-9 de junho de 1968.

_____. **Evolução da Poesia e do Romance Cearenses**. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1976.

BESSA, Rogério. “Contracanto”. In: **Gazeta de Notícias de Letras**. Fortaleza, 31/03 a 01/04 de 1968.

COUTINHO, Afrânio, Sousa, J. Galante (Dir.). **Enciclopédia de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação/Fundação de Assistência ao Estudante, 1990. p.1090/São Paulo: Global Editora/Fundação Biblioteca Nacional/ABL, 2001.

D’ALGE, Carlos. “A verdade do corpo”. In: **Memória Corporal**. Rio de Janeiro: Antares, 1982. In: **Cultura, Jornal O POVO**. Fortaleza: 22 de agosto de 1968, p. 9; “Os interditos e a memória corporal”. In: **O Território da Palavra**. Fortaleza: Ed. UFC, 1990. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

ESPÍNOLA, Adriano. “Literatura no Ceará”. In: **Diário do Nordeste-DN Cultura**. Fortaleza, 16 de janeiro de 1983.

_____. “Uma geração entre o SIN e o NÃO”. In: **Revista de Letras da Universidade Federal do Ceará**, jan.1990/dez. 1993.

FÉLIX, Moacyr. “O verbo se encarna em Fortaleza”. In: **O Povo**. Fortaleza, 18 out. 1987.

_____. “Quando o verbo se encarna”. (Prefácio). In: **Verbo Encarnado**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

GIRÃO, Raimundo, SOUSA, Maria da Conceição. **Dicionário de Literatura Cearense**. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1987.

GOMES, Márcio dos Santos. “RE-buscando o in-finito: uma análise de Lições de Espaço de Roberto Pontes”. In: **Revista de Letras**. Fortaleza: EDUFC, vol.16, nº 1/2, jan/dez, 1994. In: *Jornal de Poesia*. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

GUTIÉRREZ, Ângela. “Verbo encarnado: a lição da liberdade”. Texto de apresentação do livro *Verbo Encarnado*, 1996. In: *Jornal de Poesia* <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

HELENA, Lúcia. “Sutil tecido de sal e concha”. (Prefácio). In: **Memória Corporal**. Rio de Janeiro: Antares, 1982. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

JORNAL DO BRASIL. “Estante de Poesia”. Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1982.

JORNAL DE POESIA. www.jornaldepoesia.jor.br/rpon.html.

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. “Do pensamento solitário ao grito coletivo: um estudo de Verbo Encarnado, de Roberto Pontes”. In: SOUSA, Alexandre Vidal de. *et al.* (Org.) **Literatura no Ceará**: diálogos interdisciplinares. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.

LIMA, José Batista de. “A maturidade do Conde”. IN: **Jornal Diário do Nordeste**. Caderno 3. Em 04 de junho de 2013. Disponível em <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/coluna/batista-de-lima-1.128/mata-ria-1274999-1.314928>. Acesso em 20 de agosto de 2017.

_____. “A esquerda do SIN”. IN: **Jornal Diário do Nordeste**. Caderno 3. Em 25 de novembro de 2008.

_____. “A Jovem Literatura Cearense”. In: **A Produção Literária do Ceará**. Fortaleza: ACL, 2001.

LYRA, Pedro. **Roteiro da Poesia Brasileira – Anos 60**. São Paulo: Global, 2009.

_____. **Sincretismo**: A poesia da Geração de 60 (Introdução e antologia). Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. “O resgate do desejo”. In: **O Real no Poético**. v.2. Rio de Janeiro-Brasília: Cátedra-INL, 1986.

_____. “Poesia e libertação em Roberto Pontes”. In: **Poesia Cearense e Realidade Atual**. Rio de Janeiro-Brasília: Cátedra-INL, 1981. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

_____. “Memória do amor”. In: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1982.

_____. “Um poema pioneiro: Lições de Espaço”. In: **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, maio, 1971.

_____. “Prefácio”. In: PONTES, Roberto. **Contracanto**. Fortaleza: SINEDições, 1968.

MACEDO, Dimas. “Pensar a poesia insubmissa”. In: PONTES, Roberto. **Poesia Insubmissa Afrobrasílusa**. Rio de Janeiro/Fortaleza: Oficina do Autor/Edições UFC, 1999.

_____. “Pensar a Poesia Insubmissa”. In: **Continente Sul**. Porto Alegre, nº 9, novembro 1998.

_____. “Memória Corporal”. In: **Diário do Nordeste-DN Cultura**, 28 de fevereiro de 1983.

_____. “O resgate do corpo”. In: **Leitura e Conjuntura**. Fortaleza: Secretaria de Cultura, 1983.

MACIEL, Nilto. “Dois livros”. In: **O Popular** – Suplemento Cultural. Giânia, 20 de abril de 1980.

MARTINS, Elizabeth Dias. “De rebeldia e de ternura em Breve guitarra galega”. Palestra nas **Jornadas das Letras Galegas 2015**. Instituto de Letras da UERJ. Realização PROEG, 2015.

_____. “Um verso insubmisso na Geração 60 ou a poesia de Roberto Pontes”. In: ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de; SANTOS, Neide Medeiros; ANDRADE, Ana Isabel Souza Leão. (Org.). **Valores Literários de ontem e de hoje**. 1ed. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora Ltda., 2015.

_____. “A Poesia insubmissa de Roberto Pontes”. **Nonada**: letras em revista, v. 1, p. 1-15-15, 2014.

_____. “Dois Poetas em torno da ausência”. In: **Revista Comunidades da Língua Portuguesa**. São Paulo: Centro de Estudos Americanos Fernando Pessoa, nº 13, II Série, jan. /jun., 1999. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

_____. “Pensar a Poesia Insubmissa”. In: **Continente Sul**. Porto Alegre, nº 9, novembro 1998.

_____. “Verbo Encarnado e seu autor”, encarte de lançamento de Verbo Encarnado. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

MELO FILHO, Inocência de. “A Poesia de Roberto Pontes”. In: **Jornal Capital Norte**. Sobral, 08 de fevereiro de 1999.

MONTENEGRO, Pedro Paulo. “O Ser do poema”. In: **Jornal de Cultura**. Fortaleza: Ed. Universidade Federal do Ceará, ano I, nº11, 1983.

_____. **Situações & Interpretações Literárias**. Fortaleza: UFC/Casa de José de Alencar, 1996.

MOSÂNIO, Paulo. **O Trajeto de Eros no Discurso Poético de Memória Corporal**. Fortaleza: IAPEL, 1993.

MOURA, Margarida Gomes de. **O Poeta e o Erotismo**. Fortaleza: mime, monografia apresentada à Coordenação do Curso de Especialização em Teoria e Análise Literária-Universidade de Fortaleza, 1988.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**: da Carta de Caminha aos Contemporâneos. São Paulo: Leyla, 2011.

OLIVEIRA, José Jézer de. “Literatura: Roberto Pontes”. In: **Correio Brasiliense**, 17 de fevereiro de 1971.

PAPI, Luiz F. “O depurado discurso de Memória Corporal”. In: **Correio das Artes**. João Pessoa, 5 dez. 1982. p.7. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICCHIO, Luciana Steggano. **História da Literatura Brasileira**: Do Descobrimento aos Dias de Hoje. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PINTO, Alcides. “Memória Corporal”. In: **Política da arte**. vol. 2. Fortaleza: BNB, 1986.

_____. “Ressurgências e Memória Corporal”. In: **Diário do Nordeste-DN Cultura**, Fortaleza, 5 de junho de 1983.

_____. “Os poetas novos do Ceará”. In: **Unitário**, Fortaleza, 26 de janeiro de 1969.

PINTO, Anchieta Pinheiro. “Roberto Pontes e a Poesia da Geração 60”. In: **Estudos de Literatura Praticada no Nordeste**: Pontes, Limas e Mourões. Fortaleza: Acauã Edições, 2003.

PY, Fernando. “Para o bem da poesia”. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>.

_____. “Para o bem da poesia” (apresentação). In: PONTES, Roberto. **Verbo Encarnado**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. Republicado com o título “Um poeta Antenado com o Mundo”. In: **Jornal Popular**, ano VI – nº 168, Petrópolis, 16/08 a 29/08/96.

REVISTA DE LETRAS, v. 15 (1/8), jan. 1990/dez. 1993. Fortaleza: UFC (Número dedicado aos 25 anos do Grupo SIN de Literatura. Antologia e fortuna crítica).

RODRIGUES, Margarida Maria Moreira. “E o verbo se fez carne...”. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>.

SILVA, Alberto. “A poesia do tempo”. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

SILVA, Fernanda Maria Diniz da. **Mentalidade e Residualidade em Memória Corporal**, de Roberto Pontes. Fortaleza: PPGL/UFC, 2007. In <http://www.tese.ufc.br>.

_____. “A presença de Eros em Memória Corporal”, de Roberto Pontes. In: SILVA, Fernanda Maria Diniz da. *et al.* (Org.) **Escritores Cearenses: múltiplos olhares**. Fortaleza: Premium, 2013.

_____. “Da efemeridade do amor: um estudo comparativo entre Memória Corporal e Desafio. In: SILVA, Fernanda Maria Diniz da. *et al.* (Org.) **Literatura em debate: estudos sobre autores cearenses**. Fortaleza: Premium, 2014.

SIMSON, Pablo; PEREYR, Roberval. (Org.) **Duas águas**. Campinas – São Paulo: Unicamp, 1997.

SOARES, Jéssica Thais Loiola. “A defesa da poesia insubmissa em Verbo Encarnado, de Roberto Pontes”. In: SOUSA, Alexandre Vidal de. *et al.* (Org.) **Literatura no Ceará: diálogos interdisciplinares**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.

SOUZA, José Hélder de. “Dois poetas”. In: **Correio Braziliense**. Brasília, 22 maio, 1983.

ZANDRON, Eduarda. **Dicionário Biobibliográfico de Escritores Contemporâneos do Estado do Rio de Janeiro**. v.1. Rio de Janeiro: Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro/Casa de Cultura Lima Barreto, 1997.

OBRAS DO AUTOR

OBRA POÉTICA

Contracanto. Fortaleza: SINedições, 1968.

Lições de Espaço. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1971.

Temporal. In revista *O Saco*. Fortaleza, 1976.

Memória Corporal. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.

Verbo Encarnado. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996; 2ª Ed., Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2014.

Breve Guitarra Galega. In revista *Estudos Galegos*. Niterói: EDUFF, 2002.

Hierba Buena/Erva Boa. Fortaleza: Casa da Amizade Brasil/Cuba, 2007.

50 Poemas Escolhidos pelo Autor. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2010; 2ª Ed., Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2014.

Lições de Tempo/ Lecciones de Tiempo & Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012.

OBRA ENSAÍSTICA

Vanguarda Brasileira: Introdução e Tese. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1970. (Prêmio Esso 1970)

Poesia Insubmissa Afrobrasilusa. Rio de Janeiro; Fortaleza: Oficina do Autor; Edições UFC, 1999.

O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro. Fortaleza: Edições UFC, 2012; 2014. (Prêmio PEN Clube 2014)

PÔSTERES

“Animais Enternecidos”. Fortaleza: Edições UFC, 1982.

“As Noites”. Recife: Plataforma para a Poesia, 1999.

“A Casa”. Fortaleza: IAPEL, 2009.

“Os Ausentes”: Fortaleza: IAPEL, 2012.

DISCOGRAFIA

“Tanajura”. Poema **in Um Canto em Cada Canto – 10 Anos**. UNICD, 3027. Unipress Comércio de Discos Ltda.–SP.

“Demiurgia”. Poema gravado por Nicole Borger com o título “Sentidos” **In: Singrar Sailing Songs**. LMCD 0299. Videolar S.A.–Manaus. RM2 Comercial Ltda.–SP.

“Poemas, na voz do Autor e canções gravadas” por Glaypson Façanha e Washington Silva **In: Samba & Poesia**. Fortaleza: Estúdio Vila, 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 - ROBERTO PONTES: RESUMO BIOBIBLIOGRÁFICO

Roberto Pontes, filho de João Maria de Pontes Medeiros e Zuleide Silveira de Pontes Medeiros, nasceu em Monte Castelo, bairro da cidade de Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, Estado do Ceará, a 04 de fevereiro de 1944.

Foi estudante do Ginásio 7 de Setembro e do Colégio Estadual do Ceará – LICEU.

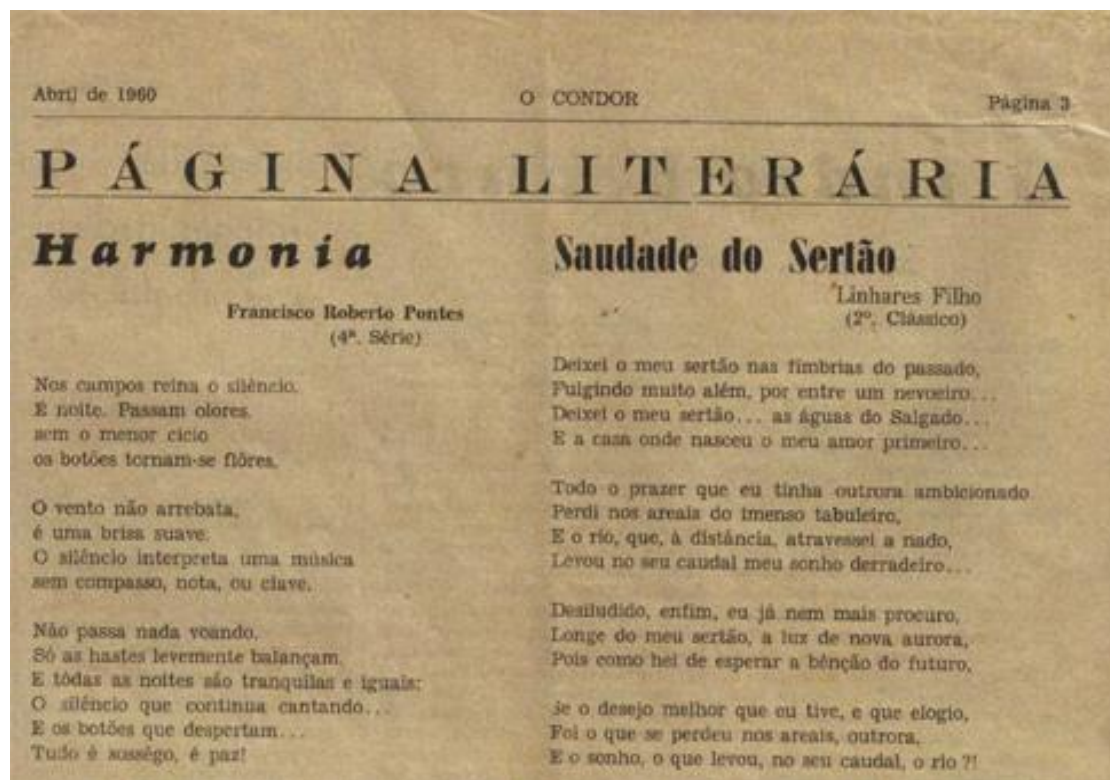
No período compreendido entre 1959 a 1961, Pontes participou da Ação Católica, movimento da Igreja Católica que reunia pessoas com espírito de liderança e interesse pela evangelização para atuar nas escolas, nas universidades, no campo e no meio operário.

A Ação Católica abrigava alguns grupos de atuação, como a JAC (Juventude Agrária Católica), a JEC (Juventude Estudantil Católica), a JIC (Juventude Independente Católica), a JOC (Juventude Operária Católica) e a JUC (Juventude Universitária Católica). Cada um dos grupos citados trabalhava num setor social, já definido pelo próprio recorte dos títulos dessas organizações. Sob orientação da Igreja, os membros daqueles grupos estudavam tanto a doutrina social da Igreja quanto o evangelho, para assim levar a ação cristã a diferentes espaços.

Roberto Pontes começou sua participação na ação Católica, atuando na JEC, levado por Tito de Alencar Lima, estudante do LICEU, que posteriormente se tornou frade dominicano de conhecido engajamento político-social. Roberto Pontes era um estudante que demonstrava liderança política no LICEU e, por isso, foi convidado a participar do grupo. A partir dos trabalhos desenvolvidos pelos projetos da JEC, Pontes e Tito se tornaram grandes amigos.

Pontes atuou ainda na JUC e, pouco tempo depois, na Ação Popular (AP), movimento político derivado da Ação Católica.

Em 1960, publicou seu primeiro poema intitulado “Harmonia”, no jornal discente do LICEU *O Condor*, “Órgão Oficial da Liga Estudantil dos Aspirantes ao Direito-LEAD”. Neste período, Pontes encontra José Linhares Filho, que já era conhecido de sua família, atuando literariamente neste jornal.



“Harmonia”, primeiro poema publicado de Roberto Pontes. Ao lado, o poema “Saudade do Sertão”, de Linhares Filho (Fragmento de página do Jornal **O Condor**, abril de 1960).

No mesmo ano, começou a colaborar com os jornais de Fortaleza. Escreveu para *O Nordeste*, *Gazeta de Notícias*, *Tribuna do Ceará*, *Unitário* e *O Povo*. Nestas colaborações, merecem destaque as traduções de poemas do poeta chileno Pablo Neruda, publicadas no Jornal *O Povo*, bem como a tradução de um capítulo de *Teoria de la Expresión Poética*, de Carlos Bousoño, publicada no mesmo jornal.

Após a conclusão de seu Curso Clássico no LICEU, prestou vestibular em 1963, no Recife, para Faculdade de Filosofia de Pernambuco (FAFIPE), do Instituto de Ciências do Homem, Curso de Sociologia e Política, dirigido pelo professor Palhares. Já na faculdade, Roberto Pontes recebia uma mesada dos pais e também um salário para trabalhar no Projeto de Alfabetização de Adultos do Método Paulo Freire, que ajudou a implantar em Pernambuco, sob a orientação do próprio Paulo Freire, Sílvio Loureiro, Luís Costa Lima e de outros estudiosos da área. Recebia remuneração também proveniente do Movimento de Educação de Base (MEB) da Igreja Católica, que promovia a educação de adultos utilizando o Método de Alfabetização de Paulo Freire. As instruções promovidas pelos projetos de alfabetização eram feitas pelo rádio e também por meio de visitas a locais em que havia espaços destinados à educação por meio do rádio. Pontes atuava nos dois movimentos como instrutor e como produtor de

programas. Vale ressaltar que o MEB cumpriu um grande papel na educação brasileira, levando a alfabetização aos lugares do País mais necessitados de conhecimento.

Depois do golpe militar de 64 houve a resistência do Governo de Pernambuco, representado por Miguel Arrais, contra as medidas ditatoriais. Todos aqueles que trabalhavam nos movimentos mais progressistas como o MEB e o Movimento Paulo Freire, dentre outros, foram recrutados para organizar a resistência contra o golpe militar. Roberto Pontes foi para o interior de Pernambuco com esse propósito, porém tal empresa durou pouco, uma vez que a luta de Miguel Arrais contra o governo militar acabou arrefecendo. Além disso, o próprio governador foi preso e teve seu mandato cassado. Dessa forma, houve dispersão daqueles que estavam em luta contra os usurpadores do poder.

Roberto Pontes resolveu retornar a Fortaleza, mas foi impedido pela perseguição militar. Por esse motivo, precisou, por alguns dias, manter-se escondido no Mosteiro de São Bento, em Recife, onde foi bem acolhido pelos frades. De Recife conseguiu sair com a ajuda de um piloto da Força Área Brasileira - FAB, amigo da família, Cláudio Coutinho, que o levou, sob sigilo, de volta a Fortaleza.

