



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**MENTALIDADE E RESIDUALIDADE EM *MEMÓRIA CORPORAL*,
DE ROBERTO PONTES**

FERNANDA MARIA DINIZ DA SILVA

**FORTALEZA
2007**

FERNANDA MARIA DINIZ DA SILVA

**MENTALIDADE E RESIDUALIDADE EM *MEMÓRIA CORPORAL*,
DE ROBERTO PONTES**

Dissertação apresentada ao Departamento de
Literatura da Universidade Federal do Ceará como
parte dos requisitos para obtenção do título de
Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Professora Doutora Elizabeth Dias
Martins

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**

FORTALEZA, DEZEMBRO DE 2007.

"Lecturis salutem"

**Ficha Catalográfica elaborada por
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593
tregina@ufc.br
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC _____**

S58m

Silva, Fernanda Maria Diniz da.
Mentalidade e residualidade em Memória corporal, de Roberto Pontes
/ por. Fernanda Maria Diniz da Silva – 2007.
131 f. : il. ; 31 cm.
Cópia de computador (printout(s)).
Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de
Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza(CE),
13/12/2007.
Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Elizabeth Dias Martins.
Inclui bibliografia.

1-PONTES,ROBERTO,1944 - . MEMÓRIA CORPORAL – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO.
2-TEORIA DA RESIDUALIDADE(LITERATURA).3- AMOR NA LITERATURA.4-INFLUÊNCIA
(LITERÁRIA,ARTÍSTICA,ETC.).I- Martins,Elizabeth Dias, orientador.II.Universidade Federal do
Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras.III- Título.

CDD(21ª ed.) B869.14

14/08

Dissertação apresentada como requisito final necessário para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira, pelo Curso de Mestrado em Letras, da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Dissertação aprovada em: 13/12/2007

Fernanda Maria Diniz da Silva

BANCA EXAMINADORA

PROF^a.DR^a. Elizabeth Dias Martins – UFC
Orientadora

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt – UFC
1º Examinador

PROF^a.DR^a. Lucila Nogueira Rodrigues – UFPE
2ª Examinadora

Professora Doutora Fernanda Maria Abreu Coutinho
Coordenadora

DEDICATÓRIA

Dedico carinhosamente este trabalho aos meus pais, Luiz Benedito da Silva e Maria Josélia Diniz da Silva, pelo estímulo e amor que me concederam a cada dia.

Aos meus irmãos Luiz Fernando Diniz da Silva e Fernângela Diniz da Silva, pelo incentivo e confiança.

Ao amado Alexandre Vidal de Sousa, cujo sorriso conhecido na adolescência me contagia de alegria e força.

Ao escritor Roberto Pontes, pela lição de sabedoria e apoio.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Elizabeth Dias Martins, orientadora, pela seriedade com que conduziu os percursos de cada etapa da elaboração desta dissertação e pela compreensão, apoio e sabedoria.

Ao Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt, pela valiosa contribuição dada durante a qualificação do trabalho.

Ao Prof. Dr. Roberto Pontes, pela amizade e confiança.

À amiga de sempre, Maride Alves, pelo companheirismo.

À minha amada família, pela paciência e carinho, em especial, aos meus pais, Luiz e Josélia; aos meus irmãos, Fernando e Fernângela; e ao querido Alexandre, sem os quais certamente eu não teria conseguido realizar este sonho, pois sem eles nem mesmo posso viver.

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico, (FUNCAP), por amparar financeiramente o desenvolvimento desta pesquisa.

A Deus, fonte de amor e de vida.

Enfim, a todos que me fortaleceram, nesta etapa de muitos afazeres, com um sorriso, uma palavra de confiança, um olhar cúmplice, um abraço carinhoso...

AGRADEÇO.

“Quero cantar o sol, a secura, os espinhos, mas também sei do silêncio, da amada e o além da minha geografia.”

Roberto Pontes

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é analisar os poemas que compõem *Memória Corporal*, livro publicado por Roberto Pontes em 1982, contendo quarenta e cinco poemas produzidos ao longo do tempo e da experiência lírica do autor, apresenta uma reflexão amadurecida sobre o mais intenso sentimento humano: o amor.

Francisco **Roberto** Silveira de **Pontes** Medeiros, em destaque seu nome literário, é um autor importante às letras brasileiras.

Escritor atuante, Roberto Pontes produz poemas, críticas e ensaios. Atualmente é professor do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. Integrou o Grupo SIN de Literatura, que em 1968 imprimiu novo rumo às letras do Estado do Ceará. De 1995 a 1998 foi Orientador das Oficinas de Poesia da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Ao longo do trabalho, apresentamos um estudo sobre a *mentalidade* e os aspectos *residuais* presentes nos poemas, tendo como base a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*.

A *Teoria da Residualidade*, formulada pelo Prof. Dr. Roberto Pontes, é registrada junto à Pro - Reitoria de Pesquisa e de Pós-graduação da - Universidade Federal do Ceará e ao Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq.

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 de forma involuntária através de diferentes estruturas e temáticas.

A teoria aqui trabalhada parte, então, do pressuposto 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. As principais contribuições da Teoria da Residualidade são: 1. Reconhecer as mentalidades nas várias épocas e estilos fora de contribuições estanques; 2. Solucionar a perplexidade teórica dos estudiosos da cultura e da Literatura ante a complexidade estética das obras de muitos autores; 3. Equacionar a escorregadia questão da periodologia literária.

Com o capítulo “Poética e Teoria Literária desenvolvidas pelo autor”, caracterizamos a produção poética de Roberto Pontes. Além disso, também comentamos os fundamentos da teoria utilizada e seus conceitos conexos: *mentalidade, cristalização e hibridação cultural*.

O capítulo seguinte, “A poética de *Memória Corporal*”, expõe a análise da poética característica do poema a partir do estudo do caráter erótico da obra, bem como de seus *aspectos residuais* advindos da tradição bíblica de *Cântico dos Cânticos* e da lírica medieval trovadoresca, mais especificamente, das cantigas lírico-amorosas.

RESUMEN

El presente trabajo objetiva analizar poemas que componen *Memória Corporal*, libro publicado por Roberto Pontes, en 1982. La obra, formada por cuarenta y cinco poemas producidos a lo largo del tiempo y de la experiencia lírica del autor, presenta una reflexión madura acerca del más intenso sentimiento humano: el amor.

Francisco Roberto Silveira Pontes Medeiros, en relieve su nombre literario y de profesorado, es un nombre importante para las letras brasileñas.

Escritor actuante, Roberto Pontes produce poemas, críticas y ensayos. En el tiempo presente, es profesor del Departamento de Literatura de la Universidad Federal del Ceará (UFC). Integró el Grupo SIN Literatura, que en 1968 ha imprimido nuevo rumbo a las letras del Estado del Ceará. De 1995 hasta 1998, fue Orientador de los talleres de Poesía de la Biblioteca Nacional en el Rio de Janeiro.

A lo largo de este trabajo, presentaremos un estudio acerca de la mentalidad y de los aspectos residuales presentes en los poemas, para tal nos basamos en la Teoría de la Residualidad Cultural y Literaria.

La Teoría de la Residualidad, formulada por el Profesor Roberto Pontes, se registró junto a los Pró-Rectorados de Graduación, de Pesquisa y de Posgrado de la UFC y junto al Consejo Nacional de Pesquisa (CNPq).

Roberto Pontes ha empleado el término residualidad, inicialmente, en su disertación de maestría, hoy, publicada en libro *Poesía Insumisa afrobrasileña* (1999), para que se demuestre la presencia de posos del pasado que se acumulan en la mente humana y que se refleja en los textos de manera involuntaria por medio de diferentes estructuras y temáticas.

Esa teoría, con la que estamos trabajando, parte del presupuesto de que la cultura y en la literatura nada es original. Todo en su origen es residuo. Así, residuo llega a ser el compuesto de sedimentos mentales que reminiscen de una cultura en otra. Los principales aportes de esa Teoría son: 1. reconocer las mentalidades en las varias épocas y estilos fuera de contribuciones estancos; 2. solucionar la perplejidad teórica de los estudiosos de la cultura y de la literatura ante la complejidad estética de las obras de muchos autores; 3. ecuacionar la escurridiza cuestión de la periodología literaria.

Con el capítulo “Poética y Teoría Literaria desarrollada por el autor”, caracterizamos la producción poética de Roberto Pontes. Además de eso, también comentamos los fundamentos de la teoría utilizada y sus conceptos conexos: mentalidad, cristalización y hibridación cultural.

El capítulo siguiente “La poética de *Memória Corporal*” expone el análisis de la poética característica del poema a partir del carácter erótico de la obra, como también de sus aspectos residuales, advenidos de la tradición bíblica de Cânticos de los Cânticos y de la lírica medieval trovadoresca, más específicamente de las cantigas lírico-amorosas.