Em 1965, ingressou na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará, onde foi eleito Vice-Presidente do Centro Acadêmico Clóvis Bevilácqua - CACB.

No ano seguinte, ganhou o Prêmio Clube de Cinema, de crítica cinematográfica, com uma apreciação do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, do cineasta Glauber Rocha.

Entre 1967 e 1968, participou ativamente do Grupo SIN de Literatura cuja diretriz era o sincretismo literário e artístico. No mesmo período, foram publicados *Minisinantologia*, *a Minisinantologia II* e *Sinantologia*, três obras que marcaram historicamente a atuação do Grupo SIN de Literatura, representativo da Geração 60 do século XX, no Ceará. Nos três segmentos de linguagem que caracterizam esta geração no Brasil: a discursiva, a experimental e a épica, Pontes tem relevante produção.

Em 1968, Roberto Pontes publicou seu primeiro livro de poemas cujo título é *Contracanto*. O lançamento da obra se deu na, então, muito concorrida antiga Livraria Universitária, na Praça do Ferreira, em Fortaleza, situada na Rua Pará, nº 22, onde por muitos anos, depois, funcionou Livraria Livro Técnico.

Em 1969, o autor foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional, posta em vigor pela ditadura militar. A pena máxima prevista na dita lei era o fuzilamento. Pontes não foi condenado porque o célebre advogado Heleno Cláudio Fragoso, do Rio de Janeiro,

impetrou um *habeas corpus* que trancou o processo. O Superior Tribunal Militar estancou o processo dando como motivo a carência de direito para responsabilizar, ou seja, não havia fundamentos jurídicos que dessem base à continuidade do Inquérito Policial Militar – IPM. O único voto a favor do andamento jurídico foi o de Ernesto Geisel, que era à época Ministro do Superior Tribunal Militar - STM e veio a ser um dos ditadores do regime militar de exceção.

Apesar das soberbas provas de que não havia nada juridicamente que pudesse incriminar a conduta de Pontes, o referido processo por muito tempo continuou gerando efeitos negativos, impedindo Roberto Pontes de assumir cargos públicos. Inclusive, ele não pôde, em 1974, ser empossado no cargo de professor de Teoria Geral do Direito da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará, aprovado que fora em concurso no qual alcançou o primeiro lugar, devido à ação dos órgãos de informação do País. A Agência Brasileira de Inteligência, em certidão datada de 21 de março de 2005, apresentou uma sumária trajetória das participações políticas de Pontes, ressaltando que em maio de 1967, por maioria de votos, foi ele absolvido das acusações de subversão.

Em 1971, publicou *Lições de Espaço* com o qual ganhou o Prêmio Universidade Federal do Ceará - UFC na categoria de melhor livro de poesia. Antônio Girão Barroso era um dos membros da comissão julgadora do concurso.



Roberto Pontes recebendo das mãos do então Reitor da Universidade Federal do Ceará, Dr. Fernando Leite, a primeira colocação no Prêmio UFC que foi conferido ao seu livro *Lições de Espaço*, em 1971. Ao fundo, em pé, o escritor Carlos d'Alge, então Pró-Reitor de Cultura da mesma Universidade.

No mesmo ano, recebeu o Prêmio ESSO - *Jornal de Letras*, categoria ensaio, conferido ao trabalho intitulado *Vanguarda Brasileira: Introdução e Tese*. O *Jornal de Letras*, órgão da imprensa do Rio de Janeiro, dirigido pelo médico, jornalista e escritor Elísio Condé foi o responsável pelo certame. A comissão julgadora do prêmio concedido a Roberto Pontes era composta por notórios nomes da intelectualidade brasileira como Artur César Reis, Herman Lima, Valdemar Cavalcante, Raimundo Magalhães Júnior e Dinah Silveira de Queiroz. Para se ter ideia da importância desse concurso, basta dizer que Pedro Lyra, Rui Castro, Lucia Helena e Gabriel Garcia Márquez foram também ganhadores do Prêmio ESSO.



Roberto Pontes recebe o Prêmio ESSO-Jornal de Letras, de Literatura, no Náutico Atlético Cearense, em 1971, ao lado de sua primeira esposa, Guaraciara Barros Leal. À esquerda, o poeta e crítico Pedro Lyra, também ganhador do mesmo Prêmio; à direita, o escritor Ítalo Gurgel, agraciado com menção honrosa. Compõem o grupo, fechando as laterais, os dirigentes da ESSO Brasileira de Petróleo no Ceará.

Ainda em 1970 Pontes colou grau em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará e recebeu o prêmio de Honra ao Mérito, como destaque na área literária, outorgado pela Organização Informativa da Imprensa Brasileira, em Fortaleza.

Um ano depois passou a residir em Brasília, Distrito Federal, exercendo a função de Assistente Jurídico da Companhia de Telecomunicações de Brasília – COTELB, na época, a quinta maior empresa do Brasil. No campo das Letras, com o poema “Garimpo”³², Pontes recebeu o Prêmio Fundação Nacional dos Garimpeiros, cuja sede O concurso foi coordenado pelo poeta Lenine Almeida. Depois desse prêmio, o escritor só voltou participar de concursos no âmbito literário em 2014.

Em 1974, retornando a Fortaleza, Roberto Pontes foi convidado por Carlos d’Alge para estruturar o curso de Direito da Universidade de Fortaleza. Pontes projetou, implantou e coordenou, durante sete anos, o Curso de Direito da UNIFOR, onde ensinou algumas disciplinas pertencentes ao âmbito jurídico. No mesmo ano, foi aprovado em concurso público para provimento da disciplina Teoria Geral do Direito na Universidade Federal do Ceará, do qual foi preterido por questões políticas, como já explicadas.

Em 1976, a revista *O Saco* publicou uma série de sete poemas sob o título *Temporal*, cuja seleção, feita pelo autor, traz poemas com temática referente ao tempo. Não há grande experimentalismo neles e nem são de tom político. Trata-se de um conjunto de poemas de caráter metafísico e reflexivo. Vale ressaltar que aqui nasce a reflexão em torno do tempo, efetivada com os poemas de *Lições de Tempo/Lecciones de Tiempo* (2012) e *Os movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012).

Ainda em 1976, o poema “teletipo 1957”, escolhido de *Lições de Espaço*, figurou na prova do exame vestibular da Universidade de Fortaleza – UNIFOR, motivando quesitos de Língua Portuguesa e Literatura.

Por ocasião do Natal de 1977, Pontes publicou três poemas alusivos à data magna do cristianismo, em cartões separados, vendidos pelo próprio poeta, nos restaurantes, bares, escolas e ruas de Fortaleza.

Em 1978, colaborou com o *Jornal de Letras* e escreveu resenhas para as revistas *Vozes*, *Tempo Brasileiro* e *Encontros com a Civilização Brasileira*, todos, órgãos culturais do Rio de Janeiro.

O ano de 1980 foi marcado por intensa participação política. Pontes ajudou a fundar o Partido dos Trabalhadores – PT. Seu nome foi o 15º na lista dos cem militantes

³² O poema “O Garimpo” foi, posteriormente publicado no livro *Verbo encarnado*. Sobre esse poema, o autor, em “Nota posterior” do livro, explica: “Garimpo, 1971, escrito em Brasília, onde residi, para concorrer ao Prêmio Fundação Nacional dos Garimpeiros. Ganhar o torneio só não foi uma surpresa muito agradável porque o poema, refletindo a *via crucis* do garimpeiro, fez com que a miséria alheia redundasse em prêmio” (PONTES, 1999, p. 104).

que pactuaram a criação do PT em São Paulo, no Colégio Sion. Pontes integrou também o primeiro Diretório do Partido que se organizou no Ceará. Por acreditar que a organização estava tomando um rumo diferente do desejado, Pontes deixou o partido logo depois que políticos profissionais se filiaram a ele.

Roberto Pontes foi indicado pelo Partido dos Trabalhadores para disputar, à sua escolha, uma cadeira à Câmara dos Deputados, ou ao Senado Federal, na eleição de 1982, indicação da qual declinou.

Foi eleito Vice-Presidente do Centro Brasil Democrático – CEBRADE, do Ceará, e ainda 1º Tesoureiro da Associação Nacional dos Advogados dos Trabalhadores na Agricultura (ANATAG) com sede em Brasília.

Em 1982, publicou *Memória Corporal*, pela Editora Antares do Rio de Janeiro, com uma tiragem de três mil exemplares. O *Minas Gerais: Suplemento Literário* publicou um poema deste livro na seção “O poema necessário”. *Memória Corporal* foi traduzido para o espanhol por Olga de Ramal e prefaciado por Lúcia Helena³³. O texto das abas é de Carlos d’Alge³⁴.

O *Minas Gerais: Suplemento Literário* publicou também “Programa para Desavorárvore”, um estudo da autoria de Roberto Pontes sobre o livro *Desavorárvore*, de Luís F. Papi, poeta mineiro residente no Rio de Janeiro. O mesmo artigo foi reproduzido no *Correio das Artes*, da Paraíba.

Em 1983, participou dos Conselhos Editoriais dos jornais oposicionistas *Mutirão* e *O Popular*, e da revista literária *Nação Cariry*, todos de Fortaleza.

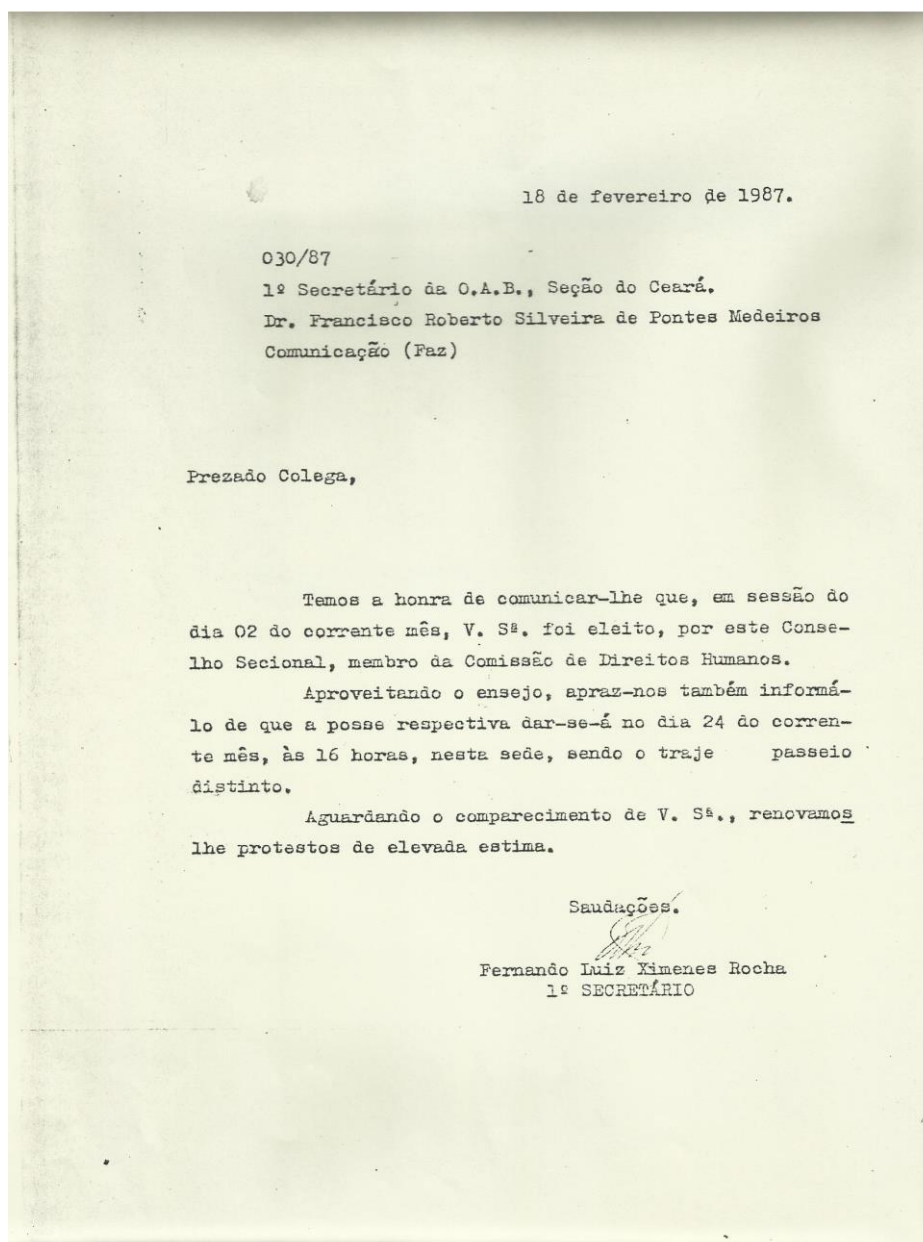
A partir de 1984, passou a colaborar com o *DN-Cultura*, suplemento literário editado pelo jornal *Diário do Nordeste*. No mesmo período, foi eleito Presidente da Associação Profissional dos Escritores do Ceará – APROESC, sucedendo ao poeta Jader de Carvalho.

³³ Lúcia Helena é Mestre em Teoria Literária e Doutora em Letras pela UFRJ. Professora de Literatura da Universidade Federal Fluminense e de Teoria da Literatura na UFRJ. Professora conferencista nas Universidades de Lisboa (Portugal), Pavia e Bérgamo (Itália). Ensaísta e crítica literária tem colaborado com publicações especializadas, entre as quais: *Revista Colóquio/Letras* (Portugal); *Revista de Cultura Vozes* (Petrópolis/RJ) e *Revista Tempo Brasileiro* (RJ). É autora de *A Cosmo-Agonia de Augusto dos Anjos* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro), *Uma Literatura Antropofágica* (Rio de Janeiro/Brasília: Cátedra/INL, 1982) e *Modernismo Brasileiro e Vanguarda* (São Paulo: Ática, 1996).

³⁴ Carlos d’Alge foi professor do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará e professor-visitante em universidades da Alemanha, Estados Unidos e Portugal. Foi poeta, crítico e ensaísta. Autor de vários livros, dentre os quais: *As Relações Brasileiras de Almeida Garrett* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979); *A Experiência Futurista e a Geração de “Orpheu”* (Lisboa: ICALP/Ministério de Educação, 1989); *Almeida Garrett* (Rio de Janeiro: AGIR/Col. “Nossos Clássicos”, 1996).

Em 1985, foi delegado do estado do Ceará ao Congresso Brasileiro de Escritores 1945-1985, realizado em São Paulo pela União Brasileira de Escritores - UBE, quando passou a integrar o Fórum Intersindical de Escritores, entidade então presidida pelo jornalista e romancista José Louzeiro.

Em 1987, foi eleito membro da Comissão de Direitos Humanos do Conselho Seccional da Ordem dos Advogados do Brasil – Seção do Ceará, incumbido na defesa dos indígenas.



Documento do Conselho Seccional da Ordem dos Advogados do Brasil comunicando que Roberto Pontes foi eleito membro da Comissão de Direitos Humanos do Conselho (1987).

Em 1988, retomou definitivamente suas atividades literárias. No ano seguinte, ingressou no Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará. Nesse período, Pontes já demonstrava seu desencanto com a carreira advocatícia, na qual atuou de 1970 a 1995.

Foi distinguido, em 1990, com a Comenda de Honra ao Mérito Literário da Fundação Cultural de Fortaleza, então dirigida por Cláudio Roberto Pereira. Na ocasião, o autor estava temporariamente no Rio de Janeiro tratando de assuntos pessoais. Como não podia estar em Fortaleza a tempo de receber a distinção, seu filho, Tito Barros Leal de Pontes Medeiros, acompanhado do avô, João Maria de Pontes Medeiros, representou o poeta na solenidade de premiação.

No segundo semestre de 1991, defendeu a dissertação, a primeira a ser defendida no Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará, sob o título *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*, fato que muda definitivamente o rumo de seu trabalho profissional. Foi quando começou a deixar a advocacia, carreira que exerceu por 25 anos, para abraçar a docência na área de Literatura, dedicando-se principalmente ao estudo e ao ensino de Poesia.

É pertinente salientar que *Poesia insubmissa* é um conceito cunhado por Pontes e bastante trabalhado por ele na produção ensaística quando propõe uma reflexão sobre a poesia de luta e de enfrentamento. No livro *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*, Roberto Pontes trabalha com a poesia de combate a partir da análise de três culturas: a africana, a brasileira e a lusitana.

O ingresso de Pontes no corpo docente do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará se deu logo após o término do Curso de Mestrado, por aprovação em concurso público, em setembro de 1991, para o cargo de Professor de Literatura Portuguesa.

Em 25 de agosto de 1992, o Espaço Cultural Teleceará dramatizou poemas de *Memória Corporal* no “Projeto Palavra Cantada”.

No ano de 1994, mês de março, Pontes iniciou seu curso de Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio.

No mesmo ano, começou a ministrar as Oficinas de Poesia, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, de onde surgiu o Grupo Poesia Simplesmente, sob sua orientação e incentivo.

Em agosto de 1995, foram publicados poemas de sua autoria na antologia organizada por Pedro Lyra, *Sincretismo: A Poesia da Geração de 60*, quando então seu nome é confirmado na Literatura Brasileira, figurando ao lado de poetas como Affonso Romano de Sant'Anna, Adélia Prado, Orides Fontela, Ivan Junqueira, Carlos Nejar, Reynaldo Valinho Alvarez e outros de igual significância.

Em 05 de agosto de 1995, proferiu a conferência na Universidade do Rio de Janeiro – UERJ, alusiva ao “IV Centenário das *Rimas* de Camões”, sob o título “Residualidade na Poesia Camoniana”, quando então apresentou a *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*³⁵ ao público universitário daquela cidade.

Publicou em 1996 *Verbo Encarnado*, seu quarto livro de poemas, com prefácio escrito por Moacyr Félix e abas por Fernando Py³⁶, ambos poetas e críticos de Literatura, sendo este último, mais um dos companheiros de Geração 60 de Pontes. O livro foi lançado no dia 01 de agosto, no Clube Náutico Atlético Cearense, em Fortaleza, com apresentação da professora e escritora Doutora Angela Gutiérrez³⁷, do Departamento de Literatura do Curso de Letras da UFC. No dia do lançamento, Pontes concedeu entrevista ao jornal *O Povo* (Caderno Vida e Arte, 1996, p.3-B) de Fortaleza, publicada sob o título “Roberto Pontes Faz Versos das Mazelas Universais”. Posteriormente o livro foi lançado na Livraria Sette Letras, no Jardim Botânico, e na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, no Rio de Janeiro.

No mês de outubro, o jornal *Contexto* (Ano I, nº. 2, out. 1996), órgão oficial do Diretório Acadêmico Lima Barreto – DALB, dos alunos de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, publicou entrevista com o autor, conduzida por Márcia Pesavento, sob o título “Poesia é Fala Insubmissa”. A entrevista foi ilustrada por uma foto e uma caricatura de Roberto Pontes e pela publicação do poema “Não Desesperes Nunca”, transcrito de *Verbo Encarnado*.

³⁵ Os fundamentos da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* foram abordados no início desta tese.