SUMÁRIO

1. INICIANDO O ITINERÁRIO	11
2. A POÉTICA E A TEORIA LITERÁRIA DESENVOLVIDAS PELO AUTOR	16
2.1. A poética ponteana	16
2.2. A Teoria da Residualidade Cultural e Literária	38
3. A POÉTICA DE <i>MEMÓRIA CORPORAL</i>	45
3.1. A presença de Eros em <i>Memória Corporal</i>	45
3.2. A tradição bíblica residual: <i>Cântico dos Cânticos</i> - A exaltação do amor	73
3.3. O caráter residual trovadoresco nos poemas de <i>Memória Corporal</i>	89
4. SINTETIZANDO O PERCURSO	108
5. BIBLIOGRAFIA	111
6. APÊNDICE	119
7. ANEXOS	131

MENTALIDADE E RESIDUALIDADE EM *MEMÓRIA CORPORAL*, DE ROBERTO PONTES

1. INICIANDO O ITINERÁRIO

Francisco **Roberto** Silveira de **Pontes** Medeiros, em destaque seu nome literário, é autor de grande importância às letras brasileiras.

Escritor atuante e profissional convicto de suas propostas, Roberto Pontes escreve poemas, críticas e ensaios. Atualmente é professor do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. Integrou o Grupo SIN de Literatura, que em 1968 imprimiu novo rumo às letras do Estado do Ceará. De 1995 a 1998 foi Orientador das Oficinas de Poesia da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

É mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Literatura Portuguesa. Publicou os seguintes livros de poemas: *Contracanto* (1968), *Lições de Espaço* (1971), *Memória Corporal* (1982), *Verbo encarnado* (1996) e *Hierba Buena/Erva Boa* (2007). A esses títulos acrescentamos ainda uma série de poemas organizados sob o título *Breve Guitarra Galega* (1996), publicada na revista *Estudos Galegos 3* de divulgação nacional e internacional. O autor escreveu também um livro de ensaios intitulado *Poesia insubmissa afrobrasilusa* (1999), em cujas páginas, partindo das memórias de Pablo Neruda (chileno), estuda José Gomes Ferreira (português), Carlos Drummond de Andrade (brasileiro) e Agostinho Neto (angolano). Nesse livro, o poeta trabalha com conceitos teóricos importantes, tais como *hibridismo cultural e poesia insubmissa*.

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

O poema “Os Ausentes”, dedicado a Frei Tito de Alencar Lima, seu companheiro de juventude, massacrado pela ditadura militar em 1964, foi traduzido

para o francês pelos frades dominicanos de La Tourette, Lyon, e divulgado em vários países pela Anistia Internacional.

Roberto Pontes é fundador do Grupo Poesia Simplesmente, do Rio de Janeiro, e do Grupo Verso de Boca, do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará.

A obra do autor está referenciada em livros importantes como *Literatura Cearense*, de Sânzio de Azevedo (Fortaleza, ACL, 1976), *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno Picchio (Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1995), *Dicionário Biobibliográfico de Escritores Contemporâneos do Estado do Rio de Janeiro*, organizado por Eduarda Zandron (Rio de Janeiro: Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, 1997) e *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, organizada por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa (São Paulo: Global, 2002). Seus poemas estão incluídos em antologias como *Sincretismo: A poesia da Geração 60*, organizada por Pedro Lyra (Rio de Janeiro: Topbooks, 1995), *A poesia cearense do século XX*, organizada por Assis Brasil (Rio de Janeiro, Imago, 1996), *Dois águas*, sob organização de Pablo Simson e Roberval Pereyr (Campinas – São Paulo: Unicamp, 1997), *Águas dos trópicos*, dirigida por Beatriz Alcântara e Lourdes Sarmiento (Recife: Edições Bagaço, 2000) e *Roteiro da Poesia Brasileira – Século XX*, Anosgo. (Org. Pedro Lyra. São Paulo: Global, 2008).

Roberto Pontes recebeu os seguintes prêmios: Universidade Federal do Ceará (1970) conferido ao livro *Lições de Espaço*; Esso-Jornal de Letras (1970) outorgado ao ensaio *Vanguarda brasileira: introdução e tese*, e Olimpíadas Literárias da Independência (1971) atribuído ao poema “Garimpo” pela Fundação nacional dos Garimpeiros (de Brasília- DF).

Entre as principais distinções que tem merecido, destaca-se a da Fundação Cultural de Fortaleza, cidade natal do poeta, que o distinguiu com a “Comenda do Mérito Literário” em 1987, e a ocorrida no “III Festival Carioca de Poesia”, que o homenageou pelos serviços prestados à arte da palavra, dedicando-lhe a noite de 02 de dezembro de 2001. Os demais dias do Festival, realizado no Teatro Gláucio Gil, do rio de Janeiro, foram dedicados aos poetas Ferreira Gullar, Thiago de Mello, Adélia Prado e Reynaldo Valinho Alvarez.

Em 2002, de 01 a 05 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 reuniu poetas provindos de quatro continentes.

Em 2007, o poeta foi honrado com a indicação de seu nome para ser um dos representantes do Brasil no “XII Festival Internacional de Poesia de La Habana” em Cuba. O poeta foi convidado por Lucila Nogueira, primeira brasileira a participar do Festival Internacional de Poesia de Medellin, em sua XVI versão.

Vale ressaltar que o objetivo do presente trabalho é sobretudo analisar os poemas que compõem *Memória Corporal*, livro de Roberto Pontes, publicado em 1982. Contendo quarenta e cinco poemas produzidos ao longo do tempo e da experiência lírica do autor, *Memória Corporal* apresenta uma reflexão amadurecida sobre o mais intenso sentimento humano: o amor.

Ao longo do trabalho, apresentamos um estudo dos poemas tendo como base a *Teoria da Residualidade*.

A *Teoria da Residualidade*, formulada por Roberto Pontes, é registrada junto à Pro-Reitoria, de Pesquisa e de Pós-graduação da Universidade Federal do Ceará e ao Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq.

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 de forma involuntária através 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.

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 *Memória Corporal*.

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 parecença 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.²

A perspectiva comparativista traz, assim, a nosso ver, a pertinência requerida a fim de abordar os aspectos residuais presentes em *Memória Corporal*, a partir do reconhecimento e estudo das características bíblicas e trovadorescas embricadas nos poemas de Roberto Pontes.

Em nosso percurso incorporaremos as várias contribuições das literaturas trovadoresca e bíblica. Isso configura uma questão fundamental do método comparativista: o estudo da mentalidade e dos aspectos que, embora tenham origem em tempo e espaços mais distantes, fazem parte da literatura contemporânea.

Apesar de termos a Teoria da Residualidade como base da pesquisa, não desprezaremos a contribuição dos estudos sobre intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva em 1969, que designa o processo de produtividade do texto literário que se constrói como absorção ou transformação de outros textos.

Nossa proposta metodológica não descuidará ainda de analisar a construção estilística dos poemas ponteanos. Realizaremos também releituras, no âmbito da História das Mentalidades, bem como da literatura de conteúdo bíblico, trovadoresco e erótico, à luz da Literatura Comparada.

² CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986. p. 82.

Este trabalho está dividido em capítulos que visam a apresentar a obra do autor e, gradativamente, investigar a organização da poética de *Memória Corporal*.

Primeiramente, pretendemos apresentar a poética ponteana. Além disso, também é de nosso interesse explicar os conceitos básicos com os quais trabalha a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*, tendo em vista ser esta a nossa fundamentação teórica.

O tópico inicial, “A poética ponteana”, enfatiza as particularidades da produção poética de Pontes, caracterizando suas principais produções literárias e identificando o projeto criativo do autor.

Na segunda parte do capítulo, cujo título é “A *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*”, são abordados os conceitos da teoria: *mentalidade, cristalização e hibridação cultural*. Vale ressaltar que esta constitui a base teórica de nossa pesquisa.

O capítulo seguinte, dividido em três partes, expõe a análise da poética de *Memória Corporal*, a partir do estudo do caráter erótico da obra, bem como de seus *aspectos residuais* advindos de tempos e espaços distantes.

A primeira parte, “A presença de Eros em *Memória Corporal*”, apresenta algumas considerações sobre Eros, tendo em vista que esse deus inquieto é o protagonista dos poemas. Além disso, caracterizamos a obra como erótica, a partir da distinção entre erotismo e pornografia.

Com o segundo tópico, “A tradição bíblica residual: *Cântico dos Cânticos* – a exaltação do amor,” pretendemos identificar a mentalidade característica do livro bíblico contida nos poemas ponteanos, observando a significação dos principais símbolos presentes nas duas obras em análise.

Por último, examinamos no tópico “O caráter *residual* trovadoresco nos poemas de *Memória Corporal*”, as *atitudes mentais* da lírica medieval que estão residualmente presentes nos poemas sob estudo.

2. A POÉTICA E A TEORIA LITERÁRIA DESENVOLVIDAS PELO AUTOR

Roberto Pontes tem contribuído constantemente tanto com a poesia quanto com a pesquisa científica brasileira. No âmbito da poesia, o poeta tem produzido textos de temáticas diversas, tais como a lírica, a social, a política e a reflexiva, a partir de um projeto criativo definido. Na área científica, também é relevante a produção do autor, sobretudo pelo desenvolvimento da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*, que também é método de análise cultural e literária, confinante da *História das Mentalidades*, que possibilita a realização de um estudo muito mais abrangente do que as tradicionais formas de pesquisa, cujo foco é a divisão periodológica das correntes estéticas. Neste capítulo, serão abordados a poética ponteana e os fundamentos da *Teoria da Residualidade* desenvolvidas pelo autor.

2.1. A POÉTICA PONTEANA

Apesar de termos *A Teoria da Residualidade Literária e Cultural*³, que questiona a periodização da Literatura, como base de investigação, é importante situarmos a obra de Roberto Pontes segundo a divisão tradicional dos períodos literários que o insere na Geração de 60 do Modernismo Brasileiro, movimento sincrético que traduz a característica residual por apresentar aspectos provenientes de outros tempos e espaços. Ainda neste tópico, também trataremos dos movimentos literários dos quais o autor participou.

Como já foi ressaltado anteriormente, Roberto Pontes foi um dos fundadores do Grupo SIN que, surgido em 1968, teve como principal diretriz o sincretismo literário e artístico. O movimento teve vida curta, porém muito produtiva. Iniciou-se com a

³ *A Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, desenvolvida por Roberto Pontes, é certificada pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e cadastrada junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). O termo *residualidade* foi empregado inicialmente em “Uma desleitura d’*Os Lusíadas*” (Revista Escrita III – PUC-Rio de Janeiro, 1997) e na sua tese de doutorado “O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro” (Rio de Janeiro:PUC, 1998). O termo também foi empregado no livro de Pontes intitulado *Literatura insubmissa afrobrasilusa* (R.PONTES, Rio de Janeiro / Fortaleza, Oficina do Autor / EDUFC, 1999). A *residualidade* se caracteriza por aquilo que resta, que remanesce de um tempo em outro, podendo significar a presença de atitudes mentais arraigadas no passado próximo ou distante, e também diz respeito aos indicadores de futuro.

articulação de estudantes, principalmente dos cursos de Direito e de Letras, interessados por Literatura e outras artes.

O grupo foi 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, Sânzio de Azevedo e Marly Vasconcelos.

Os estudantes se reuniam nas casas dos integrantes e na antiga Livraria Universitária (atual Livro Técnico) na Praça do Ferreira. A primeira apresentação pública dos jovens poetas membros do grupo SIN, ocorreu na aula de encerramento do curso de Letras, na disciplina de Literatura Brasileira, regida pela professora Aglaeda Facó, da UFC, em 1967. Na ocasião, foram distribuídos e declamados poemas dos participantes que, posteriormente, foram reunidos numa coletânea intitulada *Minisintologia* e depois em outro conjunto de poemas publicado com o nome de *Miniantologia*.

As duas primeiras publicações obtiveram sucesso e por isso os participantes decidiram imprimir a *SINantologia*, editada pela Imprensa Universitária da UFC e lançada no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, a 20 de março de 1968. Do livro, constam poemas de Pedro Lyra, Roberto Pontes, Linhares Filho, Horácio Dídimo, Rogério Bessa, Leão Júnior, Leda Maria, Inês Figueredo, Barros Pinho e Rogério Franklin.

A poesia do Grupo SIN apresenta elementos do sincretismo poético brasileiro e da Poesia Práxis. 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, apresenta *resíduos* provenientes de outras escolas literárias. Pedro Lyra, por exemplo, comparece à coletânea com poemas de traços tipicamente românticos.

Vale ressaltar que o Grupo SIN estendeu suas idéias para outras artes como o teatro, com as peças *Canga e Crença Meu Padim*, de Leão Júnior, dirigida pelo autor e *A Prostituta Respeitosa*, de Jean Paul Sartre, dirigida por Rogério Franklin de Lima. Na música, o Grupo manteve contatos com o movimento contemporâneo Pessoal do Ceará, através de Yêda Estergilda e Roberto Pontes.

O contexto histórico no qual nasceu o Grupo SIN não era propício a articulações de movimentos políticos, sociais e culturais. Naquele momento, o Brasil vivia a ditadura militar de 64 e a censura era exercida com mão-de-ferro. Intelectuais como Alceu Amoroso Lima, Oscar Niermayer, Antônio Cândido e Antônio Houaiss posicionaram-se no Sul do País contra o regime ditatorial, por ocasião do movimento conhecido como “Manifesto dos Intelectuais Contra a Censura”. O apoio a esse manifesto, bem como, a conseqüente assinatura de adesão foram solicitados aos integrantes do SIN pelos citados intelectuais através de Roberto Pontes, mas se mostraram divididos quanto ao apoio que deveria ser prestado à primeira manifestação de intelectuais brasileiros contra a censura, após os lamentáveis anos seguintes a 64. Roberto Pontes foi o primeiro a se propor signatário, porém não havendo uma unanimidade, o grupo cindiu-se e se desfez de seu início.

A imprensa registrou a importante presença do SIN para o panorama literário cearense. O cronista Caio Cid ressaltou a rápida, porém marcante atuação do Grupo. Em seu 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 idéias doidas nas cabeças incendiadas pelo sentido da poesia revolucionária.”⁴

Sendo Roberto Pontes um dos membros ativos dessa “turma de vanguarda”, percebemos que a atuação e a obra do autor desde cedo foram importantes para o panorama literário brasileiro. É necessário destacarmos ainda que a poesia ponteana ultrapassa as idéias do Grupo SIN, adquirindo maior importância no contexto literário nacional, ao ser incluída na Geração de 60, como bem destaca Pedro Lyra em seu livro *Sincretismo – A Poesia da Geração 60 (Introdução e Antologia)*⁵ e referenciada na *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno Picchio.⁶

Para o estudioso da Geração 60, no Brasil, uma geração tem que superar a anterior. Superar não no sentido de ser melhor, mas de impulsionar para o novo. Nessa superação, o escritor conta com a vantagem de acumular a experiência de todas as

⁴ BARROSO, Oswald. BARBALHO, Alexandre. (Org.). *Letras ao Sol: Antologia da Literatura Cearense*. 2ª ed. Fortaleza: Ed. Fundação Demócrito Rocha, 1998. Pág. 34.

⁵ LYRA, Pedro. *Sincretismo: A Poesia da Geração 60: introdução e antologia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995

⁶ PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

gerações que o antecederam e desembocam na sua. Neste livro, Lyra explica que a Geração de 60, na qual se insere a obra ponteana, “é compósita, com vários segmentos e vertentes, estilos e tendências fundindo-se num amplo sincretismo” (LYRA, 1995, p. 159). Para melhor fixar os limites geracionais, com os quais trabalha apresenta alguns requisitos para a configuração literária de uma geração, se não vejamos:

1. Faixa geracional de nascimento (1935-55): o período dentro do qual surgem seus integrantes – o 1º arco ideal de 20 anos, aos pólos de sua data-base;

2. Faixa geracional de estréia (1955-75): o período dentro do qual seus realizadores entram em ação – o 2º arco ideal de 20 anos, também aos pólos 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 estréia.

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, possuem em comum um componente histórico-genealógico, caracterizado pelo conjunto das faixas de nascimento, estréia, vigência, confirmação e retirada; e um componente estético, responsável pela legitimação da obra enquanto arte.

Situemos então a poética ponteana 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 estréia. Em 1982, publica o volume *Memória Corporal*, já inserido na Faixa geracional de vigência. Na década de 90, mais precisamente em 1996, o poeta nos apresenta a obra *Verbo Encarnado*, situado, portanto, na Faixa geracional de confirmação.

A partir desta análise, fica clara não só a presença da produção de Roberto Pontes na Geração 60, mas também sua importância para o conjunto poético da Geração 60 e para a atualidade.

Pedro Lyra destaca ainda quatro vertentes do discurso dos escritores da referida Geração que, como bem disse o autor, surgiu “com um sonho de mudanças no coração e depois com a corda da ditadura no pescoço” (LYRA, 1995, p. 24). Tais vertentes constituem a tradição discursiva, relacionada à fisionomia geracional (sincretismo) do componente estético característico da Geração-60.

A primeira vertente recebe o nome de “Herança lírica”, que, de um modo mais amplo, pode ser considerado 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.

A segunda vertente, chamada pelo crítico 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 suas problemáticas. Tal vertente também apresenta múltiplas diretrizes, como 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 um protesto direcionado para o cotidiano de alcance cosmopolita e de procedência política. O livro *Verbo encarnado* exemplifica essa vertente de “poesia insubmissa”⁷,

⁷ O livro *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*, 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”. Roberto Pontes, neste livro, investiga a fala insubmissa nas 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

caracterizada pela resistência à ditadura e luta de redemocratização da sociedade brasileira.

A terceira vertente é a chamada “Explosão épica”. De acordo com Pedro Lyra 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*, no qual Roberto Pontes trabalha um dos temas épicos do nosso tempo, a conquista do espaço e a celebração de uma nova era.

A quarta vertente é a “Convicção metapoética”, caracterizada pela consciência do artesanato poético.