³⁶ Fernando Py é tradutor de autores como André Maurois, Saul Bellow, Marguerite Duras e Marcel Proust. Crítico. Colabora com artigos sobre literatura para jornais e revistas do Rio, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre, dos quais alguns foram reunidos no volume *Chão da Crítica* (1984). Poeta, autor de *Aurora de Vidro* (1962), *A Construção e a Crise* (1969); *Vozes do Corpo* (1981), *Dezoito Sextinas para Mulheres de Outrora* (1981), *Antiuniverso* (1994); participante do livro *Quatro Poetas* (1976). Foi organizador das *Poesias Completas de Joaquim Cardozo* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971) e de *Auto-Retrato e Outras Crônicas de Drummond* (Rio de Janeiro: Record, 1981). Membro da Academia Petropolitana de Letras, dirigiu juntamente com Camilo Mota o jornal *Poiésis/Literatura*, em Petrópolis

³⁷ Angela Gutiérrez é Professora Adjunta de Literatura Brasileira no Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará. Doutora em Literatura Comparada pela UFMG. Pertence ao quadro de especialistas da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC. Autora de *O mundo de Flora* (romance) e *Vargas Llosa e o Romance Possível da América Latina* (ensaio).

Em 1997, foi homenageado com o poema “Elogio a Roberto Pontes”, de Flávio de Mello, publicado no *Jornal Bimensal de Literatura e Arte*, do Rio de Janeiro.

Em 27 de março de 1998, defendeu sua tese de Doutorado em Letras intitulada *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá- Carneiro*. No dia seguinte, integrou o elenco do recital “A Poesia de Dali e Daqui”, apresentado pelo Grupo Poesia Simplesmente dentro da mostra “Dali Monumental”, promovida pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. O espetáculo se prolongou pelos meses de abril e maio. Durante os anos 1994 a 1998, Roberto Pontes foi professor colaborador do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, onde ministrou aulas de Literatura e cultura portuguesa.

No dia 02 de setembro de 2001, o poeta foi homenageado por seus 30 anos de dedicação à poesia, pelos grupos Poesia Simplesmente, do Rio de Janeiro; e Verso de Boca³⁸, de Fortaleza, durante o III Festival Carioca de Poesia, realizado na cidade do Rio de Janeiro, no Teatro Gláucio Gil, em Copacabana.

Em 2002, uma série de poemas intitulada *Breve Guitarra Galega* foi publicada na *Revista Estudos Galegos*, que reúne textos de escritores, pesquisadores e professores universitários em torno da Galiza e sua cultura. No texto de apresentação da revista, Maria do Amparo Tavares Maleval, organizadora do periódico, observa ter sido o autor um “cearense que tão bem soube remontar à nossa tradição lírica galega”. Os poemas de Pontes desta série foram traduzidos para o galego pela poeta Beatriz Gradaílle.

Ainda em 2002, de 1 a 5 de julho, foi o poeta brasileiro convidado a representar seu País no “Primeiro Festival Internacional de Poesia de El Salvador” promovido pela Fundación Poetas de El Salvador, evento que reuniu 58 poetas provindos dos cinco continentes. O poeta carioca Humberto Mello foi quem indicou Pontes ao festival. Cabe registrar que El Salvador, o menor país da América, realizou um importante evento com 58 representantes dos cinco continentes, mostrando assim a valorização que aquele país confere à literatura das diferentes nações.

³⁸ O Grupo Verso de Boca, dirigido pela professora Elizabeth Dias Martins, é composto por estudantes do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará - UFC. Criado em 1999, foi registrado como Projeto na Pró-Reitoria de Extensão da UFC. O principal objetivo do grupo é declamar poemas de todos os lugares e tempos.



Roberto Pontes compõe uma das mesas do I Festival Internacional de Poesia de El Salvador



Roberto Pontes (o 2º da esquerda para a direita, sentado) em foto oficial do I Festival Internacional de Poesia de El Salvador

Vale ressaltar que o poema “Os ausentes”, dedicado a Frei Tito de Alencar Lima, seu companheiro de juventude e de LICEU, massacrado cruelmente pela ditadura militar de 1964, foi traduzido para o francês pelos frades dominicanos de La Tourette,

Lyon, e divulgado em vários países, entre os quais França, Espanha e Portugal. O poema foi inserido num documento intitulado “Dossiê Tito”, em que há depoimentos do próprio Frei Tito além de diversos relatos jornalísticos. O documento foi publicado pela Anistia Internacional, órgão que promove a luta contra a tortura e a violência e defende os direitos humanos. “Os Ausentes” abre o documento com a seguinte epígrafe: “De um amigo de Fortaleza”. O dossiê foi vendido em diversos países a fim de arrecadar verbas para a luta em favor da liberdade política e da vida.

Em 2007, o poeta foi honrado com a indicação de seu nome para representante do Brasil no “XII Festival Internacional de Poesia de La Habana” em Cuba. O poeta foi indicado por Lucila Nogueira (falecida em 2016), primeira brasileira a participar do Festival Internacional de Poesia de Medellin, em sua XVI versão, que é considerado o maior festival poético do mundo em público e participantes.



Roberto Pontes com a poeta Lucila Nogueira e o poeta Félix Contreras, por ocasião do “XII Festival Internacional de Poesia de Havana – Cuba”

No festival de Havana, coordenado pelo escritor Alex Pausides, estavam presentes 154 poetas de todos os países, entre os quais, o poeta e político moçambicano Marcelino dos Santos. Além de Roberto Pontes e Lucila Nogueira, também fizeram parte da delegação brasileira Antônio Campos e Nelcyr Baltar. É importante assinalar que no ano anterior o Brasil foi representado pelo poeta Thiago de Mello. Após

participação de Roberto Pontes no Festival se deu a inclusão de seu nome na Mesa Diretiva da Junta Mundial de Poesia em Defesa da Humanidade, com sede no Caribe.

A viagem a Cuba e a participação no Festival renderam ao poeta, e a nós leitores, 30 poemas bilíngues sobre a terra e o povo cubano, que compõem o livro *Hierba Buena/Erva Boa*, lançado no dia 31 de outubro de 2007, no Espaço Cultural da Associação dos Docentes da Universidade Federal do Ceará - ADUFC. O título *Hierba Buena/Erva Boa* faz referência à hortelã, erva utilizada no preparo do famoso drinque cubano chamado “mojito”. Além disso, a metáfora que dá nome ao livro fica explicada no poema 24, “Cuba es la hierba buena”, no qual fica sugerida assim a ideia de proliferação da Erva Boa, ou seja, do socialismo cubano.



Lançamento de *Hierba Buena/Erva Boa*, livro em co-edição com a Casa da Amizade Brasil Cuba da sede da ADUFC. Na mesa: Roberto Pontes ao microfone e Olga Nunes, presidente da Casa da Amizade Brasil-Cuba.



Roberto Pontes lê os poemas do livro *Hierba Buena/Erva Boa* em Cuba

Em 2009, Roberto Pontes foi eleito membro titular do PEN Clube do Brasil, fundado em 1936 no Rio de Janeiro, que faz parte do P.E.N. Internacional, organização fundada em Londres (1821), entidade empenhada na defesa da liberdade de expressão, dos direitos e valores humanistas. A sigla P.E.N. é a abreviatura de Poetas, Ensaístas e Novelistas. Dentre os escritores membros do PEN Clube do Brasil figuram Affonso Arinos de Mello Franco, Affonso Romano de Sant'anna, Ana Maria Machado, Antônio Carlos Secchin, Antonio Candido, Carlos Heitor Cony, Carlos Nejar, Cláudio Aguiar, Cleonice Berardinelli, Domício Proença Filho, Eduardo Portella, Pedro Lyra e João Cabral de Melo Neto, entre tantos outros de igual jaez.



Registro da posse de Roberto Pontes no PEN Clube do Brasil, na sede deste, em 4 de novembro de 2009. Da esquerda para a direita: Valdir Ribeiro do Val, editor da Editora Galo Branco que publicou o *50 poemas escolhidos pelo autor* de Roberto Pontes; em seguida estão o empossado, o poeta Cláudio Murilo (Presidente do PEN à época) e o poeta e crítico Pedro Lyra.



Posse PEN Clube do Brasil - Assinatura do Livro

Em 2010, saiu pelas edições Galo Branco, do Rio de Janeiro, a coletânea *50 poemas escolhidos pelo autor*, na histórica coleção dessa editora.

Em 2011, Roberto Pontes foi convidado a participar do Festival Teknopoiésis pela Cátedra Unesco de Leitura da PUC-Rio.

Em 2012, o autor publicou *Lições de Tempo/Lecciones de Tiempo e Os movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos*. No mesmo ano, é publicada a obra ensaística *O jogo de duplos na Poesia de Sá-Carneiro*.

Em 2013, passou a integrar a Cátedra UNESCO (FACED/UFC) da United Nations University – UNU.

Em 2014, aposentou-se da atividade docente na UFC, dedicando-se exclusivamente à literatura e à música. No mesmo ano, por ocasião dos seus 70 anos, lançou a 2ª edição de *50 poemas escolhidos pelo autor*, em formato de bolso e a 2ª edição de *Verbo Encarnado*, no mesmo formato.

Ainda em 2014, foi conferido ao livro *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro* o Prêmio Nacional PEN Clube do Brasil, na categoria ensaio. Cabe registrar a importância desse prêmio, bastando para tanto enumerar alguns de seus ganhadores: Jorge Amado, Antonio Candido, João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Cassiano Ricardo, Nelson Werneck Sodré, Otto Maria Carpeaux, João Cabral de Melo Neto, Érico Veríssimo, Pedro Nava, Ledo Ivo, Mário Quintana, Carlos Nejar, Lygia Fagundes Telles, Gilberto Freyre, Marcus Accioly, Afonso Félix de Souza, Barbosa Lima Sobrinho, Ivan Junqueira.



Roberto Pontes ao lado de sua esposa Elizabeth Dias Martins por ocasião do recebimento do Prêmio Nacional PEN Clube do Brasil, conferido ao livro *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro* – Categoria Ensaio.

Em 2015, ano da comemoração dos 100 anos do Grupo Orpheu, Roberto Pontes lançou o livro premiado pelo PEN Clube do Brasil em Lisboa e em São Paulo, em eventos ocorridos nos dois países em comemoração à efeméride.

No âmbito da literatura infantil, o autor produziu um livro, ainda inédito, intitulado *Ciranda com bichos*, constituído de canções, acalantos, brincadeiras e trava-línguas.

Roberto Pontes, que também é compositor, tem uma de suas canções infantis de título “Tanajura”, a integrar o CD “Um Canto em Cada Canto – 10 anos”, produzido em Fortaleza-CE, nos meses de maio e junho de 1997 e janeiro e maio de 1998. A música composta por Roberto Pontes, bem como as outras 19 canções que compõem o CD foram interpretadas pelo coral infantil “Um Canto em Cada Canto”. No mesmo CD, estão presentes composições de Ângela Linhares, Marcos Feitosa, Alberto Nepomuceno e Juvenal Galeno.

Ainda referente à música, Nicole Borger, cantora de São Paulo, musicou o poema “Demiurgia”, dando-lhe o título “Sentidos”, e o gravou no CD *Singrar Sailing Songs*, em 2005.

Em 2012, sai o CD intitulado *Samba & Poesia*, no qual Roberto Pontes diz poemas e canta. Nesse CD consta o poema “A quem não sonha”, musicado e gravado por Glaypson Façanha e Washington Silva.

Atualmente Roberto Pontes se dedica à tradução de poetas hispânicos, entre os quais, César Vallejo, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Roberto Fernandez Retamar, Jorge Carrera Andrade, Nicolás Guillén e Manuel del Cabral. Além disso, o autor continua a produzir poemas, crítica, ensaios e textos teóricos.

Sua atuação crítica tem-se dado em revistas e jornais brasileiros como *Encontro com a Civilização Brasileira*, *Tempo Brasileiro*, *Vozes e Poesia Sempre*, *Jornal de Letras*, *Minas Gerais: Suplemento Literário* e inúmeras revistas acadêmicas da área de Letras.

A produção literária de Roberto Pontes é referenciada em importantes obras, a exemplo de *Literatura Cearense*, de Sânzio de Azevedo (Fortaleza: ACL, 1976); *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno Picchio (Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995); *Dicionário Biobibliográfico de Escritores Contemporâneos do Estado do Rio de Janeiro*, organizado por Eduarda Zandron (Rio de Janeiro: Sindicato dos Escritores do Estado do Rio de Janeiro, 1997); *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, organizada por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa (São Paulo: Global,

2002); *História da Literatura Brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*, de Carlos Nejar (2011). Seus poemas estão incluídos em antologias importantes como *Sincretismo: A poesia da Geração 60*, de Pedro Lyra (Rio de Janeiro: Topbooks, 1995); *A poesia cearense do século XX*, organizada por Assis Brasil (Rio de Janeiro: Imago, 1996); *Duas águas*, organizado por Pablo Simson e Roberval Pereyr (Campinas-São Paulo: Unicamp, 1997); *Letras ao sol: antologia da Literatura Cearense*, organizada por Oswald Barroso e Alexandre Barbalho (Fortaleza: Editora Fundação Demócrito Rocha, 1998); *Águas dos trópicos*, organizada por Beatriz Alcântara e Lourdes Sarmento (Recife: Edições Bagaço, 2000); *Roteiro da Poesia Brasileira – Anos 60*, organizado por Pedro Lyra (São Paulo: Global Editora, 2011).

Como podemos perceber, a trajetória de Roberto Pontes, enquanto poeta, pesquisador e cidadão aqui apresentada brevemente, bem como a presença de seu nome como representante da Literatura Brasileira em obras nacionais e internacionais, mostram a importância do autor para o cenário das Letras do nosso País e seu merecido reconhecimento.

APÊNDICE 2 - UM BREVE HISTÓRICO DO GRUPO SIN DE LITERATURA



Os quatro fundadores do Grupo SIN de Literatura no lançamento do livro **Roteiro de Poesia Brasileira - Anos 60** em cujas páginas os quatro se encontram. O lançamento ocorreu na Livraria Saraiva do Shopping Iguatemi – Fortaleza/CE. O volume foi organizado por Pedro Lyra para a Global Editora. Da esquerda para a direita: Horácio Dídimo, Pedro Lyra, Roberto Pontes e Linhares Filho.

O Grupo SIN de Literatura, surgido em 1967, teve como principal diretriz o sincretismo literário e artístico. O movimento iniciou com a articulação de estudantes, principalmente dos cursos de Direito e de Letras, interessados por Literatura e outras artes.

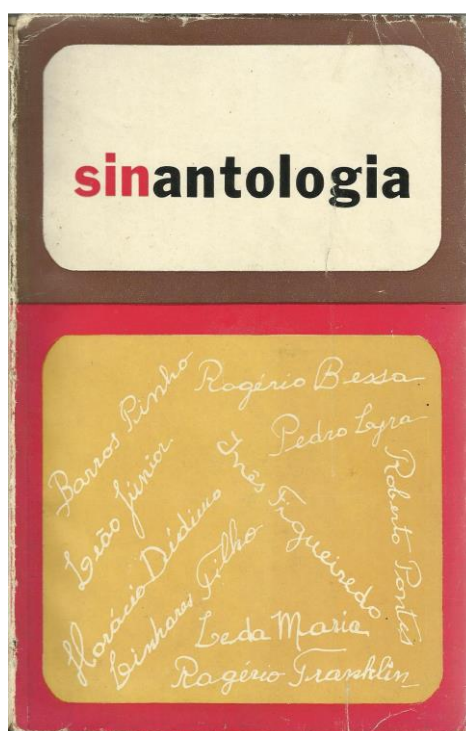
O nome do Grupo deriva de sincretismo, palavra oriunda do étimo grego (*synkretismos*), que, conforme Caldas Aulete, vem a ser “sistema filosófico que consiste em combinar as opiniões e os princípios de diversas escolas; mistura de opiniões combinadas para formar um sistema misto, eclético”. A diversidade temática e as diferentes formas de posturas artísticas são, pois, o programa desse grupo.

Constituído inicialmente por Horácio Dídimo, Linhares Filho, Rogério Bessa, Pedro Lyra e Roberto Pontes, aos fundadores uniram-se Barros Pinho, Yêda Estergilda, Leão Júnior, Rogério Franklin, Leda Maria, Marly Vasconcelos, Inês Figueiredo e Barroso Gomes.

Os então estudantes se reuniam nas residências dos integrantes e na Livraria Universitária, à época situada na Praça do Ferreira. A primeira apresentação pública dos

jovens poetas membros do Grupo SIN de Literatura ocorreu na aula de encerramento do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, na disciplina de Literatura Brasileira regida pela professora Aglaeda Facó, em 1967. Na ocasião, foram distribuídos e lidos poemas dos participantes que posteriormente foram reunidos numa coletânea intitulada *Minisinantologia* e depois noutro conjunto de poemas publicado com o nome de *Minisinantologia II*.

Como as duas primeiras publicações obtiveram sucesso, os participantes decidiram imprimir a *Sinantologia*, que foi editada pela Imprensa Universitária da UFC e lançada no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, a 20 de março de 1968, com apresentação de Artur Eduardo Benevides. Do livro constam poemas de Pedro Lyra, Roberto Pontes, Linhares Filho, Horácio Dídimo, Rogério Bessa, José Leão Júnior, Lêda Maria, Inês Figueiredo, Barros Pinho e Rogério Franklin.



Capa da *Sinantologia* (1968)
Dimensões 14,5 x 21,5 cm

A poesia do Grupo SIN de Literatura apresenta elementos do sincretismo poético, isto é, assimila os processos, as técnicas e os modos praticados pelos poetas brasileiros precedentes. Seus representantes demonstraram certa reação à poesia do Grupo Clã, sobretudo no tocante ao formalismo Neo-parnasiano da Geração de 45.

Como toda produção literária, os textos do SIN, apesar de inseridos na escola modernista, apresentam *resíduos* provenientes de outras escolas literárias.

Vale ressaltar que o Grupo SIN de Literatura utilizou outras artes como o teatro, tendo sido encenadas as peças *Canga e Crença Meu Padim*, de José Leão Júnior, dirigida pelo autor; e *A Prostituta Respeitosa*, de Jean Paul Sartre, dirigida e levada ao palco da Faculdade de Direito da UFC por Rogério Franklin de Lima. Na música, o Grupo manteve contatos com o movimento contemporâneo “Pessoal do Ceará”, que se articulava na Faculdade de Arquitetura da UFC, por intermédio de Yêda Estergilda e Roberto Pontes. O Grupo também fez circular um selo editorial, a SINedições, que deixou sua logomarca nos livros de alguns poetas.

O contexto histórico, no qual nasceu o Grupo SIN de Literatura, no entanto, não era propício à articulação de movimentos políticos, sociais e culturais. Assim, o grupo acabou nascendo e se dissolvendo no mesmo ano. Naquele momento, o Brasil vivia a ditadura militar de 1964 e a censura era exercida com mão-de-ferro. Intelectuais como Alceu Amoroso Lima, Oscar Niermayer, Antonio Candido e Antonio Houaiss posicionaram-se no Sul do País contra o regime ditatorial, por ocasião do episódio da assinatura do histórico Manifesto dos Intelectuais Contra a Censura.

O apoio a esse manifesto, bem como as assinaturas de adesão dos integrantes do SIN, foram solicitados por aqueles intelectuais através do teatrólogo B. de Paiva, servindo Roberto Pontes de porta-voz junto ao grupo. Contudo os escritores cearenses se mostraram divididos quanto à adesão que deveria ser prestada à primeira manifestação de intelectuais brasileiros contra a censura, após o golpe militar de 1964. Roberto Pontes foi o primeiro a se propor signatário, porém, não havendo unanimidade, o grupo cindiu-se e se desfez em seu início. Adriano Espínola examina esse contexto na apresentação intitulada “Uma Geração entre o SIN e o Não”, escrita para o “Número comemorativo dos 25 anos de fundação do Grupo SIN”, da *Revista de Letras*:

É bom que se diga, entretanto, que o SIN logo se dissolveu devido, por um lado, à discordâncias ideológicas de seus membros e, por outro, à repressão e perseguições que se seguiram após a ditadura militar editar o sinistro AI-5. A partir daí, como se sabe, todo e qualquer agrupamento político, cultural ou literário tornou-se suspeito em potencial. Perigoso. Alvo dos militares era acabar com a cultura do País, silenciar os incômodos intelectuais, artistas e críticos do regime. Amordaçar e palavra, sufocar a criatividade, baixar o cacete na moçada mais rebelde e “subversiva”. Com a barra assim pesando, o grupo SIN – como de resto vários outros, se não totalidade das agremiações culturais que existiam no Brasil – se desagregou (ESPÍNOLA, 1993, p. 10).

A imprensa também registrou a importante presença do SIN no panorama literário cearense. O prestigiado cronista de então, Caio Cid, ressaltou a rápida, porém

marcante atuação do Grupo. No artigo escrito no *Correio do Ceará*, em maio de 1968, sob o título “Recebo um livro esquisito”, a propósito da publicação da primeira coletânea do SIN, disse ele: “Trata-se como se vê, de gente nova e inovadora. Literatura moderna. Turma de vanguarda, com minúsculas nos nomes e ideias doidas nas cabeças incendiadas pelo sentido da poesia revolucionária” (CID *apud* BARROSO; BARBALHO, 1968, p. 34).

O Jornal *Gazeta de Notícias*, de Fortaleza, publicou em 19 de maio de 1968 o documento “Denúncia/Comunicado”, registrando o fim do Grupo, que, mesmo breve, assim como o Orpheu em Portugal, muito contribuiu para a afirmação de seus integrantes no cenário da literatura brasileira, conforme ressalta a matéria “SIN, um grupo que a censura dividiu”, publicada no Jornal *O Povo*.

DENÚNCIA / COMUNICADO

O presente documento, misto de nota esclarecedora, denúncia, protesto e embargo, diz respeito a certas considerações sobre o ecletismo acinodado do grupo SIN que veio a desintegrar-se em face dos desacertos editoriais da SINANTOLOGIA.

Le agora em diante, pelo documento que ora subscrevemos, julgamos imperativo de consciência alertar os intelectuais, estudantes e todos os que se preocupam com uma cultura de humanização, para o desvirtuamento histórico do processo literário local, desempenhado pela ação inconsciente de alguns participantes de grupos que se revelaram contrários à instauração de uma arte radicalmente problemática, obstruindo assim novos comportamentos da pesquisa e invenção.

1. SIM, UM EX-GRUPO SIN

Quando o grupo SIN passou a existir, precária-mente em reunião e debates preliminares sobre objetivos e programas a serem cumpridos, acreditávamos no espírito unificante do trabalho em grupo, na divisão social dos encargos, no estudo científico da arte — em especial a literatura, na instauração de um senso crítico e auto-crítico capaz de garantir nossa posição de ciclo divisor entre mentalidades hoje em choque.

O impasse e a contradição endógena vieram a lume quando cogitamos de um protesto público contra a violação antidemocrática das liberdades estudantis no triste episódio do assassinio do Calabouço. Tratava-se de fazer circular um manifesto de protesto contra as arbitrariedades policiais sobre estudantes e pela liberdade de expressão artística das irmãs gêmeas da poesia na arte: o teatro e o cinema.

O documento fora redigido por Glauce Rocha e B. de Malve que levariam a assinatura de luta dos artistas locais para o ministro da Educação e Cultura. Seria um documento histórico e, diante do apoio histórico da arte revelou-se a face retardada daqueles que têm em intuído a vanguarda.

Mas não foi apenas esta a raiz da cisão.

Infelizmente o grupo SIN revelou-se incapaz de invenção construtivamente criadora. Alguns de seus integrantes preferiram comerciar os valores pelos favores em troca de atrelamento aos tristes mecenas locais que fazem da cultura, da arte e da literatura, suporte para o alcance de privilégios e narcisismos. Estes, passaram a inocular a ideologia do “fardão”, caracterizando o SIN como sucessor do também ex-grupo CLÁ. Melancolicamente o grupo enveredou pelos descaminhos da palavra retardada, disposta ao capricho de quem a utiliza, produzindo textos sem valor, decrépitos e inexpressivos.

O hábito de mófo dos velhos academizados, devido a proximidade em demasia, transformou-se na crosta branca que envolveu alguns dos nomes que ainda têm a imodéstia de, nominando-se novos, oporem pela linha retaguarda “Caboré”.

Felizmente não somos o que esperavam que fôssemos.

2. A ANTOLOGICA ANTOLOGIA

O marxismo sempre foi a preocupação primordial de alguns que faziam o ex-grupo SIN. Nossa afirmação é evidente. Basta analisarmos a fraca realização prática dos poucos trabalhos executados. O individualismo, a progressiva substituição dos estudos e debates por reuniões de caráter dileitante e social, resultou na improvisação e menosprezo aos valores que reputamos essenciais.

Quando surgiu a oportunidade de nosso lançamento oficial em função da “Antologia de Poetas Universitários”, acreditávamos ainda nas possibilidades do ex-grupo como laboratório ou oficina poética. Entretanto, é com pesar que nos sentimos na obrigação de denunciar publicamente que a nossa participação na SINANTOLOGIA foi desorientada pelo biografismo provinciano, entre outras alterações gráficas que reputamos graves, e dado o aspecto desolador e contraditório facilmente constável da primeira e última página, julgamos preservar nosso conceito artístico diante do público, desautorizando a edição de nossos trabalhos.

3. OS ERROS E OS BERROS

Os equívocos, o desleixo, a falta de entendimento, estão presentes do planejamento gráfico mais elementar aos desequilíbrios da feição total. Não vejamos: visível economia de espaço em detrimento de alguns favorecendo a outros; má utilização do espaço em branco; impedimentos à boa visualização; empastelamento; alterações parciais de textos; erros de índices; deformação nominal dos poetas; desequilíbrio de margens; miscelânea de tipos e letras em desacordo, entre outros erros, desaconselham o consumo do impresso por parte do leitor, assim como a parcela de responsabilidade que nos caberia no empreendimento.

Tratando-se de trabalho que foi divulgado como marco duma nascente consciência artística local, julgamos nosso dever não pactuar com a mistificação contra a arte.

Jamais imaginamos entregar ao povo qualquer obra evadida de falhas, inacabada e vazia. Pelo contrário, desejamos e realizaremos a instauração de uma arte inserida no contexto de libertação do homem, ainda injustificavelmente sob a mediação da realidade opressora.

4. ADVERTÊNCIA

Pedimos desde já a atenção do leitor para o manifesto/plataforma que faremos circular no próximo sábado, 25 de maio, esclarecendo princípios, objetivos, programa e veículos indispensáveis para afirmação da cultura como arma, por uma política da cultura dinâmica local e por uma arte livre para um povo oprimido.

Caso a SINANTOLOGIA venha a circular após a exposição dos fatos e argumentos que alinhavamos e subscrevemos, tornamos público o nosso protesto consciente contra os responsáveis pela mutilação editorial de óbvia leviandade literária e a disposição de impedir nossa edição, desde já desautorizada.

Fortaleza, 10 de maio de 1968

roberto pontes lida maria barros pinho ignês figueiredo rogerio franklin rogerio franklin ignês figueiredo barros pinho lida maria roberto pontes.

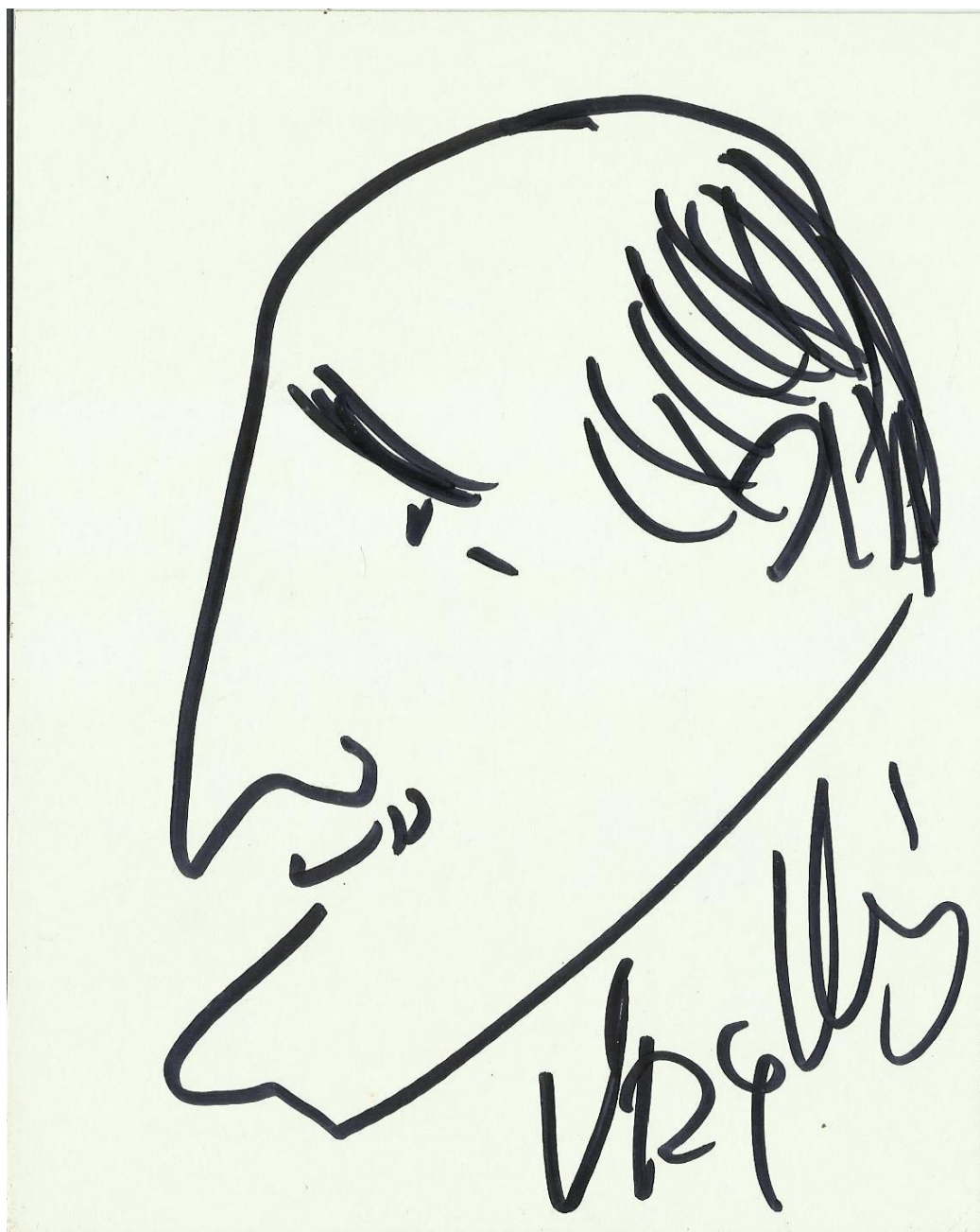
Documento “Denúncia/Comunicado”, publicado no Jornal *Gazeta de Notícias*, de Fortaleza, em 19 de maio de 1968, que registra o fim do Grupo SIN de Literatura.

É importante acrescentar ainda que os autores do Grupo SIN de Literatura se inserem na chamada Geração 60 da poesia brasileira do século XX, devido à importância que têm no contexto literário nacional, conforme demonstra Pedro Lyra no livro *Sincretismo – A poesia da Geração 60* (1995).

ANEXOS

ANEXO 1

Caricatura de Roberto Pontes feita pelo chargista cubano Urgus, durante o Festival Internacional de Havana, em 30 de maio de 2008.



ANEXO 2

Matéria do Jornal **O Povo** (Fortaleza, 23 de julho de 1983) historiando sinteticamente a criação e a ruptura do Grupo SIN de Literatura.

o povo - Fortaleza, 23-7-83

SIN, um grupo que a censura dividiu

O Grupo SIN surgiu em 1967 tendo como diretriz o sincretismo literário e artístico. Fimou a dezenove de maio do ano de 1968, data em que o Jornal Gazeta de Notícias, de Fortaleza, publicou o documento DENÚNCIA/COMUNICAÇÃO.

Surgiu de uma articulação havida entre alunos das Faculdades de Direito e de Letras, da Universidade Federal do Ceará, todos interessados em literatura e arte, e alguns, também em política.

Reunião-se nas casas dos participantes, e o encontro habitual ocorria na Livraria Universitária, já desaparecida, que operava na Travessa Pará, exatamente onde funciona hoje a Livraria Solider.

O grupo foi constituído inicialmente por Horácio Dídimo, Linhares Filho, Rogério Bessa, Pedro Lyra e Roberto Pontes. Aos fundadores juntaram-se Barros Pinho, Yeda Estergilda, Leão Júnior, Rogério Franklin, Leda Maria e Sânzio de Azevedo.

A primeira apresentação pública do grupo ocorreu na aula de encerra-

mentos dos participantes do Grupo, antecipando assim o meio predileto da poesia marginal posterior. Também foi realizado um debate aberto com os presentes sobre as propostas do SIN e os textos divulgados.

O conjunto de poemas mimeografados foi intitulado mini-sinatologia. A seguir, outra coletânea foi publicada, a mini-sinatologia (2).

Animados com o bom acolhimento dos dois pequenos cadernos os participantes do SIN resolveram imprimir a SINantologia editada pela Imprensa Universitária da UFC.

A SINantologia foi lançada no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, a vinte de março de 1968, com apresentação de Artur Eduardo Benedites.

No texto Denúncia/Comunicado acima referido está o motivo de tão precoce cisão do grupo que o conduziu ao fim.

Naquele momento a censura atuava com mão de ferro e atingia o trabalho intelectual com a estupididade dos regimes de exceção. Assim, voltaram-se contra a censura go-

verno literária que aumenta dia-a-dia. Horácio Dídimo, poeta, professor de Literatura Brasileira da UFC, Linhares Filho, poeta, ensaísta crítico, professor de Literatura Portuguesa da UFC, membro da Academia Cearense de Letras; Rogério Bessa, poeta, ensaísta, linguista, professor de Linguística da UFC; Sânzio de Azevedo, poeta, crítico, especialista em história literária do Ceará, membro da Academia de Letras, professor de História da Literatura Cearense da UFC; Barros Pinho, poeta, contista, político, educador; Leda Maria, poeta, publicitária, jornalista; Rogério Franklin, poeta, professor de língua inglesa, artista plástico; Leão

gagem literária que aumenta dia-a-dia. Horácio Dídimo, poeta, professor de Literatura Brasileira da UFC, Linhares Filho, poeta, ensaísta crítico, professor de Literatura Portuguesa da UFC, membro da Academia Cearense de Letras; Rogério Bessa, poeta, ensaísta, linguista, professor de Linguística da UFC; Sânzio de Azevedo, poeta, crítico, especialista em história literária do Ceará, membro da Academia de Letras, professor de História da Literatura Cearense da UFC; Barros Pinho, poeta, contista, político, educador; Leda Maria, poeta, publicitária, jornalista; Rogério Franklin, poeta, professor de língua inglesa, artista plástico; Leão

tora, advogada; Inês Figueiredo, poeta, advogada.

Todos os professores universitários apontados portam hoje diplomas de mestre ou doutro nas áreas de suas preferências, e os demais membros do SIN são pessoas atuantes na elaboração da cultura local.

Há, portanto, um saldo bastante alto para um grupo tão afimero. O SIN afirmou todos os seus integrantes, exceção feita aos que não continuaram a produzir literatura. Seus membros estiveram sempre dispostos a romper o colonialismo interno das regiões mais



Sânzio de Azevedo e Linhares Filho, do SIN para a Academia

Surgiu de uma articulação havida entre alunos das Faculdades de Direito e de Letras, da Universidade Federal do Ceará, todos interessados em literatura e arte, e alguns, também em política.

Reunião-se nas casas dos participantes, e o encontro habitual ocorria na Livraria Universitária, já desaparecida, que operava na Travessa Pará, exatamente onde funciona hoje a Livraria Solider.

O grupo foi constituído inicialmente por Horácio Dídimo, Linhares Filho, Rogério Bessa, Pedro Lyra e Roberto Pontes. Aos fundadores juntaram-se Barros Pinho, Yeda Estergilda, Leão Júnior, Rogério Franklin, Leda Maria e Sânzio de Azevedo.

A primeira apresentação pública do SIN ocorreu na aula de encerra-

mentos dos participantes do Grupo, antecipando assim o meio predileto da poesia marginal posterior. Também foi realizado um debate aberto com os presentes sobre as propostas do SIN e os textos divulgados.

O conjunto de poemas mimeografados foi intitulado mini-sinatologia. A seguir, outra coletânea foi publicada, a mini-sinatologia (2).

Animados com o bom acolhimento dos dois pequenos cadernos os participantes do SIN resolveram imprimir a SINantologia editada pela Imprensa Universitária da UFC.

A SINantologia foi lançada no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, a vinte de março de 1968, com apresentação de Artur Eduardo Benedites.

No texto Denúncia/Comunicado acima referido está o motivo de tão precoce cisão do grupo que o conduziu ao fim.

Naquele momento a censura atuava com mão de ferro e atingia o trabalho intelectual com a estupididade dos regimes de exceção. Assim, voltaram-se contra a censura governamental Alceu Amoroso Lima, Oscar Niemeyer, Antonio Cândido, Antônio Houaiss, na histórica manifestação conhecida como mani-

as arbitrariedades policiais sobre estudantes e pela liberdade de expressão artística das irmãs gêmeas na arte: o teatro e o cinema", natural seria, como de fato ocorreu, a ruptura e a morte do SIN nascente. O documento de apoio "fora redigido por Glaucio Rocha e B. de Paiva que levariam a assinatura de luta dos artistas locais para o Ministro da Educação e Cultura. Seria um documento histórico e, diante do apelo histórico à arte revelou-se a face retardada daqueles que teimam em intitular-se vanguarda", diz o texto assinado por Roberto Pontes, Leda Maria, Barros Pinho, Inês Figueiredo, Rogério Franklin.

Apesar de ter aparecido e desaparecido com a velocidade de um cometa, o SIN conseguiu marcar presença e entrar para o registro literário do Ceará. Em parte porque lançou nomes como Pedro Lyra, crítico e ensaísta dos mais concluídos no Brasil atual, portador de ba-

gagem literária que aumenta dia-a-dia. Horácio Dídimo, poeta, professor de Literatura Brasileira da UFC, Linhares Filho, poeta, ensaísta crítico, professor de Literatura Portuguesa da UFC, membro da Academia Cearense de Letras; Rogério Bessa, poeta, ensaísta, linguista, professor de Linguística da UFC; Sânzio de Azevedo, poeta, crítico, especialista em história literária do Ceará, membro da Academia de Letras, professor de História da Literatura Cearense da UFC; Barros Pinho, poeta, contista, político, educador; Leda Maria, poeta, publicitária, jornalista; Rogério Franklin, poeta, professor de língua inglesa, artista plástico; Leão Júnior, poeta, teatrólogo, professor de língua inglesa na Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Yeda Estergilda, poeta, composi-

tora, advogada; Inês Figueiredo, poeta, advogada.