Sobre essa vertente Pedro Lyra ressalta:

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-realização⁸.

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 contexto literário brasileiro, não só por ter lançado novos nomes na nossa Literatura, mas também por ter impulsionado o processo de reafirmação da poesia ocidental.

Prosseguiremos, pois, a abordagem acerca da poética ponteana, a partir de um comentário sobre seus quatro livros. Antes, porém, é importante ressaltar ter o autor uma proposta poética criativa, organizada em ciclos. Seu livro de estréia *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

pertence a Agostinho Neto. (PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasilusa*. Fortaleza: EUFC / Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999).

⁸ LYRA (1995, p. 111)

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, em 1996, Roberto Pontes afirma tomar alguns cuidados ao propor um programa criativo que visa renovar sua produção literária. Vejamos os objetivos do autor:

a) escrever para acrescer qualquer coisa (palavra, uso, modo, etc.) ao idioma 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 criativa.⁹

Como já foi mencionado, *Contracanto*, primeiro livro de Roberto Pontes, foi publicado em 1960. Nesta obra, o autor já demonstra sua consciência na arte poética, fazendo frequente uso de recursos lingüísticos. 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.¹⁰

Contracanto, cujo prefácio é de Pedro Lyra, é 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. Leiamos o poema que dá título à obra, *Contracanto*.

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

Estou nos casebres tristes
da imaginação.

⁹ In: jornal *Contexto* do Diretório Acadêmico Lima Barreto dos alunos de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro ano I, nº 2, out. 96.

¹⁰ PONTES, Roberto. *Contracanto* (poesia). Fortaleza: SIN Edições, 1968. Com referência a essa obra, serão citadas apenas as páginas.

Sou nas quase
vírgulas de ouro
que faço sem porquês.

O alfabeto habito
como me moram
muitas vezes muitas
meu coração.

(C, p. 19)

O poema acima, de caráter metapoético, mostra um poeta consciente de seu trabalho poético, enquanto um artesão da palavra. Mostrando a união entre a forma e o conteúdo, o eu-lírico destaca os recursos gráficos de um poema e, ao mesmo tempo, utiliza passagens carregadas de lirismo social, como se nota nos versos iniciais da segunda estrofe: “Estou nos casebres tristes / da imaginação”.

“Cordel Camponês” é outro importante poema da obra de estréia do autor. Passemos a se texto:

Morena camponesa
mãe da espiga
que portas entre os seios
mil rosas de fadiga.

Morena camponesa
mãe dos campos
que trazes nas íris
o brilhar dos pirilampos.

Morena camponesa
amante do arrebol
que tens na cor
unhas do concubino sol.

Morena camponesa
que traças no andar
o rastro da tristeza
e te abres em flor
e vives sem ter mesa

ouve:
é que um dia
em que o mel e a ternura
forem nossa verde fantasia
o meu carinho
será tua fartura
e os horizontes

terão um só caminho.
(C, p. 31)

No poema, Roberto Pontes destaca o trabalho da camponesa através do ritmo e da sintaxe do cordel. A morena do texto, apesar do trabalho pesado que exerce, “se abre em flor”, representando a esperança do povo em melhorar de vida. A última estrofe intensifica esse tom de esperança por meio da união de um casal, através dos versos: “o meu carinho / será tua fartura / e os horizontes / terão um só caminho”.

Examinemos o poema “Lamento do rio raivoso”, no qual o poeta consegue claramente a fusão do lírico com o social:

Essa água
onde um tronco vai
não é água.

É sangue.

Esse rio que corre
não é rio.

É rei coroadado de pontes.

Essas conchas
que servem de leito
não são ostras.

São ossos trazidos dos mangues.

Essa nascente do Rio Cocó
só pode ser dois olhos
muito grandes
chorando a vida toda
por ter nascido rio
e não fuzil.

(C, p. 29)

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. Assim se percebe toda a revolta consciente de quem não pode ao menos erguer a voz”¹¹(LYRA in PONTES, 1968, p. 16-17). O rio representa a impossibilidade de reação frente às injustiças sociais

¹¹ LYRA. In PONTES, 1968. p. 16-17.

e políticas que existem. Atentemos, porém, que o rio chora por não poder reagir. Na verdade, ele queria ser “fuzil”, ou seja, preferia ser um instrumento de defesa e de reação para combater os males da sociedade.

Por vezes, o autor foi acusado de não ter posição política definida. Na nota inicial do livro de estréia, o poeta demonstra sua indignação frente a tal crítica afirmando:

Não pertença a nenhum partido mas sou servo fiel da poesia e da arte, servindo-a integralmente. Quero que meus versos sejam a marcha batida do meu povo na luta pela dignidade humana, entretanto, quero a arte e o artesanato como fundamentos do comunicar.¹²

É desse modo, que, em *Contracanto*, Roberto Pontes atinge o social, partindo da ênfase no homem e na arte.

Em 1970, nosso autor publica *Lições de espaço - teletipos, módulos e quânticas*¹³. A obra divide-se em três livros.

No Livro 1, o autor aborda os dramas característicos do espaço nordestino em doze pequenos poemas. Paulatinamente, o poeta apresenta uma série de problemas ecológicos, econômicos, antropológicos e sociais da região. O sexto poema da obra exemplifica a ênfase no homem nordestino:

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

a humanimalidade
 frinchas de ambos 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

¹² PONTES, 1968. p. 10-11

¹³ PONTES, Roberto. *Lições de Espaço*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1970. Com referência a essa obra, serão citadas apenas as páginas.

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
 (L E, p.14-15)

Excetuando a última estrofe do poema, todas as outras se iniciam com o neologismo “humanimalidade”, constituído a partir da aglutinação dos termos humano e animalidade. Observando o significado das palavras humano (relativo ao homem) e animalidade (caráter do que é animal / Conjunto dos atributos puramente animais), podemos afirmar que o novo vocábulo humanimalidade animaliza o ser humano. O homem nordestino sofre com a seca e se sente reprimido pelo seu meio, por não ter perspectivas positivas de vida.

O Livro 2 focaliza, em quarenta poemas, normalmente de seis versos, o espaço de criação do homem numa visão planetária. O espaço agora é a Terra como um todo. Vejamos alguns poemas deste 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

2

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

3

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

4

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

(L E, p. 37-40)

Nos poemas acima, o autor objetiva, através do conhecimento científico e do poder de criação, definir o universo e o seu funcionamento de forma racional. Se no Livro 1 o homem é explorado e sofrido, no 2, ele é um desbravador do Universo, demonstrando assim sua potencialidade humana.

É freqüente, neste 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 do mesmo que Ezra Pound opera em *The cantos*

Ainda sobre o Livro 2, Pedro Lyra destaca:

Para essa compreensão do nosso espaço vital, o poeta tem o homem e seus produtos como ponto de referência: como se dissesse que o universo só

tem sentido se o seu centro deixar de ser a nossa melhor tradição humanista. O segundo livro persegue, pois, uma re-humanização do universo.¹⁴

O último livro, Livro 3, apresenta epicamente a conquista do espaço pelo homem da contemporaneidade em dezoito teletipos (notícias da conquista do cosmo em tempo cronológico)¹⁵, três módulos¹⁶ (as três fases da conquista espacial) e cinco quânticas¹⁷ (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. Dessa forma, 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 os poemas a seguir.

teletipo 1957¹⁸

hoje eclodiu a chama
o oriente cavalga o cosmos
seu cavalo sputnik
vai ser chouto
a 7 mil km por segundo
rompe a barra magnética
o cinto atmosférico
abre a cortina do espectro
e proclama a nova era
(L E, p. 82)

t 1968

Segundo oráculo de apolo

a lua é um globo cinza
tisonada a fina poeira
suas crateras são muitas e extensas
(L E, p. 100)

q 3

na cáustica embalagem
o metal se afoga
atrita contra o nada

¹⁴ LYRA, Pedro. “Poesia e libertação em Roberto Pontes”. In: *Poesia Cearense e Realidade Atual*. Rio de Janeiro-Brasília: Cátedra-INL, 1981. pp.141-150. In: *Jornal de Poesia*. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

¹⁵ Telétipo foi um instrumento de comunicação à distância, muito utilizado nas redações dos órgãos de comunicação. Caiu em desuso com a introdução da internet. Mas na época em que RP escreveu em *Lições de Espaço* o telétipo era a mais avançada técnica de comunicação à distância.

¹⁶ A palavra módulo é um conceito usado na prática de planejamento e na astronáutica. Os foguetes espaciais dividem-se em “módulos”.

¹⁷ Em 1970, pouco se falava das “quanta” e da Física quântica.