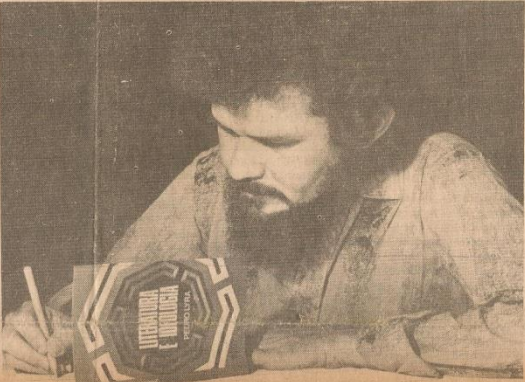
Todos os professores universitários apontados portam hoje diplomas de mestre ou doutro nas áreas de suas preferências, e os demais membros do SIN são pessoas atuantes na elaboração da cultura local.

Há, portanto, um saldo bastante alto para um grupo tão afimero. O SIN afirmou todos os seus integrantes, exceção feita aos que não continuaram a produzir literatura. Seus membros estiveram sempre dispostos a romper o colonialismo interno das regiões mais afortunadas contra nós assestado através dos meios de produção, circulação e divulgação. O SIN chegou a fazer funcionar uma editora, a SINedições, que emprestou seu sítio a várias publicações.

É evidente que se o grupo tivesse continuado sem a cisão, talvez tivesse incorporado muitos outros nomes novos, depois reunidos em torno de outros movimentos e publicações, mas o fato é que os nomes lançados estão aí, obra em progresso.

A imprensa registrou a marcante presença do SIN e o poeta-cronista Caio Cid escreveu o seguinte: "Tratar-se como se vê, de gente nova e inovadora. Literatura moderna. Turma de vanguarda, com minúsculas nos nomes e idéias doidas nas cabeças incendiadas pelo sentido da poesia revolucionária". Caio Cid disse estas palavras no artigo Recebo um Livro Esquisito, no Correio do Ceará, maio de 1968, a propósito da primeira coletânea do SIN.

Pela reação de Caio Cid dá para perceber o inusitado que cercou o nascimento e o desaparecimento do Grupo SIN.



Pedro Lyra é hoje nome de projeção nos meios literários do Sul



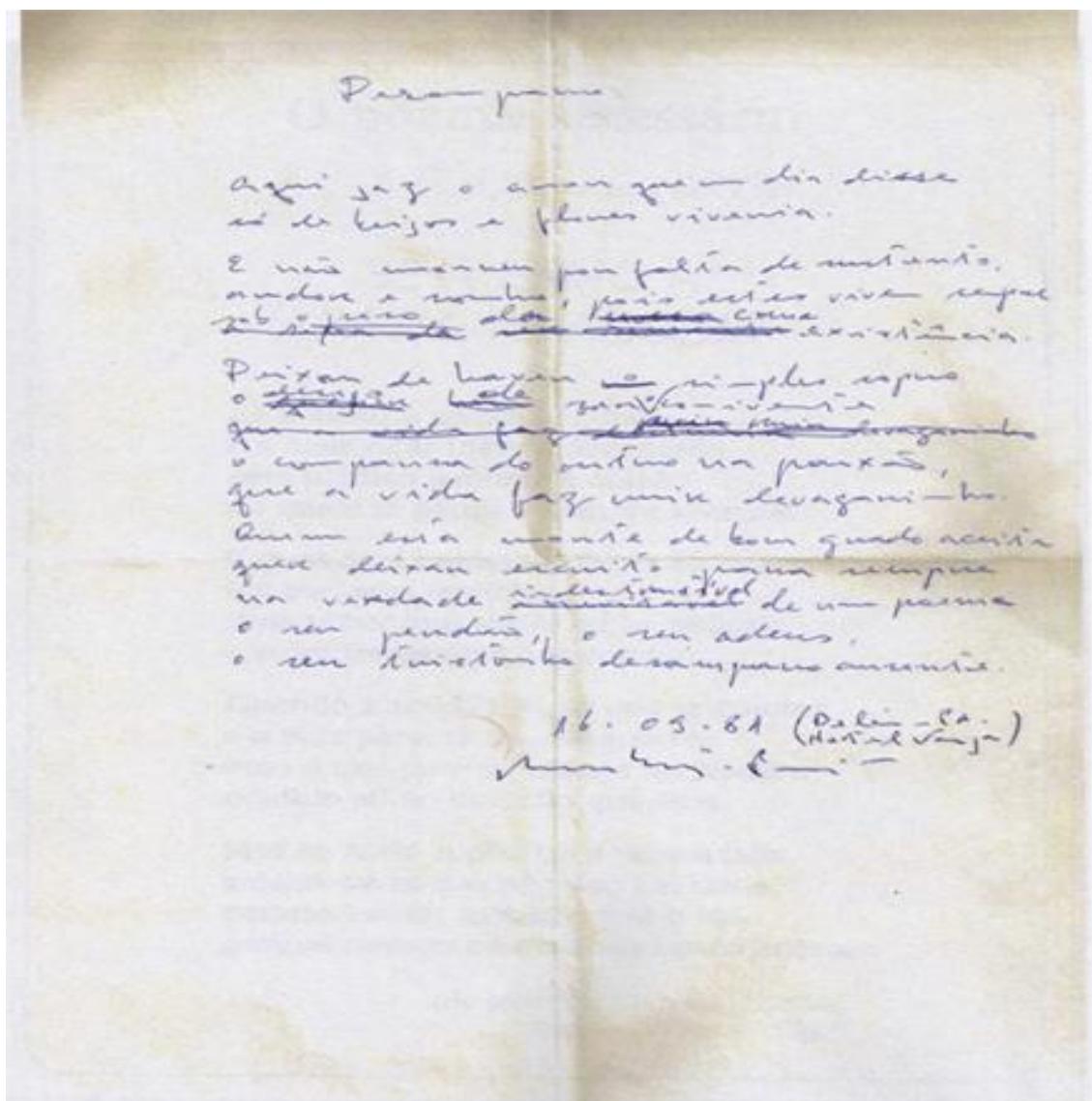
O ho, e deputado Barros Pinho, como poeta foi membro do SIN



Pedro Lyra é hoje nome de projeção nos meios literários do Sul

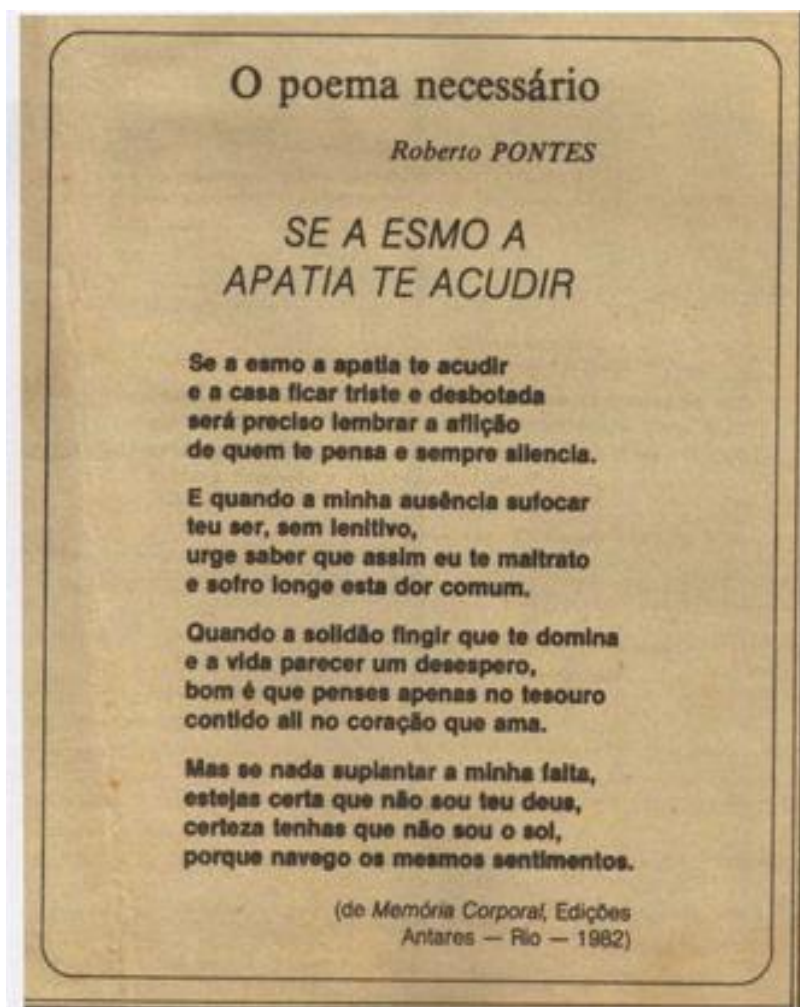
ANEXO 4

Manuscrito do poema "Epitáfio", o último do livro *Memória Corporal*, que de início teve o título de "Desamparo". O texto é datado de 16 de setembro de 1981. Local onde foi escrito: o famoso Hotel Vanja em Belém do Pará, que já não existe.



ANEXO 5

Poema “Se a Esmo a Apatia te Acudir”, publicado no *Suplemento Literário Minas Gerais* (Ano XV. Nº. 83, Sábado, 04 de set. d 1982. p. 11) na seção “O Poema necessário”.

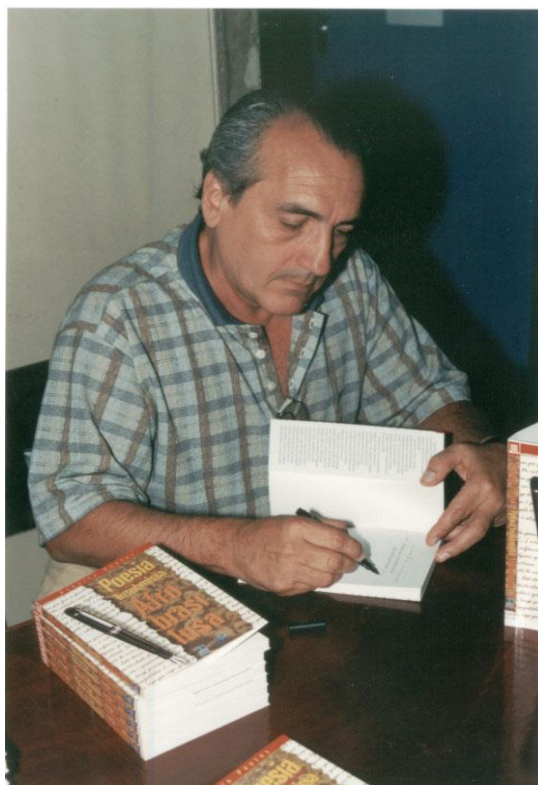


ANEXO 6

Da esquerda para a direita: Roberto Pontes, o cronista Renato Pompeu e o romancista José Louzeiro. Reunião do Fórum Intersindical de Escritores da União Brasileira de Escritores-UBE, ocorrida no Congresso de 1985, em abril, São Paulo.

**ANEXO 7**

Roberto Pontes autografa, em 1999, o livro de ensaios **Poesia Insubmissa Afrobrasilusa**, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ, onde lecionou de 1996 a 1999.



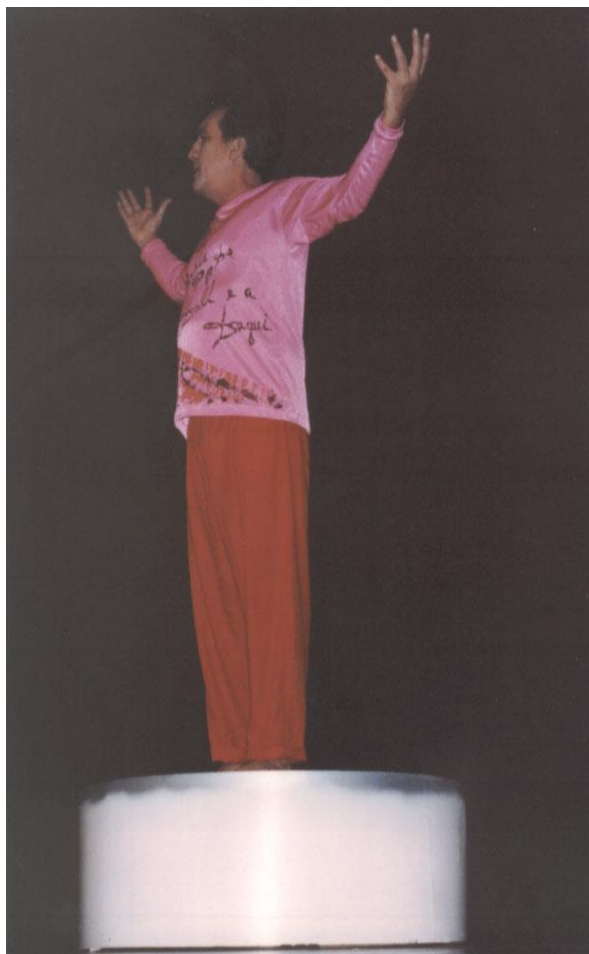
ANEXO 8

Roberto Pontes com parte do Grupo Poesia Simplesmente, surgido em 1994 sob sua orientação e incentivo, a partir das Oficinas de Poesia ministradas por ele na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Foto tirada antes da apresentação do espetáculo “Rosa no Jardim” (1998), levado ao ar livre no Jardim Botânico do Rio de Janeiro e montado a partir dos poemas do livro *Magna*, de Guimarães Rosa. Em pé, da esquerda para a direita Tetê (cantora), Monica Terra, Laura Esteves, Marcia Arruzzo (produtora), Raquel Klinger, Rosa Born, Rosália Milzstein, Elizabeth Dias Martins (coordenadora) e Gracia Levine. As demais mencionadas são poetisas. Agachados, da esquerda para a direita: Pontes, Érico Barbosa Lima e Humberto Mello (poetas).



ANEXO 9

Roberto Pontes interpreta seu poema-canção “Nossas amarguras”, do livro *Memória Corporal*, durante o espetáculo **Salvador Dalí e Aqui**, exibido enquanto durou a “Exposição Dalí Monumental”. A montagem ficou a cargo dos grupos Poesia Simplesmente e Cabeça de Prata e ocorreu no teatro da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, sob a direção de Cláudio Filiciano, em 1998. Foto: Elizabeth Dias Martins.



ANEXO 10

Da esquerda para a direita, a Profª Drª Maria do Amparo Tavares Maleval (UFRJ), Prof. Dr. Roberto Pontes, o Prof. Dr. Massaud Moisés (USP) e a Profª Drª Elizabeth Dias Martins (UFC), esposa do poeta, durante o IV Encontro Internacional de Estudos Medievais em Belo Horizonte, julho de 2001.

**ANEXO 11**

Da esquerda para a direita: Profª. Dra. Elizabeth Dias Martins (UFC), a Profª. Dra. Cleonice Berardinelli (UFRJ e PUC-Rio), também integrante da Academia Brasileira de Letras, e Roberto Pontes, no Encontro de Professores de Literatura Portuguesa da ABRAPLIP, em São Paulo, 2007.

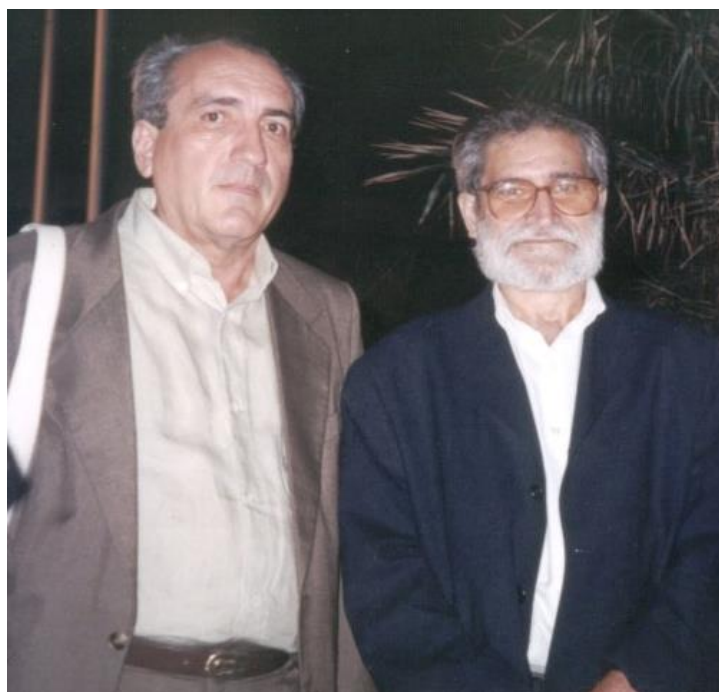


ANEXO 12

Roberto Pontes com os poetas Humberto Mello e Ferreira Gullar em leitura de poemas na “Lona Poética de Bangu”, Rio de Janeiro, novembro de 1997.

**ANEXO 13**

Roberto Pontes e o romancista angolano Pepetela, na Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, num encontro com professores e escritores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.



ANEXO 14

Roberto Pontes conversa com a poeta Astrid Cabral, observado pelos poetas Afonso Félix de Sousa (esposo de Astrid, já falecido) e Gilberto Mendonça Teles durante recital do Grupo Poesia Simplesmente no Clube de Engenharia do Rio de Janeiro em 1996.

**ANEXO 15**

Roberto Pontes e o escritor José Rodrigues de Paiva na FLIPORTO, em Porto de Galinhas-PE, 2008.

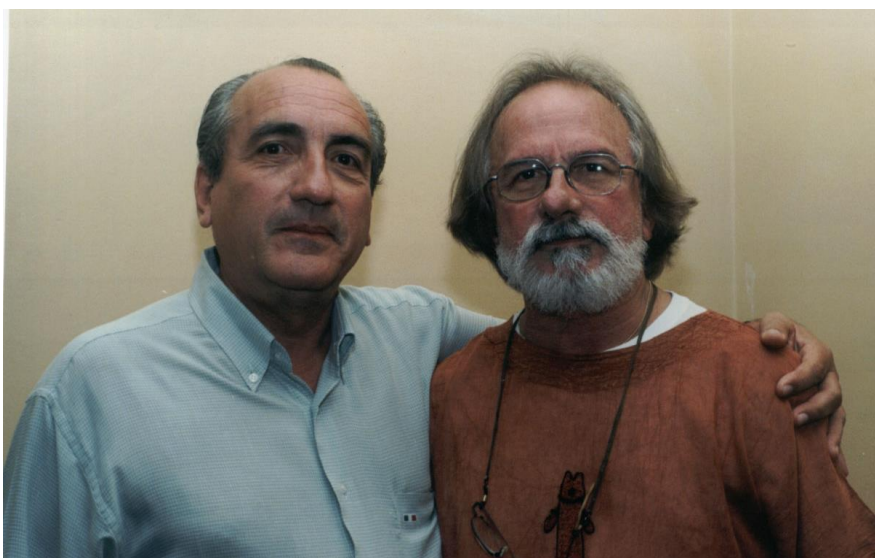


ANEXO 16

Roberto Pontes e Thiago de Mello na Universidade Federal do Amazonas – UFAM, durante o lançamento do livro de Pontes, *Lições de Tempo e Os Movimentos de Cronos*, em 29 de agosto de 2013. Na ocasião, o poeta “vestido de paz”, Thiago de Mello, “contou à plateia a história de um poeta cubano, preso nos EUA, que escreveu e lhe enviou uma carta apreciando o trabalho de Roberto” (Fonte: <http://www.ufam.edu.br/noticias-bloco-esquerdo/1218>).