¹⁸ Este poema foi incluído na prova de concurso vestibular da Universidade de Fortaleza no ano de

roxo de feérico
(L E, p. 101)

t 1969

mar da tranqüilidade

face a muitos sintomas
e sinais de iniludível crescimento
não mais se pode ocultar
a lua esteja grávida
de gente

(L E, p. 103)

No último poema citado, o poeta faz referência à viagem do homem à Lua, um dos grandes feitos da história da humanidade. O homem aparece, neste livro, como um ser dotado de poder e de força impulsionado à conquista de novos espaços:

E passemos ao último poema do livro, “finito/infinito”:

cavalgar na luz
cavalgar na luz

retorno 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

(L E, p. 107)

No poema intitulado “finito / infinito”, o foco da obra, de certa forma, adquire um novo rumo, o homem não se importa mais apenas com a conquista do espaço. Ele agora precisa ir mais além, pois sente necessidade de vencer a relação finito/infinito, isto é, nas

A leitura dos três livros de *Lições de espaço* nos permite, portanto, afirmar que o foco da obra é o homem e suas particularidades. O autor parte da miséria do espaço nordestino, passa pelo sonho criativo do homem e alcança o triunfo humano através da conquista do espaço universal.

A terceira obra poética do autor é *Memória Corporal*, cujos poemas são material de análise deste trabalho. Publicada em 1982, a obra traz quarenta e quatro poemas eivados de erotismo, porém, sem apelar para a linguagem hiperbólica dos enamorados e nem para a pornografia.

Verbo encarnado 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.

Uma constante do livro *Verbo encarnado* é a presença de dedicatórias¹⁹. O poeta oferece seus poemas a várias pessoas: Frei Tito, Pedro Lyra, Antônio Girão Barroso, Expedito Parente, Descartes Gadelha, Luiza de Teodoro, Jeanne, Portugal, José

¹⁹ Transcrevemos a seguir uma passagem da entrevista, na qual Roberto Pontes é indagado por Márcia Pesavento, sobre o motivo da presença das dedicatórias, uma constante do livro. Vejamos o que diz o poeta:

“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”. (In: jornal *Contexto*, do Diretório Acadêmico Lima Barreto dos alunos de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro ano I, n.º. 2, out. 96).

Cardoso Pires, Alexandre O'Neill, José Genoíno, Luciano Maia, Dimas Macedo, Wladimir, Bráulio Ramalho, Gervásio de Paula, Thiago de Mello, Moacyr Félix e Ernesto Cardenal. O livro, integralmente, é dedicado a Elizabeth Dias Martins, a quem o poeta oferece com a seguinte declaração: “Para Beth, verbo encarnado no amor”.

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

No seu quarto livro 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, segundo o poeta, o ideal de felicidade da espécie humana.

Já no próprio título nos dá idéia da força dos poemas. Na referida “Nota posterior”, o poeta lembra que “encarnado é sinônimo de vermelho, havendo nas festas populares acirradas disputas entre o partido azul e o encarnado”²⁰, enfatizando a ligação do livro com o povo brasileiro através das cores dos tradicionais cordões dos pastores. Mas é importante relacionar o vermelho ainda ao símbolo da paixão, da dor e da luta por um ideal.

É fundamental assinalar o destaque dado pelo autor à força do sintagma-título. Verbo encarnado: na acepção bíblica, é o verbo que se fez carne. Verbalizar é, pois, transformar o abstrato em concreto é dar vida ao inanimado. Assim, os poemas de *Verbo Encarnado* buscam compreender o homem e seu mundo para alcançar a transformação da sociedade.

Analisemos o primeiro poema do livro, “Les Absents”, abaixo transcrito em Português:

Os Ausentes

Ao Frei Tito

Os ausentes necessitam sempre
bilhetes, cartas e coisas

²⁰ PONTES, Roberto. *Verbo encarnado*. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 1996. Com referência a essa obra, serão citadas apenas as páginas.

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.²¹

(V E, p. 19)

“Os Ausentes” é dedicado pelo poeta a seu colega de Liceu do Ceará, votado frade da Ordem dos Dominicanos, Tito de Alencar Lima. No poema, o autor celebra a amizade com o Frei Tito. Vale ressaltar que a ausência trabalhada não é provocada pela morte, mas pela distância física, uma vez que Frei Tito, na época, ainda vivia. Estruturado de forma paralelística, o poema revela a presença de alguém que, apesar de estar fisicamente longe do amigo, permanece presente na memória pelo afeto. O texto faz referência àquelas pessoas que “jamais fogem ao nosso convívio /ainda que a distância seja tanta”.

Vejam os versos seguintes do poema “Verbo Encarnado”, que dá título à obra. Nele, o autor homenageia Portugal, nas pessoas do ficcionista José Cardoso Pires e do poeta Alexandre O’Neill:

A força e a delação
resistem a tudo?

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

O forte e o delator

²¹ **In:** *Dossier Tito*. Lyon- França: Anistia Internacional s.d.; traduzido para o Francês sob o título “Les Absents”, pelos monges do Convento de La Tourette, versão incluída em *Verbo Encarnado*.

deram-se as mãos.
E fornicaram velhas fuampas
como a tortura, a morte
a inquisição.

Os anos se passaram
como se não ruissem 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 transmuto
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.²²

(V E, p. 61- 62)

No texto transcrito, o autor incentiva a resistência às políticas repressoras. Roberto Pontes cita Salazar, instaurador e principal mentor do Estado Novo (1933-1974), regime político ditatorial. António de Oliveira Salazar, apesar de ter exercido o poder com mão-de-ferro e contra os opositores, não conseguiu “amputar as consciências / que ebuliram como lava viva”.

Na última estrofe, o poeta lança mão de elementos líricos como são os “olhos das criança” e de um oxímoro inusitado, “verde como o sol”, para representar a esperança de surgimento de uma “nova aurora”, marcada pela democracia.

²² Na “Nota posterior”, a este poema, o autor destaca que ele se refere à chamada Revolução dos Cravos de Portugal.

A elegia “Soul por Luther King” exalta a igualdade entre os homens ao valorizar o jazz e os elementos culturais da tradição negra bem representados por Luther King, o mais imponente lutador pela paz e a fraternidade entre os homens:

Branca voz
de alvorada
que 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.²³

(V E, p. 32-33)

²³ Sobre o poema “*Soul por Luther King*”, o autor, em “Nota posterior” explica que, por ocasião da produção do poema, estava “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, momento e lamento”.

Com esse poema, o autor presta uma homenagem a Martin Luther King, pastor e ativista político estadunidense. O norte-americano tornou-se um dos mais importantes líderes do ativismo pelos direitos civis, defendendo, principalmente, os negros e as mulheres nos Estados Unidos e no mundo. Em sua luta pregou a não-violência e o amor para com o próximo. King foi a pessoa mais jovem a receber o Prêmio Nobel da Paz em 1964, pouco antes de ser executado. No poema, o autor mostra sua indignação frente ao assassinato do líder negro.

No terceiro volume da *Revista Estudos Galegos*, Roberto Pontes publicou uma série de poemas, sob o título *Breve Guitarra Galega*. Nesta recolha, temo dezto poemas traduzidos para o Galego por Beatriz Gradaílle, que prestam homenagem à Galiza e sua cultura. A propósito, Maria do Amparo Tavares Maleval ressalta haver nesta série

Ainda no âmbito da poesia, o autor publicou o livro *Hierba Buena / Erva Boa*²⁴. Composto por trinta poemas para Cuba, publicados em 111 páginas, em Português e Espanhol. O livro é resultante 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 livro traz um prefácio do autor, em cujas linhas, e a exemplo da “Nota Posterior” feita em *Verbo Encarnado*, nos explica a gênese dos trabalhos editados.

A obra bilíngüe 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.

A mais recente produção poética do autor é dois livros, reunidos em um só volume, intitulados *Lições de Tempo e Os Movimentos de Cronos*²⁵, dois livros reunidos num só volume em razão da mesma temática de ambos. Os prefácios são, respectivamente, de Lucila Nogueira e Reynaldo Valinho Alvarez.

²⁴ PONTES, Roberto. *Hierba Buena/Erva Boa*. Casa da amizade Brasil/Cuba. Fortaleza: Prêmios Editora, 2007.

²⁵ PONTES, Roberto. *Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos*. Fortaleza: Prêmios, 2008.

Lições de Tempo complementa o livro *Lições de Espaço*, ordenando versos segundo a concepção de tempo unitário. Sobre esses livros, 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)²⁶.

Os Movimentos de Cronos, contém quatrocentos versos livres, não metrificados e sem rimas, que 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 portador de uma força implacável, idéia que nos remete à narrativa mítica de Cronos, 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 dia ele teria um filho que o destronaria. Temendo esse destino, Cronos devorava todos os filhos logo que nasciam. Com Réia, ele teve os seguintes filhos: Hades, Poseidon, Zeus, Hera, Deméter e Hésta.

Com o objetivo de proteger Zeus e auxiliada por Gaia e Urano, Réia elaborou um plano para enganar Cronos e salvar Zeus. Foi dar à luz a seu 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 acaba vomitando todos os filhos.

Zeus, salvo das garras do pai, acabou destronando 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, Zeus ainda teve de lutar contra os Titãs, atirando-se no Tártaro.²⁷

Assim 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 sobre a dominação imperativa desse deus devorador e os conflitos por ele gerados.

²⁶ Op.cit,p.