**ANEXO 17**

Roberto Pontes e o poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro, companheiros de Geração 60.

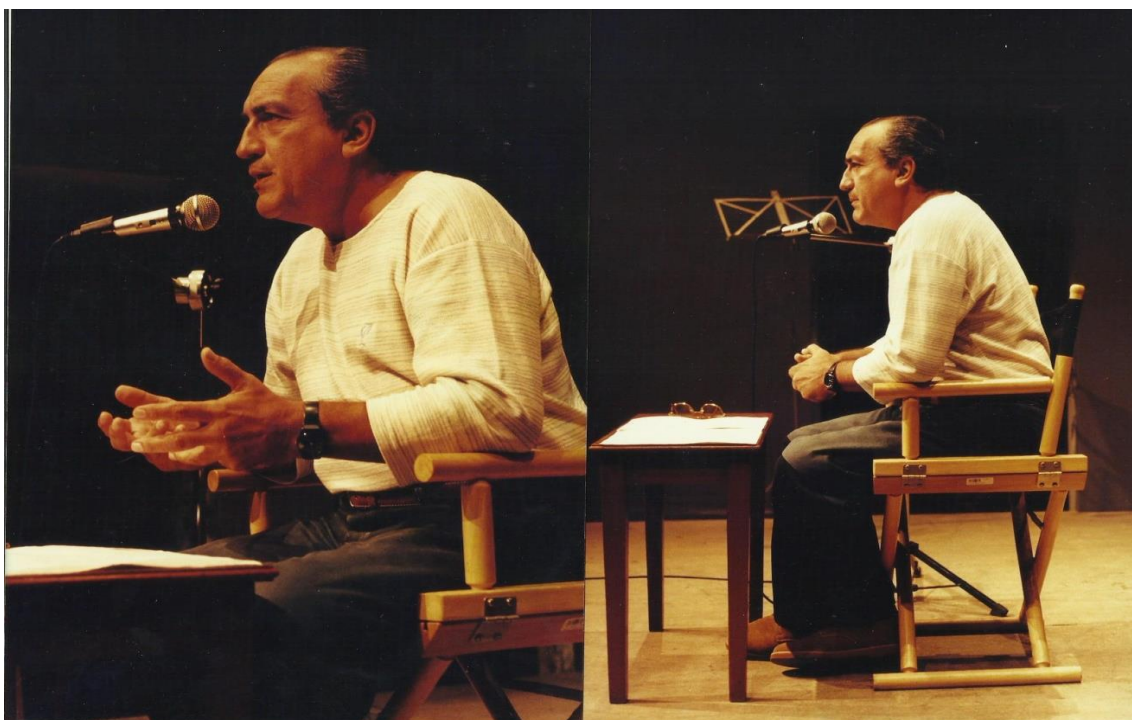


ANEXO 18

Roberto Pontes ladeado pela atriz de teatro, cinema e televisão Maria Pompeu e a poeta Laura Esteves. A atriz interpretou poemas do livro *Verbo Encarnado* no II Festival Carioca de Poesia em dezembro de 2000, ocorrido no Teatro Glauco Gill-RJ.

**ANEXO 19**

Roberto Pontes diz seus poemas no III Festival Carioca de Poesia. De 27/11 a 02/12 de 2001. Teatro Glauco Gill, Copacabana, Rio de Janeiro.



ANEXO 20

Folder do Grupo Verso de Boca (UFC), para a apresentação no Teatro Glaucio Gill, em 2001, quando da homenagem que o Grupo Poesia Simplesmente prestou a Roberto Pontes por ocasião dos seus 30 anos de poesia.



ANEXO 21

Roberto Pontes e o ganhador do Prêmio Nobel, José Saramago, conversam em Niterói, antes da sessão de outorga do título de Doutor Honoris Causa concedido ao romancista português pela Universidade Federal Fluminense – UFF, na presença do então Magnífico Reitor da Instituição outorgante.

**ANEXO 22**

Roberto Pontes em primeiro plano. Logo depois o escritor Carlos Neves d'Alge e o então Cônsul Honorário de Portugal em Fortaleza, Carlos Pimentel de Matos, momentos antes de uma récita na Casa de Cultura Portuguesa da Universidade Federal do Ceará em 1998.



ANEXO 23

Página do livro **Um certo planeta azul**, com o poema-canção de Roberto Pontes e Elício Pontes, intitulado “Saliut”. A obra, de 1987, foi organizada pela Professora Luíza de Teodoro, e adotado nas escolas oficiais do Estado do Ceará. A ilustração é do cartunista Mino.

□ Em 1971, a nave espacial russa Soyuz 11 sofreu um acidente no Espaço. Ela foi se ligar à estação espacial Saliut e os 3 astronautas foram encontrados mortos quando voltaram à Terra.

Esse acidente comoveu o mundo e, especialmente, as pessoas que se entusiasmaam com o sonho de conhecer de perto outros lugares do Universo.

Sentimo-nos, todos, irmãos dos heróis da espécie humana que enfrentaram o perigo e pagaram com a Vida o sonho humano.

Os poetas cearenses *Roberto* e *Elício Pontes* fizeram um poema, que virou canção. Eles falam do sonho, da esperança, da dor e da aventura, que vai continuar, está continuando, em busca de mundos novos.

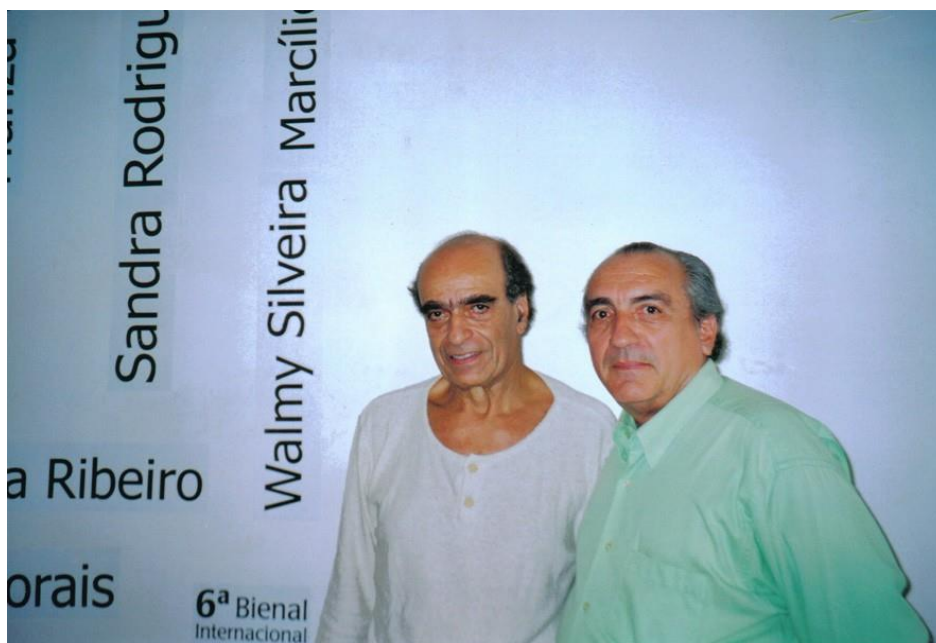


Plantando hortas no Espaço
vai Saliut a vagar...
As nuvens, branco chumaço,
fazem desenhos no ar.
Que pura paz, que tempo nu,
ponto veloz na imensidão:
voar num sonho, estrela em sua mão,
estrela em minha mão,
futuro em nossa mão.

Uma jornada no Espaço
faz toda a terra parar:
o vosso esquife é de aço,
jóia luzente no mar...
Por que parou? Por que parou?
Com o coração cheio de anil...
Por que ficou olhando a estrela azul?
Cheia de morte azul?
Cheia de norte-sul?

ANEXO 24

Roberto Pontes e Affonso Romano de Sant'Anna, companheiros de Geração 60, na 6ª Bienal Internacional do Livro do Ceará.

**ANEXO 25**

Da esquerda para a direita, Elizabeth Dias Martins, Marina Colasanti, escritora e jornalista ítalo-brasileira, nascida na então colônia italiana da Eritreia, e Roberto Pontes, na 6ª Bienal Internacional do Livro no Ceará.



ANEXO 26

Roberto Pontes com os escritores Mia Couto e Angela Gutiérrez no Salão Nobre da Reitoria da Universidade Federal do Ceará em 2004, quando Pontes apresentou o escritor moçambicano na programação “Bienal Fora da Bienal”.

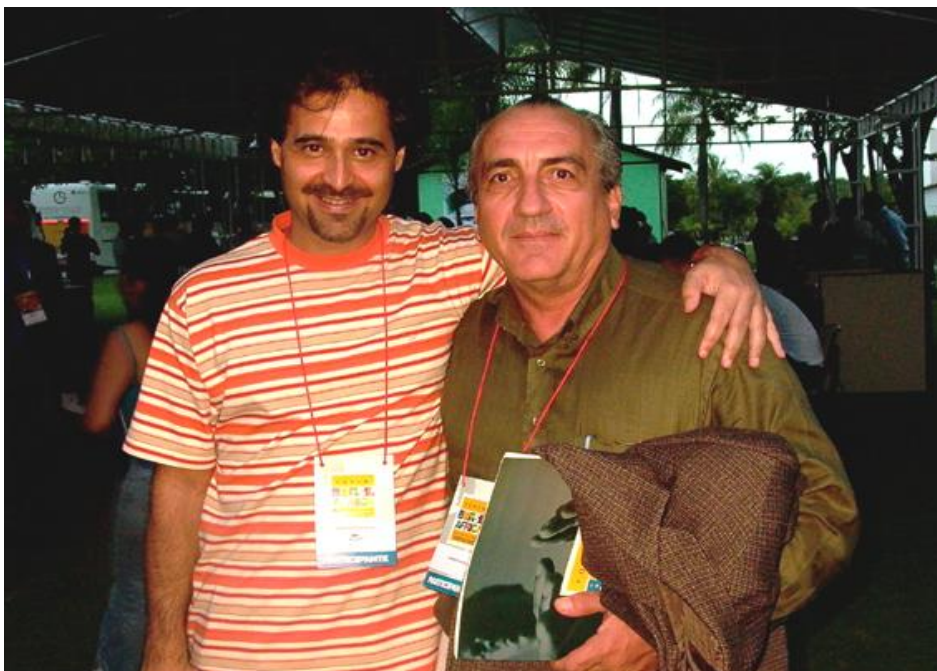
**ANEXO 27**

Xanana Gusmão, Presidente e poeta de Timor Leste, recebendo em 2008, das mãos da bolsista brasileira Gladcyra Félix, o livro *Hierba Buena/Erva Boa*, de Roberto Pontes.



ANEXO 28

Jose Eduardo Agualusa, escritor angolano, e Roberto Pontes, no “Fórum Brasil-África”, em 2003, em Fortaleza.

**ANEXO 29**

Amigos desde 1960, Roberto Pontes e o poeta Thiago de Mello se encontram na Lona Poética de Bangu, no Rio de Janeiro, em novembro de 1997, para leitura de seus poemas.



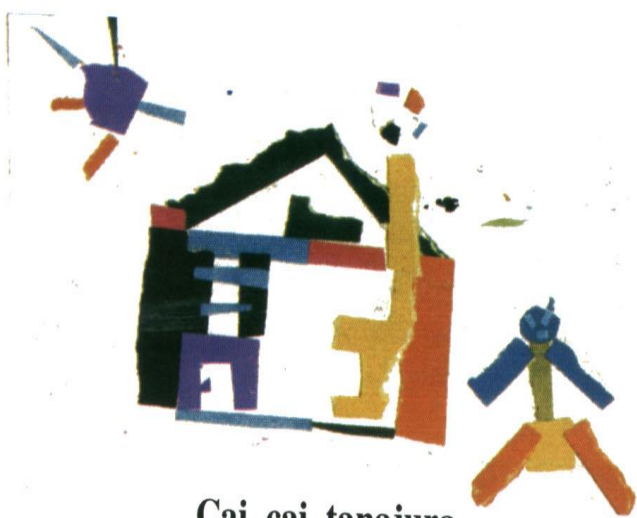
ANEXO 30

Da esquerda para a direita, no Centro de Convenções de Fortaleza, na Bienal do Livro do Ceará: Audifax Rios, escritor e artista plástico, o romancista José Alcides Pinto, ambos já falecidos, Roberto Pontes e um visitante do evento.



ANEXO 31

Página com a partitura do poema-canção infantil “Cai, cai, tanajura”, constante do livro *Lições do caminho, o que canta o Canto*, editado pelo Coral Um Canto em Cada Canto, 2002, produzido e gravado em Fortaleza.



Cai, cai, tanajura

TjL-2002 Roberto Pontes

Cai, cai, ta - na - ju - ra! Cai, cai, ta - na - ju - ra, tu - a bun - da es - tá chei - a de gor

4 **1.** - du - ra! Ah! Ah! Ah! Cai, du - ra! **2.** *Fine* A ta - na - ju - ra tem u - ma bun - da en - gra -
A ta - na - ju - ra traz u - ma fes - ta pra cal -

9 çã - da: bem mai - or do que o cor - po e a cor é en - car - na - da. Ah! Ah! Ah!
çã - da: fri - ta, fri - ta com fa - ro - fa, fri - ta a bun - da bem fri - ta - da Ah! Ah! Ah!

D.C. 3x e Fine

146

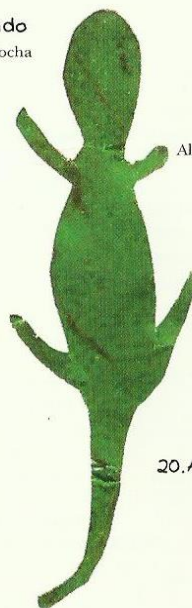
ANEXO 32

Capa do CD Um Canto em Cada Canto, que inclui o poema-canção “Cai, cai, tanajura”.



UM CANTO EM CADA CANTO - 10 ANOS

1. **Estória do Menino e o Mundo**
Ângela Linhares/Gigi Castro/Marcos Rocha
2. **Lá vem o circo**
Marcos Rocha
3. **O CIRCO**
Haroldo Lobo/Milton de Oliveira/
Carvalhinho
4. **Tanajura**
Roberto Pontes
5. **Girassol**
Domínio Popular
6. **Araruna**
Domínio Popular Natal-RN
7. **Constança**
Domínio Popular
8. **São João Dararão**
Domínio Popular Piauí
9. **Boneco de Cera**
Alda Oliveira
10. **Maria, ô mãe adorável**
Domínio Popular



11. **Queremos Deus**
Domínio Popular
12. **Canto de Luz**
José Pereira Godão
13. **o BAILE na FLOR**
Alberto Nepomuceno sobre poema de Castro Alves
14. **VIOLA**
Branca Rangel/Juvenal Galeno
15. **firmeza E ingratidão**
Domínio Popular
16. **Xote do Beco**
Ângela Linhares/Francisco Gomes
17. **O TRANCELIM**
Ângela Linhares/Ana Maria Militão
18. **PÃO com FARINHA**
Gigi Castro
19. **Na PELE FINA do AR**
Ângela Linhares/Gigi Castro
20. **Acalanta para desencantar a NOITE**
Ângela Linhares

F i c h a T é c n i c a

Gravado, mixado e pré-masterizado no PROAUDIO Studio (Fortaleza-CE) nos meses de maio e junho/97, janeiro e maio/98. **Técnicos de gravação:** Hamilton Silva, Luís Vagner, Jeovar Maia e André Motta. **Mixagem:** André Motta, Tarcísio Lima, Ana Maria Militão. **Pré-masterização:** Marcellio Mendonça. **Concepção Artística:** "Um Canto em cada Canto". **Produção:** Graça Freitas. **Assistente de Produção:** Ada Melo. **Direção de Estúdio:** Tarcísio Lima. **Assistente de Direção:** Ana Maria Militão. **Fotos:** Lilia Moema. **Capa e Encarte:** Érico Baymma e Lilia Moema.

ANEXO 33

Roberto Pontes e o poeta e crítico Fernando Py, em leitura de poemas no Clube de Engenharia do Rio de Janeiro em 1997.

**ANEXO 34**

Roberto Pontes, o escritor Cláudio Aguiar e a poeta Lucila Nogueira, na biblioteca da residência de Aguiar em Olinda-PE.



ANEXO 35

A poeta Lucila Nogueira, o artista plástico Francisco Brennand e Roberto Pontes no ateliê-museu de Brennand em Recife.

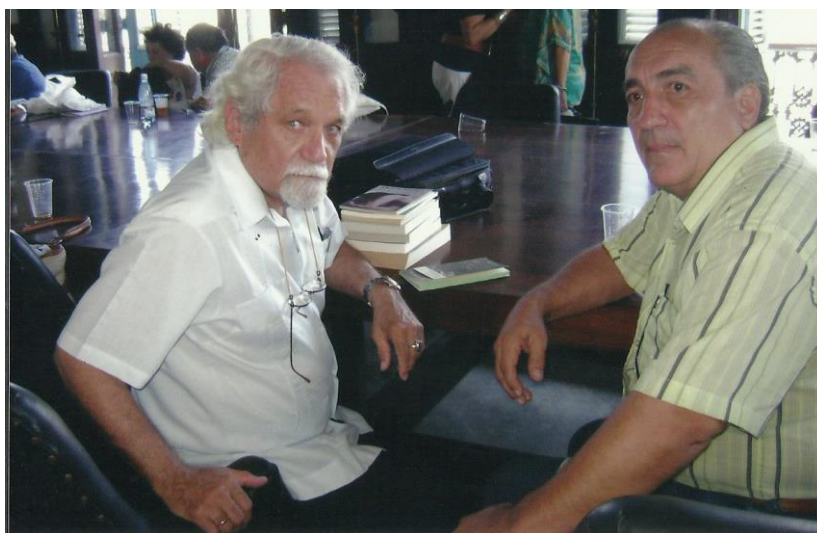
**ANEXO 36**

Roberto Pontes, que exhibe um *mojito*, e a poeta Teresa Labourdette, cubana, que o motivou a escrever o livro *Hierba Buena/Erva Boa* em 2007.



ANEXO 37

O poeta cubano Pablo Armando Fernández e Roberto Pontes em Havana, 2008.

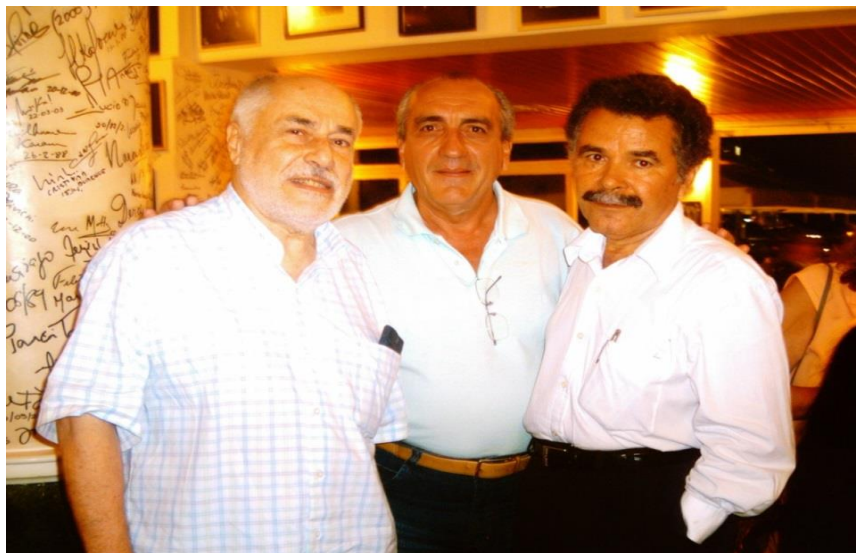
**ANEXO 38**

Roberto Pontes lendo poemas do livro *Hierba Buena/Erva Boa* em Pinar Del Rio-Cuba, 2008



ANEXO 39

Da esquerda para a direita: O poeta Reynaldo Valinho Alvarez, Roberto Pontes e o escritor Claudio Aguiar num restaurante do Leme-RJ, em 12 de abril de 2007.