²⁷ VIEIRA, Cristina (Org.). *Grécia- Deuses (Seres da Mitologia e seus significados)*. Série Culturas, Histórias & Mitos. Vol.01. São Paulo: Editora Escala, s/d.

A partir da leitura atenta das obras poéticas de Roberto Pontes, podemos concluir que o autor trabalha com temas diversos como o amor, a política, o experimentalismo linguístico e a 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

Memória Corporal é composto por quarenta e cinco poemas líricos, nos quais, cômulo de seu fazer literário, o autor recriou o passado através do acúmulo de *resíduos* advindos de outros tempos e espaços. Apesar de ter sido esta uma obra publicada em pleno século XX, os poemas ali reunidos são eivados de aspectos referentes à poesia lírica bíblica do *Cântico dos Cânticos*, e à poesia medieval trovadoresca. Isto se constata pela leitura dos poemas ponteanos como será demonstrado através da análise comparativa dos textos adiante. Além disso, nota-se que Roberto Pontes privilegiou como matriz de seus poemas a produção lírica de Vinícius de Moraes.

Tendo em vista tais características atemporais de *Memória Corporal*, levantamos o seguinte questionamento: em que época literária devemos inserir livro como este, 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 angústia 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.”²⁸

²⁸ AZEVEDO, Sânzio. “A complexidade dos estilos de época.” In Revista de Letras – nº. 26 – vol. 1/2 . Jan./dez. 2004.

A *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* desenvolvida por Roberto Pontes tem como um dos objetivos amenizar o problema da questão da periodologia literária e, conseqüentemente, a perplexidade dos estudiosos da cultura e das artes em geral, diante da complexidade estética das obras artísticas de diversos autores, sobretudo da Literatura.

É importante lembrar que a Teoria sistematizada por Roberto Pontes é a tomada como fundamentação para análise dos poemas de *Memória Corporal*.

Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado defendida em 1991, publicada em 1999, cujo título é *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*²⁹, 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.

A teoria aqui trabalhada parte do pressuposto que na cultura e na Literatura nada é original³⁰, pois tudo em sua origem é *resíduo*. Assim, *resíduo* vem a ser o compósito de *sedimentos mentais*³¹ que *remanescem* de uma cultura em outra.

Em *La Cité Antique*, 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”³². Essa citação de Coulanges é um dos fundamentos da expressão *sedimentos mentais* anteriormente citada.

Vale ressaltar que muitos autores já dedicaram algumas linhas ao aspecto *residual* da Literatura, porém nenhum deles se preocupou em sistematizar o

²⁹ “Poesia insubmissa” é um sintagma cunhado por Roberto Pontes e sobre o qual já tratamos em nota anterior.

³⁰ 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.” (In *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001). A *Teoria da Residualidade* não é original. A originalidade 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 que outros estudiosos aludiam, sem contudo, conceituar ou sistematizar.

³¹ 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.

³² COULANGES, Fustel. *A Cidade Antiga*. São Paulo: EDAMERIS, 1961. p.30.

conhecimento acerca do *resíduo*³³ numa teoria cultural e literária. Massaud Móises 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 gosto³⁴.

No trecho acima, Massaud Móises deixa claro que o *resíduo* nunca morre, pois permanece nas obras através da recriação artística, que Roberto Pontes qualifica de *cristalização*. Na teoria adotada, no processo de *cristalização* das formas, o autor recolhe o resíduo vivo do passado, recriando uma nova obra literária que permanecerá irradiando força artística na posterioridade. Móises também diferencia o *residual*, elemento vivo, do *perecível*, aquele que envelhece e morre. Na *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* diferenciamos o *residual* do *arcaico*, semelhante à distinção estabelecida por Massaud Móises entre o *residual* e o *perecível*. Aliás, a distinção feita

³³ 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 as 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: Voze, 1995. pág. 172).

³⁴ MÓISES, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 7ª ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 320.

por Roberto Pontes coincide com a trabalhada por Raymond Williams na obra *Marxismo e Literatura*³⁵.

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 passado. Raymond Williams já em 1979, na obra *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.³⁶

Desse modo, utilizando os exemplos de Massaud Móises, podemos dizer que Homero trabalhou com diferentes *resíduos*, o que o torna um poeta sempre atual. Para provar tal afirmativa, basta lembrarmos muitas obras literárias escritas a partir dos construtos artísticos da *Odisséia*. *Os Lusíadas*, poema épico de Camões, vêm a seu exemplo desse apanhado *residual* dos aspectos temáticos e estruturais. Eugênio Sue, por outro lado, representa o *arcaico*, pois ficou no passado sendo, portanto, ultrapassado.

Outra distinção de suma relevância para o nosso escopo teórico 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.

³⁵ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

³⁶ WILLIAMS, 1979, p. 125

O conceito de *mentalidade* foi buscado na Nouvelle Histoire 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), “está 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.”³⁷ Esse novo pensamento reagiu, portanto, à história tradicional, privilegiando as estruturas, a mentalidade e a longa duração. A *mentalidade* trata, assim, da forma de pensar de uma época; portanto, o *método residual* não se propõe a indicar as relações intertextuais presentes numa determinada obra, mas sim identificar e analisar o modo de pensar e agir dos indivíduos. Ou seja, identificar o espírito de uma sociedade, 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.”³⁸ Desse modo, a coexistência de diversas *mentalidades* numa mesma época e num mesmo espírito se torna um dos dados fundamentais da *História das Mentalidades*, e então temos de reconhecer à noção de *hibridismo cultural*, outro conceito de nossa fundamentação teórica que Roberto Pontes identifica e indica como uma das lindes estabelecidas com a *Teoria da Residualidade*.³⁹

A *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* possibilita o surgimento de dois desdobramentos teóricos pelos quais se dá o processo cultural literário. São eles: a *hibridação cultural das formas* e a *cristalização material e formal*.

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 afrobrasiluso cuja principal característica é

³⁷ LE GOFF, Jacques. “As Mentalidades”. In: *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. P. 78.

³⁸ DUBY, Georges. “Reflexões sobre a História das Mentalidades e a arte” In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.º. 33, julho 1992, p.69.

³⁹ A *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* tem como lindes disciplinares os seguintes conceitos: mentalidade, cristalização e hibridação cultural, conforme é apresentado no artigo produzido por Pontes, cujo título é “Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade”.

a junção de história, ficção e língua de nações de partes distintas do mundo: África, América e Europa. 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 afrobrasílusa, cuja característica maior vem a ser o fusionamento, numa só expressão, de elementos culturais e lingüísticos originários de três pontos distintos etnicamente.⁴⁰

Dessa forma, o *hibridismo cultural* se dá pela fusão de elementos socioculturais em que o tradicional e o moderno se unem.

Outro conceito operativo importante é o de *crystalização*. Ao abordar esta questão no estudo “Três modos de tratar a memória coletiva nacional”⁴¹, Roberto Pontes destaca que a memória coletiva pode ser tratada a partir de três níveis distintos: o do *registro*, o do *estereótipo* e o da *crystalização*.

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* é representado pelo intelectual escolarizado. O tratamento dado para a cultura popular neste nível é deformado, não chegando, 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 como exemplos, dentre muitos, as 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 obras recriam adequadamente a memória coletiva brasileira, vitalizando a 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

⁴⁰ PONTES, Roberto. “O viés afrobrasíluso e as literaturas africanas de Língua Portuguesa”. Conferência proferida em 2003 no II Encontro de Professores de Literaturas Africanas. São Paulo: Alameda, 2006.p. 367.

⁴¹ PONTES, Roberto. “Três modos de tratar a memória coletiva nacional”. Comunicação. Anais do 2º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada- ABRALIC. Belo Horizonte, 1991.

extremo vigor e, por isso, sofre refinamentos e transformações, por meio da *cristalização* de formas.

Vale ressaltar que os conceitos operacionais aqui expostos podem ser investigados tanto separadamente quanto em conjunto, porque um implica no outro, visando sempre o esclarecimento do objeto investigado.

Assim a *história das mentalidades* e estudo das *residualidades* nos permitem afirmar que, ao escrever os quarenta e cinco poemas que compõem *Memória Corporal*⁴², seu autor estava a dialogar tanto com a *mentalidade* de tradição bíblica, quanto com a *mentalidade* do Trovadorismo, florescência poética situada em passado remoto, precisamente entre os séculos VIII a XVI. Esses aspectos residuais serão abordados posteriormente.

⁴² Os poemas que compõem *Memória Corporal* foram traduzidos para o espanhol por Olga de Ramal.

3. A POÉTICA DE *MEMÓRIA CORPORAL*

Os poemas de *Memória Corporal* serão analisados em três momentos. Primeiramente, verificaremos a presença de Eros na obra, caracterizando o livro estudado como erótico e não pornográfico. Em seguida, trataremos da *residualidade* e da *mentalidade* provenientes da tradição bíblica, mais especificamente do livro *Cântico dos Cânticos*. Por fim, identificaremos os *resíduos* trovadorescos presentes nos poemas em análise.

3.1. A PRESENÇA DE EROS EM *MEMÓRIA CORPORAL*

"Então, no princípio era o Caos; depois a Terra de largos flancos, base segura oferecida para sempre a todos os seres vivos, e Eros, o mais belo dentre os deuses imortais, aquele que subjuga, no peito de todos os deuses e de todos os homens, o coração e a sábia vontade."

Hesíodo, *Teogonia*

Memória Corporal, cujo protagonista é Eros, é um livro marcado por extrema sensualidade. Lúcia Helena no prefácio à obra em comento assinala: “não seria excessivo afirmar que a personagem central deste texto ‘desejante’ é Eros, captado em todos os seus poros e latências”⁴³.

Sendo Eros o personagem principal do livro, faz-se necessário discorrer sobre quem é Eros e sobre quem há algumas versões.⁴⁴

Eros, deus do amor, é o mais velho dos deuses. A ele está relacionado todo tipo de apego emocional, sexualidade, amizade, envolvimento com profissão, divertimento e arte. Eros está presente, por exemplo, em escritores cujo amor está na Literatura e em professores cujo amor está na educação. Ele vive no amor que os seres humanos

⁴³ HELENA, Lúcia. “Sutil Tecido de Sal e Concha”. In PONTES, Roberto. *Memória Corporal*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Fortaleza: Secretaria de Educação e Cultura do Município de Fortaleza, 1982.

⁴⁴ Como fonte de pesquisa sobre os deuses da mitologia, foi utilizado o *Dicionário de Mitos Literários*, que apresenta as seguintes versões sobre a história de Eros: O Eros das cosmogonias (A teogonia de Hesíodo: Eros, força geratriz; O demiurgo do orfismo; Um poder universal: Eros e a natureza); O deus do amor (Eros e Afrodite; A poesia erótica grega: preciosismo e crueldade, O *banquete*, de Platão: duplicidade de Eros; Eros iniciático); Eros na literatura ocidental: lugares-comuns e renovações (O deus do amor em Guillaume de Lorris, Renascença: do Amor cego ao amor divino, Duas peças alegóricas de Marivaux). (BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005).

dedicam uns aos outros. É por mérito de Eros que existe a união entre duas pessoas. Sem ele, não haveria envolvimento e convivência entre os homens. O mais velho dos deuses traz consigo o modelo de afetividade, de criatividade e de relacionamento. A ausência de Eros seria, indiscutivelmente, a perda do poder criativo e amoroso.

Assim como em grande parte das histórias da mitologia, também há diversas versões para o nascimento de Eros. Uma delas remete à criação do mundo, quando a Noite, que circundava o Caos, foi fecundada pelo Vento, pondo um ovo de prata do qual saiu Eros, a representação do amor universal. Como não gostava da escuridão, Eros pediu a Fanes, a Luz, que iluminasse o Céu e a Terra. E tendo-os desnudado, os uniu num abraço, fazendo surgir tudo o que ainda não nascera.

Uma segunda versão conta que Eros, também conhecido como Cupido, seria filho de Afrodite, ou Vênus, deusa da beleza, que sempre fora muito cultuada por todos. Mas, num certo momento da história, a admiração que era concedida à deusa começou a ser desviada para a beleza incomum de Psiquê, uma princesa mortal. Afrodite, então, tomada pela cólera, ordenou ao seu filho que usasse uma de suas flechas fazendo com que Psiquê se encantasse pelo ser mais indigno da Terra. Eros partiu, decidido a realizar o desejo da mãe. Entretanto, ao deparar-se com a princesa, foi imediatamente contagiado pelo mesmo sentimento que distribuía entre deuses e mortais.

Ao retornar, nada revelou à mãe, apenas contou que a missão havia sido cumprida. A princesa, porém, desprezada por Vênus e amada por Eros, por mais que fosse admirada pelos homens, não encontrava quem por ela se apaixonasse. Preocupados, os pais foram ao Oráculo, onde obtiveram a seguinte resposta: "A virgem não se destina a ser esposa de um amante mortal. Seu futuro marido a espera no alto da montanha. É um monstro a quem nem os deuses nem os homens podem resistir".

Desesperados, mas ao mesmo tempo conformados com a sina da filha, vestiram-na para as bodas e a levaram ao alto da colina, deixando-a sozinha. Ali, enquanto esperava, adormeceu e foi levada pela suave brisa de Zéfiro a um vale florido, no qual se erguia um majestoso castelo. Encantada, a bela jovem ouviu uma voz que a conduziu ao palácio. Não havia ninguém ali e Psiquê temeu que o monstro surgisse ao cair da noite.

Mas quando escureceu, quem se aproximou foi Eros, a quem, no entanto, Psiquê não pôde ver. Mesmo assim, sentiu grande paixão pelo marido, ainda que, por vezes, implorasse para ver seu rosto, desejo do qual era demovida sob a ameaça de terrível desgraça.

Apaixonada, Psiquê vivia feliz, mas depois de algum tempo, passou a ser atormentada pela lembrança da tristeza com que os familiares a entregaram a um destino que julgavam terrível. Com o intuito de despreocupar a família e com ela dividir sua felicidade, após muita insistência, Psiquê conseguiu de Eros a permissão para trazer as irmãs ao castelo. Estas, que por ela choraram, ao verem o luxo no qual a irmã vivia, passaram a invejá-la e decidiram vingar-se.

As irmãs encheram de dúvidas a mente da jovem que, tomada de curiosidade em conhecer a identidade do marido, seguiu as instruções das moças. Preparou uma lâmpada e uma faca afiada de forma que, quando ele dormisse, ela pudesse iluminar seu rosto e, caso fosse mesmo o terrível monstro previsto pelo Oráculo, cortar-lhe a cabeça para libertar-se da maldição.

O plano foi posto em ação. Contudo, ao iluminar o amado, a jovem não viu um monstro, e sim o mais belo dos seres viventes. Emocionada, deixou cair, sem querer, uma gota do óleo da lâmpada no ombro de Eros, que acordou assustado e, percebendo a traição, deixou o palácio para não mais voltar, pois acreditava que o amor não poderia conviver com a desconfiança.

As irmãs, sabendo do ocorrido, e com a esperança de serem escolhidas pelo deus, agora que este já não queria a esposa, foram à colina e convocaram Zéfiro para levá-las ao palácio. Quando se lançaram no ar, não sendo sustentadas pelo vento, caíram no abismo, encontrando a morte.

Eros voltou para junto da mãe pedindo-lhe que curasse seu ombro. Mas ao contar-lhe como se ferira, despertou sua ira e fez com que a deusa desejasse ainda mais a vingança contra Psiquê. Assim, com o pretexto de tratar o ferimento, Afrodite trancou Eros na torre de seu templo como forma de protegê-lo dos encantos da esposa. Psiquê, por sua vez, começou a vagar à procura do amado, sem saber que dali em diante passaria por uma série de provações. A jovem procurou auxílio em templos de vários deuses que, temerosos de desagradar Vênus, recusaram-se a ajudá-la. Cansada de andar

em vão, decide ir à presença da própria Afrodite, na esperança de lá encontrar Eros. Assim começou uma série de tarefas impostas pela deusa com o pretexto de que provariam se a princesa merecia ou não o esposo.

A primeira delas foi separar até a noite uma grande quantidade de grãos de diversas espécies. Desanimada com a enormidade do trabalho, despertou a compaixão de formigas, que ajudaram a jovem no término da empreitada. A segunda tarefa consistia em recolher a lã dourada de certos carneiros que viviam perto de um rio. Também desta vez obteve ajuda do rio, que a instruiu a colher a lã presa nos arbustos das margens. Como terceira tarefa, a jovem deveria subir a íngreme cascata brotada da nascente do Rio Estige e pegar um pouco de sua água. Uma águia foi quem a ajudou a cumprir mais esta tarefa, êxito que enfureceu a deusa Afrodite.

Finalmente, uma tarefa impossível: Psiquê teria de ir ao Hades pedir a Perséfone que colocasse numa caixa um pouco de sua beleza para dar a Afrodite. Mesmo tendo recebido instruções de como ultrapassar ilesa os portões do reino dos mortos, ao tomar posse da caixa, não resistiu à curiosidade de usufruir seu conteúdo e apresentar-se ainda mais bela ao marido. Resolveu abrir a caixa, mas dentro dela não havia beleza, e sim o sono da morte.

Por sorte, recuperado de seu ferimento e ciente do que acontecia, Eros abandonou a casa materna e saiu em busca da esposa, indo encontrá-la ainda adormecida. Despertando-a e aprisionando novamente o sono na caixa, Eros mandou que entregasse a encomenda a Vênus sem dizer palavra.

Para ter certeza de que não mais se separaria de Psiquê, Cupido suplicou a Zeus que o unisse em matrimônio à jovem. O pedido foi atendido e o próprio Zeus lhe deu a ambrosia para beber, tornando-a, assim, imortal. Em seguida, declarou-os esposos. Desta união, que não pôde ser impedida por ninguém, nasceu uma criança chamada

Volúpia.