ANEXO 40

Roberto Pontes e o escritor chileno Antonio Skármeta, autor do livro *El cartero de Neruda* (1985) que serviu de base para o roteiro do famoso filme *O carteiro e o poeta*, com o Grupo Verso de Boca – VB - da UFC (Cássia Silva, a Profª. Dra. Elizabeth Dias Martins, coordenadora do VB, Carla Silva, Jovana Pinheiro, Michelle Redig e Vlândia Lendengue), após recital do Grupo com poemas de Pablo Neruda, na Bienal do Livro do Ceará, no Centro de Convenções.



ANEXO 41

Roberto Pontes, Glaypson Façanha e Washington Silva se apresentam no show “Samba e Poesia”, no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza.



ANEXO 42

Página com o poema-canção infantil “Conversa entre bichos”, publicado no livro *Lições do caminho, o que canta o Canto*, produzido e editado pelo Coral Um Canto em Cada Canto, Fortaleza, 2002.



Diálogos entre Coros na Roda Grande

Conversa entre Bichos
(Roberto Pontes)

O Camaleão perguntou à dona Pata
Qual era o motivo dela só andar assim
Ela respondeu: "- Ô metido a engraçado,
Saiba que eu imito
O meu primo Dom Pingüim!"

"Mas, seu Camaleão
Me desculpe a tal pergunta
Qual é o motivo
Pra você mudar de cor?"

Ele respondeu:
"Sou um bicho inteligente:
Faço sempre assim
Pra enganar o caçador!"

ANEXO 43

Roberto Pontes tocando flauta com o Grupo Chora Bacurau, regional que marcou época, na Lanchonete Lorena, o Bar do Zezinho, ou ainda Bar dos Publicitários, sito à Rua 25 de março, em Fortaleza. Agosto de 1984. No cavaco Hamilton Cruz ou H. Milton (falecido); no violão Fábio Estevã Filho; no pandeiro, Coleguinha; no tamborim, Marrom. Com o outro violão, cabeça abaixada, Chiquinho, participante eventual.

**ANEXO 44**

Roberto Pontes e o cantor cubano Gustavo Oliva, a quem Pontes dedicou um dos poemas de *Hierba Buena/Erva Boa*, pela performance deste no saguão do Hotel Vedado de Havana, onde o poeta se hospedou durante o XII e o XIII Festivais Internacionais de Poesia de Havana em 2007 e 2008, respectivamente.



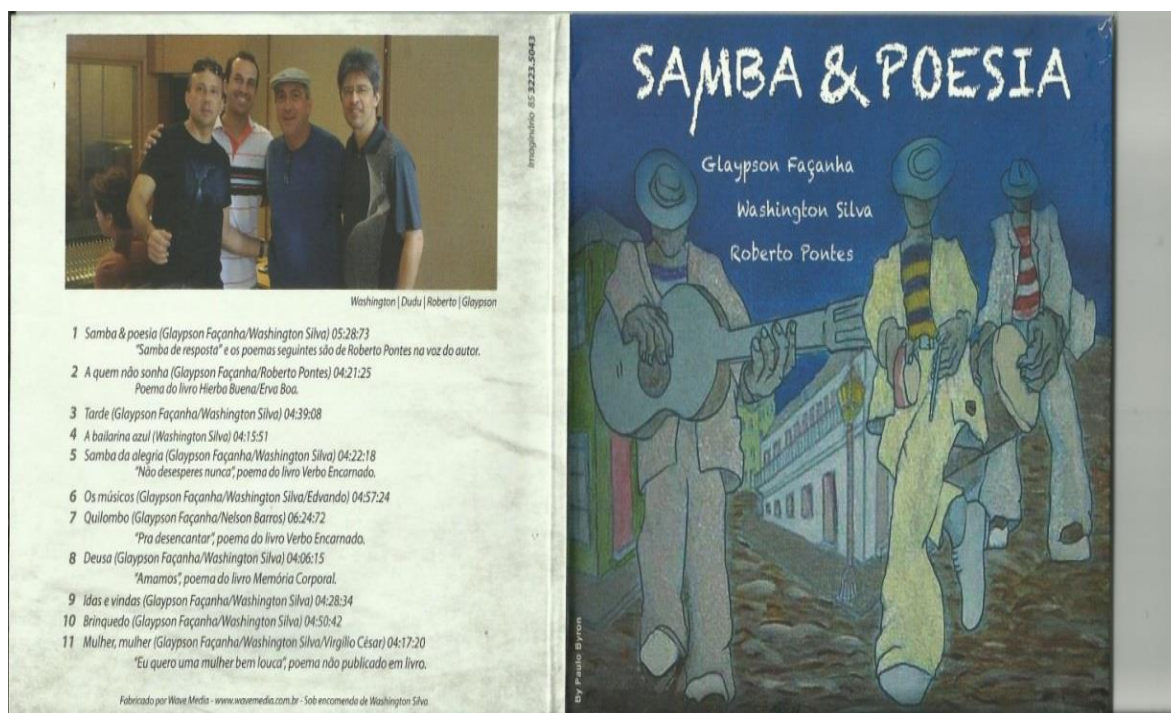
ANEXO 45

Da esquerda para a direita: Glaypson Façanha, compositor; Roberto Pontes e Washington Silva, também compositor e parceiro constante de Glaypson. O poema de Pontes “A quem não sonha” ganhou versão musical de Glaypson e tornou-se faixa do CD Samba e Poesia.



ANEXO 46

Capa do CD Samba e Poesia, produzido e gravado em Fortaleza. Nele Roberto Pontes diz alguns de seus poemas.



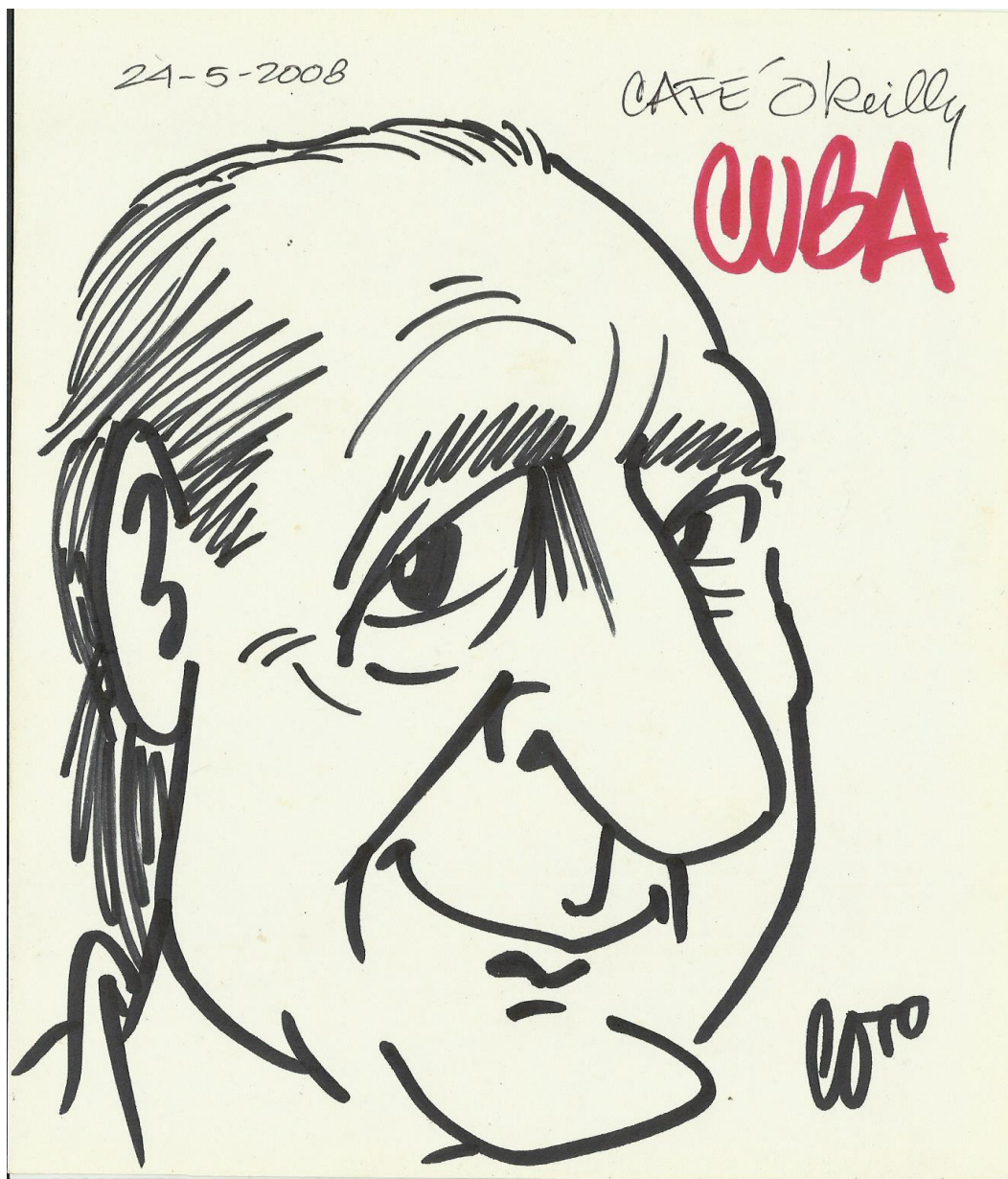
ANEXO 47

Capa do CD da cantora e compositora Nicole Borger, na qual se encontra a versão musicada do poema “Demiurgia”, gravado com o título “Sentidos”, na faixa 9.



ANEXO 48

Caricatura de Roberto Pontes feita pelo caricaturista cubano Coto, durante o Festival Internacional de Poesia de Havana, ocorrido em 24 de maio de 2008.



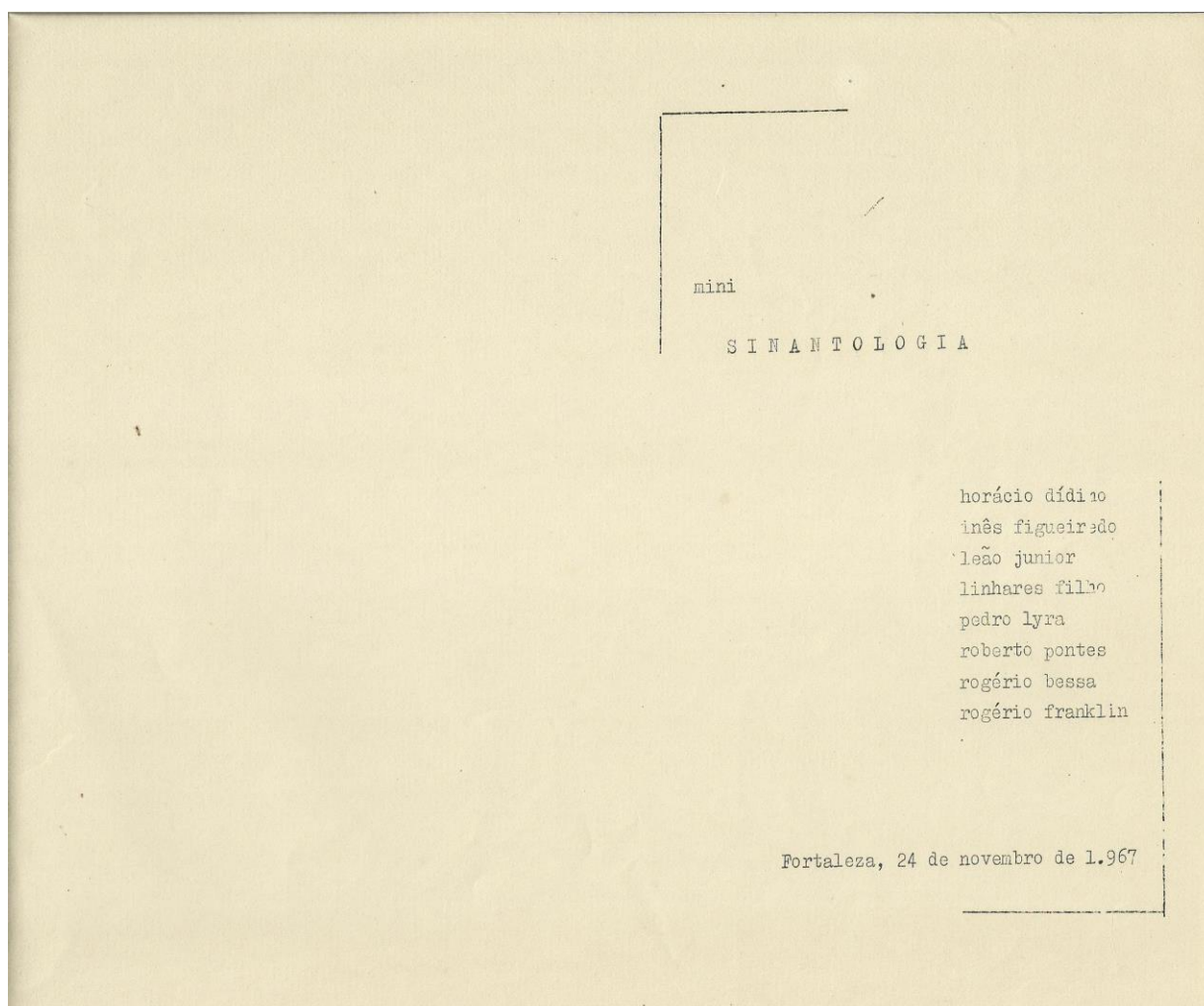
Nas páginas a seguir disponibilizamos a *Minisinantologia*, publicada em 24 de novembro de 1967 e a *Minisinantologia 2*, publicada em 13 de março de 1968. As duas coletâneas foram editadas pelo Grupo SIN de Literatura.

Cada imagem corresponde a uma página do material citado.

É importante observar que a edição de ambas em forma mimeografada antecede em muito àquela chamada, impropriamente, de “geração mimeógrafo”, apregoada no Sul do País como a introdutora dessa modalidade de edição e impressão, e que só apareceu no Brasil nos anos de 1970. Como as edições inaugurais do Grupo SIN de Literatura são do ano de 1967, portanto são anteriores. Não sendo inaugurais as do referido grupo.

ANEXO 49

MINISINANTOLOGIA (1967)



O INVULNERÁVEL

Pedro Lyra

"Vive!" (disse a Matéria) "Oh! vive: a Vida é o Gôzo.
 Já que ao nada emergiste e ao nada inergirás,
 prende as fibras do Ser a tudo o que serás,
 e vive: a Vida é tudo; e a morte é um vácuo ascoso."

"Morre!" (disse o Espéctro) "Oh! morre: a Morte é a Paz.
 Já que te prende a vida a um bátrio escabroso,
 solta as fibras do ser ao Nada e ao Repouso,
 e morre: a Morte é nada; e a vida é um caos mendaz."

Mas seguiu... e seguiu, sepultado em si mesmo.
 - A massa bruta não lhe enchera a Idéia imensa
 e a forma vaga não lhe urdira o Ato forte.

Qual sombra errante, foi; e fez, qual sombra a êsmo,
 do "ser" e do "não-ser" um Ser de Indiferença
 pelo Gôzo da Vida e pela Paz da Morte.

(SOMBRAS)

METABOLISMO

Pedro Lyra

po.
 nascer:
 romper do nada
 e abandonar-se à vida
 assimilando-os, anabólico,
 em diástoles, o bálsamo e a crença,
 que a alma nos fortalece e nutre-nos o corpo.
 depois, roendo o corpo e fraquejando a alma,
 em sístoles, o verme e a descrença,
 dissimilando, catabólico,
 é abandonar-se a vida
 e, rumo ao nada,
 morrer:

pó

(SOMBRAS)

clarivulindo
 contemplando especonave rutilescence pipiladoira
 passaro doce permanente brilhadouro
 embevecia
 pensamento seu esorovitiav. reconditos anaveis dinfanci
 Longivoqua
 poucotempo soaves nadavam suaves penalizando asas
 variogadas liberis
 cobalto esfuzilante ceu
 ruminava
 mesma cor lago fita cobega primeira namorada
 outrave quepolgava maginar infantil
 aeronave cortaceu
 risco piscocestica sumindo horizon
 qual estrela alvorecida
 especonave cotidianamente voz estranhas missoes
 particulares naves imperiolistas
 clarivulindo doi
 mastigar pensamento loco fita fita loco
 cabelos escorridos primeira dediva
 Amores:

sendo
 coragen bigoduda persistente forca presente longos
 bracos peludos advinhos esqueleto bem forjado como
 macio
 madeiras negras descendo bando
 longas esteiras fitpos palha fina
 entrevendo leves pontas dorelhas musculares
 tridentes protendos assonavam
 fila marfinada
 presas afiadas pinchavam luz solar
 ricochetavam deroder aves pedras plantas
 frios olhos animais instigavam cristuras perscrutavam
 intersticios
 cascos darvores
 olhos dagua
 riachos filopinhos
 homens tomitremiam primeiro contacto
 coranzil espirital
 mulheres quedavam especuladas cura fascincano irradiada
 greca betizada nao tinha
 menino chamado indio
 homem formado brabo

roberto pontes
 09. 09. 1967

POEMAS DE ROGERIO FRANKLIN

O JORNAL

Abismado mergulhei no jornal:
AMPLIAM-SE AS BATALHAS.

Mas o vento soprou
e levou o jornal
para junto de um casal
que se beijava.

FOI COM A BRISA

Terrível é descobrir num momento
que tudo o que eu fiz
em nada ajudou.

Terrível é perceber num segundo
que a razão que buscava
foi-se com a última brisa.

VÓO EM TERRA

Se eu fôsse feito de papel
o vento me carregaria para longe:
deixar-me-ia levar pela brisa
tão longe até perder a terra de
(vista.

Mas não sou feito de papel
e é por isso que fico entre ir
(e vir.

O SOL E OS HOMENS

Quando o sol brilha
algumas poucas tardes
são interessantes.

E é por isso que o sol
veio hoje brilhar
suavemente.

Se não houvesse sol
algumas vezes
o que seria dos homens?

ETERNAMENTE ETÉREO

Vazam etéreos os momentos
passados
que também refluem etéreas
palavras distantes.

Olho a eteriedade no horizonte
que com os prosseguidos momentos
(que deveriam ser em elos)
rompeu.

E tristemente aceito romper com
o que fui, vendo o Éden
eternamente etéreo.

QUANDO O VERDE NÃO É ESPERANÇA

Na paisagem verde da vegetação
verdes homens lutam

MOMENTOS DE SER

1. É incômodo descobrir no escuro
que o que a gente gosta
perdeu-se na escuridão.
2. E finalmente veio a noite
tão incerta e tão escura
como meus últimos momentos.
3. E as flores e as cores e os
(anores
dos quais falam tanto os poe-
(-tas
onde se esconderam nos últimos
(anos?
4. Palavras macias entram suave-
e não fazem mal
até se descobrir o que elas dizem.
5. Saio pensando pela rua e exis-
(to
vagando sem razão e sem sen-
(tido
mas descobrindo a fantasia.
6. De que serve um simples momento
se logo será outro momento
e nunca repetir-se-á outro momen-
(to?
7. A alegria e o sonho e a fan-
(tasia
se não existem é porque
não queremos que existam
8. Ela virou a face de tristeza
e tirou do bolso
a nova alegria descoberta.
9. Maravilhoso é descobrir
um riso sincero e pensar
que todos os risos são since-
(ros.
10. Será que os pés que trazem
diferentes pessoas ao mesmo
(lugar
tencionam trocar de sapatos?
11. Os homens são pintores de
(parede
cobrindo o sujo e as manchas
que eles não querem mostrar.
12. As leis dos homens são tão
(engraçadas
que me fazem rir
até perder a graça.
13. Os poemas que já escrevi
não são do meu "eu" de hoje
mas dos meus "eus" de ontem.
14. Enquanto houver

A MINHA MÃE, HABITANTE DA MORTE

Linhares Filho

Tua branca rêde já não se arma
 para a sesta. Todavia guardo,
 com o ranger longínquo dos armadores,
 a placidez do teu sono opalescente,
 a entreter o meu sonho.
 No teu aposento, mansa e invisível, dorme uma ave.
 À mesa posta, entre o apetite e a lembrança,
 há uma cadeira sem dono.
 Falta ao alimento o tempêro
 que de tuas mãos ninguém pôde aprender.
 Mas junto a mim está um cântaro
 que se encheu de lágrimas que libertam.
 As dâlias do jardim continuam a florescer,
 cada ano, tão brancas, tão viçosas! Contudo
 parecem reclamar a sutileza
 de um carinho que o meu sono não esquece...
 Teus pincéis dormem
 com a resignação de pincéis.
 Minha alma imperfeita, a despeito de teres sido
 artista perfeita, pede, todo dia,
 os últimos retoques.
 Santa e elmo,
 no navio em que eu encontrar borrasca,
 os teus olhos serão santelmo...
 No silêncio noturno não se ouvem mais
 os passos cautelosos com que fechavas
 a janela que dá para a rua,
 no entanto percebo, na lâ
 escura da noite, minha mãe,
 o abrigo do teu kale.

poema dos meus sapatos marrons
(novamente engraxados)

rogério bessa

um par de sapatos, que vida não leva!

ontem, o meu cartou alto:
pisou casa de menina lorde
foi acariciado com o mimo
vermelho do tapête

inda me lembro como anoitecera
rabujento anteontem
demanhã, antes de sairmos
lavei-lhe a cara com a escôva

hoje, foi um dos seus dias mais tristes:
meteu-se numa poça d'água sem querer
pisou uma rã morta
e estalou uma barata.

o o o o o o o o o

horácio ádimo - poemas do livro "tempo de chuva"chapéuzinho vermelho

era uma vez um lobo mau
 uma avôzinha de óculos
 e uma menina do chapéuzinho vermelho

um dia o lobo mau ficou com tanta fome
 que comeu a avôzinha de óculos
 e a menina do chapéuzinho vermelho

depois safu pela floresta
 e comeu todos os caçadores que encontrou

os robôs

pare siga faça fila
 não pise na grama
 não coloque cartazes
 não converse com o motorista

atenção não fume
 dobre à esquerda dobre à direita
 alugue-se venda-se

o estacionamento é proibido
 a lotação está esgotada
 coloque o cinto de segurança
 e ponha a ficha na caixa
 não aceitamos reclamações posteriores

o banco do jardim

ela foi embora
 mas as palavras que ela disse ficaram
 e conversaram muito tempo ainda

o gnomo

pedaços de solidão pendiam pelos cantos
 quando o gnomo morreu de um pensamento
 havia um passarinho morto e empalhado
 e o critério das coisas era ínfimo

milhares de canções foram deglutidas
 sem nenhuma contestação
 a congregação dos ratos sem sono
 praticava abominações
 e os vegetais morriam com força
 num desespero verde

o lixo o luxo

o lixo o luxo
 as muriquocas amarelas
 as nêscas azuis

o lixo o luxo
 a miséria negra
 as piscinas azuis

o lixo o luxo
 as tertúlias coloridas
 os caixões azuis

horácio dídimo - poemas do livro "tijolo de barro"

os fantasmas

à noite
 todos os dedos
 são dardos
 todos os passos
 são tardos
 todos os matos
 são cardos
 todos os bebados
 são bardos
 todos os gatos
 são leopardos

canção do exílio

verdes mares alencares
 doce de caju
 além dos coqueiros doidos
 ainda azul iracema

morena minha morena
 onde canta o sabiá

o meu o teu e o nosso coração

cada mania
 tem o seu doido
 de estimação

o espetáculo

não participe mais da tua história
 e direi para todos os instantes
 que venho de soltar os elefantes
 que bailavam no circo da memória
 agora posso te mandar embora
 pela curva sem fim dos horizontes
 lá onde os carnavais secaram as fontes
 e a voz da fantasia já não chora
 pois quando vislumbrei o dia claro
 reconheci-me extremamente raro
 no show de tuas garras multicores
 e como quem consegue a liberdade
 ainda que chegasse um pouco tarde
 fiz questão de rufar os meus tambores

o passarinho mal-ouvido

eu criava um passarinho
 chamado nunca-se-esqueça
 pois bem - esse passarinho
 deu muita dor de cabeça

bem-te-vi bem não te vi
 ensinou-me uma lição
 a lição do bem-te-vi
 não serviu de nada não

a órbita

girassol

bleu

blau

blue

teirani

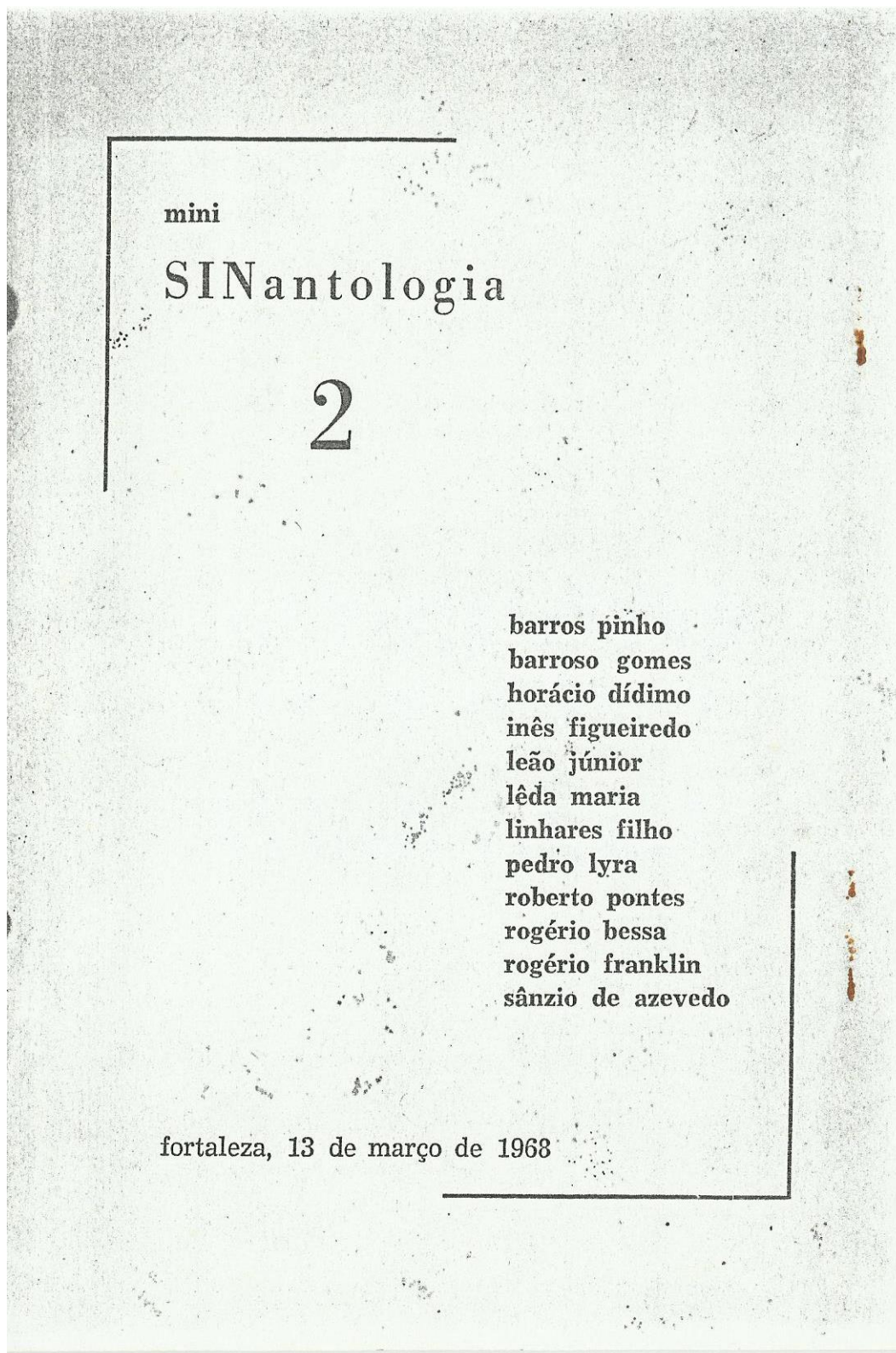
canto do amor ardente

eternamente
 por enquanto

APRESENTADA NO DIA 24 DE NOVEMBRO DE 1967
NA AULA DE ENCERRAMENTO DO CURSO DE LITE-
RATURA BRASILEIRA, NA FACULDADE DE FILOSO-
FIA, CIÊNCIAS E LETRAS DA UNIVERSIDADE FE-
DERAL DO CEARÁ.

ANEXO 50

MINISINANTOLOGIA 2 (1968)



Apresentada na Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras da U.F.C., pelo Grupo SINT
por ocasião da abertura do Curso de Estilística
(Lingua Portuguesa III) ministrado pelo
lo Prof. Luís Tavares Junior.

planisfério

sob o azul
que meus olhos
captaram

sob o sol
que arde no ventre
das mulheres

sob a máquina
que pode declamar um verso
a lágrima busca seu sorriso

o poeta

o poeta está
entre a palavra
o verso
o problema
e a solução

desprendido da terra
em domínio do tempo
grave sôbre a gravidade
é puro astronauta

H A I C A I S

Barroso Gomes

CATACLISMO

Nas águas batidas
do brando luar, um bando
de estrêlas caídas.

PAISAGEM

Ao longe uma serra:
do espaço azul um pedaço
que tombou na terra.

A CASCATA

Decerto uma vida
(ou a lua?) perdeu a sua
mantilha prateada.

m i n i p o e m a s - horácio dídimo

o banco do jardim

ela foi embora
mas as palavras que ela disse ficaram
e conversaram muito tempo ainda

o meu o teu e o nosso coração

cada mania
tem o seu doido
de estimação

o circo dos pequenos desvelos

a avestruz pensava com os seus botões
procurando um meio de comê-los

canto do amor ardente

eternamente
por enquanto

a conspiração

as nossas maquinações
não são suficientes para interromper lá fora
o vôo dos lepidópteros

o anãozinho

tanto fêz
tanto fêz
que uma estrela azul brilhou no céu
pela primeira vez

Geradores de sombras
são homens transformados pelas cores
e acenos de meninos nos abismos.
O brado dos silenciosos
e o passo dos descalços
que para mais perto trouxeram o ontem,
decidem.
Os gestos tardios dos estáticos
aproximam gigantes.
A lassidão das fomes saciadas
esmaga multidões de costas nuas
e cabeças derrcadas.
Hoje choro
eternidade nos sorrisos assustados,
o medo estrangulado antes do grito,
a prolongada insegurança do perdido,
o espanto nos corpos contorcidos.
E sou
o vácuo emanente
dos ausentes,
dos estropiados.

Inês Figueiredo

1-

No alto dessa cidade
 vejo o chão noturno
 coberto de gelo e de fogo
 - os homens
 quase não os distingo
 são máquinas que rangem
 que carregam lamentos
 que gritam a cada instante
 e permanecem mortos
 seus olhos não têm mais cor
 só produzem lágrimas frias
 que se misturam com o suor
 No alto dessa cidade
 a voz que soa ao longo
 não produz nenhuma canção
 tudo está apodrecido
 - os sonhos
 não têm mais asas
 as mãos nenhum aconchêgo
 Aqui
 a fome é mais forte
 que o abraço de dois corpos
 a vida é tão pesada
 como a angústia do oprimido

onde ir ?

PARE
 SILENCIO

a máquina determina.

Elegia do Cavalo da Infância

Linhares Filho

Meu cabelo em desalinho
 a tóda a terra acenava:
 eu ao céu ia subindo
 no galope em que montava...

As orelhas do cavalo
 viam fantasma na estrada,
 enquanto que o seu galope,
 todo fundido com o vento,
 meu ser volatilizava....

As léguas por que passei
 montado no seu galope,
 nas suas patas ficaram....

Quantos donos terá tido,
 quando meu pai o vendeu?
 Por que caminhos não seus
 desandou até morrer
 com um trotar modorrento
 e os derradeiros relinchos
 de animal velho, doente?

De ventos sob os açoites,
 preto que era, - para sempre
 ter-se-á fundido na noite...

Embaló à Recém-Nascida

Findando as ânsias da espera,
 nasceste. Fêz-se manhã.
 E a estrelinha que eu estava vendo,
 pela vidraça, sumir-se no horizonte,
 foi achada entre lãs...
 Em ti como renascemos
 e nos refazemos,
 lembrança do céu,
 presença surpreendente,
 vergôntea de nós mesmos!
 Dormes e não supões os ódios, os vexames

POÉTICA

na lavra
 que lavra
 a linguagem
 a palavra

na linguagem
 inagem
 o tema
 a mensagem

no tema
 problema
 o poeta
 o poema

PROZA

poesia poesia poesia
 proza proza proza

poesia proza poesia
 proza poesia proza

poesia? poesia?
 proza? proza?

poesia... proza...
 proza... poesia...

poesia! proza!
Proza.

SOMBRA

amor
 luz
 mundo

mundo
 ilusor

A ROTINA DO TÍDIO

manhã
 tarde
 noite

manhã
 tarde
 noite

manhã
 tarde
 noite

v
 i
 d
 manãscite

DO BEIJO DO MUITO AMAR

Teu beijo
 o longo poema não escrito
 o longo sono
 sem espaço e sem medida
 a pluma pura e doce
 entre os meus dentes.
 a sílaba que nasce sufocada
 o madrigal disposto em ordem
 milhões de madrugadas
 o perfume sobre os lábios.
 teu beijo
 o sal de purificar o sonho
 a chuva em tempo de verão
 a rosa língua rosa
 por minha rosa língua
 'spetalada.

AQUARELA

O meu poema é branco
 em louvor da rosa
 que o inspirou
 minhas palavras vestem roxo
 por um amor
 que viu a norte bem de perto
 nossa tarde do imenso ventre azul
 recheio de sementes
 é a espera de uma cova cinza
 sem sonho
 sem luz
 mas pelo menos cheia.

Roberto Pontes.

(poemas retirados do livro Contracanto)

CONTRACANTO

Estou em meu poema
como os amantes se estão.
Moro nas vogais e consoantes
circunflexos
ós e xizes cantantes.

Estou nos casebres tristes
da imaginação.
Sou nas quase
vírgulas de ouro
que faço sem porquês.

O alfabeto habito
como me moram
muitas v~ezes muitas
meu coração.

AVE MORENA

Ave morena
cheia de graça
o amor é convosco
bendita sois
entre as mulheres
e bendito é o beijo
em vossa boquinha
de flor ;

Morna moçena
filha dos anjos
clamai por mim
nos amôres
agora
na aurora
e no fim desta hora
amen!

quadronegro

rogério bessa

necessidade de alguns
compreensão de outros
desprêzo depois das horas
quadronegroverde dentro delas

desprêzo a par de tudo
no entanto mais longo
e ainda que depois das horas
contudo somente delas

mas depois das horas
decerto há de vir
verde, não o digere o homem
duro, o digere o tempo.

Com um orgulhoso planador (do alto)
o urubu me parece belo
mas quem é mesmo o urubu?

Não eu não quero invocar
nem as musas nem as ninfas inspiradoras
eu só desperto o meu ego adormecido

O céu (como distância) é de calma
se subirmos ao céu (o dos homens).
veremos pequenos sôres lutando sem motivo

FRAGMENTOS POÉTICOS

E eu desconheci a paisagem familiar
E as folhas voaram como sonhos velhos
E as ostras mostraram suas pérolas ocultas
E a sua presença era a sua única lembrança
E a luz acendeu para não mais iluminar
E voou com suas asas leves mas voltou
E reinou no céu até ser destronado
E pingos destrela pingaram reluzentemente
Ou vozes íntimas silenciosas na multidão
Ou aves rasteiras sem dimensão alada
Então desonçou o nó da saudade

PEQUENOS MOMENTOS DE SER POÉTICO

Rogério Franklin

A lâmina corta os homens mas não os sonhos
A lâmina mata os homens
mas não mata as aspirações do homem

Se o abajur tirasse o seu chapéu
iluminaria muito mais
mas também incomodaria muito mais

Se Circe fôsse ainda viva
ia ter enorme trabalho
em metamorfosear certos homens

Mas a lua há muito tempo partiu da terra
e hoje descubro que o pedaço que se foi
era o Éden (que existiu antes dos homens)

Eu quero e espero
pelo seu sorriso lero-lero
pois sorriso noventa fora zero

O mágico cria um mundo nôvo
o êlo não distingue mais
o seu mundo do mundo dos outros

O REALEJO

Sânzio de Azevedo

O papagaio traz no bico a sorte
do transeunte da cidade grande;
dragões de ferro andam semeando a morte
mas o realejo em música se expande.
Fanhoso, êle renasce a velha valsa
que sobe com o barulho da avenida.
Juntas as vozes se afigura falsa
alguma delas na manhã perdida...
Saias-balão, casacas e cartolas
misturam-se aos blue-jeans e mini-saias;
gemem sirenas, rangem grafonolas,
cresce o edifício em meio às samambaias.
Rugem motores de hoje antigamente
ou cantam flautas de ontem no presente?

Editada pelo grupo SIN com o apoio
da Imprensa Universitária do Ceará
da Escola de Arquitetura e do Depar-
tamento Cultural do Diretório Acadê-
mico 25 de Junho, da Faculdade de
Filosofia, Ciências e Letras da Uni-
versidade Federal do Ceará.

SINcalendário

PUBLICADOS:

Tempo de Chuva - Horácio Dídimo (poesia)
23.06.67

O Caboré nº 2 (coletânea) -24.06.67

Sombras - Pedro Lyra (poesia)-10.11.67

Mini SINantologia nº 1 (coletânea)
24.11.67

A PUBLICAR (1968):

O Caboré nº 3 (coletânea)

SINantologia (coletânea)

Contracanto - Roberto Pontes (poesia)

Poesia em Dois Tempos - Rogério Bessa
(poesia)

Tijolo de Barro - Horácio Dídimo (poesia)

Artivivência nº 1 - Pedro Lyra (ensaios)

SIN nº 1 - Revista

Sumo do Tempo - Linhares Filho (poesia)

Estudos e Opiniões - Linhares Filho (ensaios)

O Caboré nº 4 (coletânea)

Mini SINantologia nº 3 (coletânea)

Literatura e Educação - Rogério Bessa