Já Platão, em *O Banquete*, apresenta-nos uma outra versão sobre a história do deus. Ele descreve o nascimento de Eros, esclarecendo alguns detalhes até mesmo no tocante ao aspecto erótico.

De acordo com a obra do filósofo grego, quando Afrodite nasceu, os deuses prepararam um banquete em homenagem ao nascimento da bela deusa, e entre eles estava Poros (o Expediente), filho de Métis. Depois de se banquetear, chegou Pênia

(a Pobreza) para mendigar, pois sabia da ocorrência de um grande banquete. Aconteceu que Poros, embriagado de néctar, uma vez que ainda não havia vinho, entrou nos jardins de Zeus e, pesado como estava, adormeceu. Pênia, então, premeditando ter um filho com Poros, dormiu com o deus e concebeu Eros. Por isso, Eros tornou-se seguidor e ministro de Afrodite, porque foi gerado durante as suas festas natalícias. Além disso era, por natureza, amante da beleza, porque Afrodite também era muito bonita.

Eros, então, é filho de Pênia e Poros, por isso é sempre pobre e não é, como normalmente se pensa, delicado e belo. É tão pobre quanto sua mãe e, assim como seu pai, Eros está sempre à procura de seres dotados de belos corpos e almas. Tal busca é voraz e repleta de artimanhas. Eros lança mão de muitos expedientes para atingir seu alvo. Além disso, ele é um encantador forte e envolvente.

É este último Eros desejante e complexo que constitui o cerne dos poemas que compõem a obra literária em análise.

Vale ressaltar que em *Memória Corporal* o poeta não explora a pornografia, mas sim o erotismo, conjunto de expressões culturais e artísticas humanas referentes ao sexo. O termo “erótico” provém do grego ‘erotikós’, que se referia ao amor sensual e à poesia de amor. Deriva de “eros” (em grego: “ἔρως” transliteração para o latim “érōs”), o amor apaixonado, com desejo e atração sensual. A palavra moderna grega “erotas” significa “o amor (romântico)”.

Durval Aires Filho encara *Memória Corporal* como conjunto de poemas cujo núcleo é o enfoque de Eros em seus diversos momentos, sem que esta aventura de amor se everede pelos fáceis caminhos do romantismo piegas e/ou da pornografia.⁴⁵

É muito difícil traçar um limite entre o pornográfico e o erótico, pois ambos apresentam a sexualidade como foco. Contudo, ainda sem a pretensão de alcançar uma verdade absoluta sobre o assunto, é importante apresentar alguns aspectos distintivos entre a pornografia e o erotismo.

A palavra pornografia originou-se do grego “pornographos”, que significa “escritos sobre prostitutas”. Desse modo, em seu sentido literal, o termo refere-se à

⁴⁵AIRES FILHO, Durval. “O erotismo poético em *Memória Corporal*”. In: Diário do Nordeste-DN Cultura. Fortaleza, 24 de janeiro de 1984.

descrição da vida e dos hábitos das prostitutas e seus clientes. A idéia de comércio já se encontra no vocábulo “ *pornos* ”, oriundo do verbo “ *pernemi* ”, que significa vender.

A definição e a identificação do pornográfico são tão duvidosas que resultam em atitudes despropositadas. Vejamos um exemplo desse tipo de dificuldade apresentada no livro *O que é pornografia*:

O conceito de pornografia é tão pouco claro que resulta inclusive em equívocos bizarros como esse: em 1898 um livro é apreendido pela alfândega inglesa e sua tiragem é destruída. Tratava-se da publicação *A Violação de Nossas Costas*, um trabalho técnico sobre erosão do solo!⁴⁶

Atualmente o conteúdo pornográfico é muito explorado pelo sistema capitalista. Há uma série de materiais, tais como vídeos e revistas, que são vendidos com o pretexto de libertar os corpos das amarras morais, mas que, na verdade, acabam prendendo o indivíduo ao consumismo estimulado pela indústria pornográfica. Nos materiais pornográficos, normalmente, o sexo é abordado de uma maneira grosseira e a figura da mulher é explorada e ridicularizada. Tais recursos apresentam a mulher degradada para satisfazer os desejos do homem, até mesmo por meio da violência. No livro *O que é Pornografia*, Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lopeiz afirmam:

A pornografia é misógina sim, e tem grande alcance, e por isso mesmo é necessário aprofundar as reflexões sobre ela. Enfim, o discurso libertário hoje preocupa-se em pensar uma alternativa para a pornografia, ou pelo menos para esta produção que aí está privilegiando os órgãos em detrimento dos corpos, e os corpos em detrimento do seres.⁴⁷

Talvez essa exploração da imagem feminina se deva ao fato de ela ser, de certa forma, temida pelas sociedades, uma vez que a mulher é a única capaz de ser uma “andrógina” mesmo se apenas durante a gestação, quando ela se torna um ser total, completo.

É possível afirmar que a pornografia trabalha com a exacerbação da sexualidade, exibindo o que se considera obsceno. De acordo com o médico inglês Havelock Ellis, o termo obsceno refere-se àquilo que se esconde, que não está presente na vida cotidiana. Já, o reconhecido dicionarista, Aurélio Buarque de Holanda, remete o

⁴⁶ MORAES, Eliane Robert; LOPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense S/A., 1986. p.12.

⁴⁷ MORAES; LOPEIZ (1986, p. 52)

significado da palavra a algo impuro que fere o pudor. Desse modo, apresentar uma obscenidade é trazer à tona o que deveria ser ocultado.

O vocábulo erotismo, por sua vez, surgiu no século XIX, referindo-se às paixões, aos amores intensos e à procura constante da sensualidade. A palavra erotismo, como já foi dito, se relaciona a Eros, que representa a união dos seres que se amam. Tal idéia é abordada por Freud ao definir o impulso erótico como a vontade de ser dois corpos em um.

Georges Bataille, no ensaio *O Erotismo*, parte da idéia de que o erotismo se organiza em torno de dois movimentos opostos: a busca de continuidade dos seres e a impossibilidade do indivíduo de superar a morte. Para o autor francês, o homem vive a busca pela permanência no tempo, por que sente certa “nostalgia da continuidade perdida”. Semelhante a este comportamento é o do próprio Eros que vive à procura da completude. Esta procura incessante pela completude do ser nos remete ao “mito do andrógino” presente em *O Banquete*, de Platão.

De acordo com a explicação mitológica, 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, inconseqüentemente, 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. No livro *O que é Erotismo*, Lúcia Castello Branco reforça essa concepção:

Há dois aspectos fundamentais, implícitos no discurso de Aristofanes, que derivam dessa noção do erotismo como impulso em direção à completude. Um deles se refere ao extremo poder atribuído a Eros, que é capaz, ainda que por segundos, de ‘restaurar a antiga perfeição’ e de reproduzir seres andróginos, totais e audaciosos, que ousam desafiar os deuses. O outro aspecto reside na idéia de incompletude e de debilidade dos seres bipartidos que, desprovidos da força de Eros, tornam-se fracos e úteis àqueles que detêm o poder. Em torno desses dois pólos, a força de Eros e a fragilidade dos seres abandonados por Eros, articulam-se os mecanismos de repressão sexual, que vêm sendo tão sofisticadamente manipulados pelos agentes protetores da ordem social, sobretudo nos regimes autoritários. Não é de se estranhar que, nas sociedades de governo totalitário, a questão do erotismo se coloque como fundamental. Sabemos, desde Platão, do poder desse deus incapturável. Para formar cidadãos

frágeis e inseguros, é preciso reparti-los, mutilá-los, transformá-los em metades de metades, sem nenhuma possibilidade de recomposição⁴⁸.

Vale ressaltar que *Memória Corporal* foi publicado durante o período da ditadura militar de 1964, no Brasil. Este momento político, que vai de 1964 a 1985, caracterizou-se pela falta de democracia, a supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão aos que eram contra o regime militar. Desse modo, podemos exemplificar as palavras de Lúcia Castello Branco com os poemas de Roberto Pontes, publicados em 1982, mas que foram produzidos a partir da década de 60. Num período de repressão como foi o da ditadura militar, tudo o que se quer é liberdade. Nos textos de Roberto, a busca e o alcance da liberdade se concretizam através da experiência amorosa.

Eros não se manifesta obrigatoriamente através da sexualidade explícita. Mesmo em contextos repressores, o deus do amor se faz presente de forma sutil, buscando a sublimação dos sentimentos.

Ao classificar os poemas de *Memória Corporal*⁴⁹ como eróticos e não como pornográficos, partimos da idéia de que a pornografia reforça a mutilação e a solidão dos seres. Na pornografia, o prazer é exclusivamente sexual, não há referência ao apego afetivo. Trata-se de relações superficiais que abordam indivíduos incompletos e, muitas vezes, explorados. O erotismo, por sua vez, busca a perfeição dos seres. No âmbito erótico, não se aborda a culpa ou o pecado, pois os indivíduos seguem em busca da perfeição. Observemos no poema “O Cavaleiro e a Montada” a presença desses aspectos característicos do erotismo:

Mora em teu corpo
o corcel da glória
que só cavalga
às madrugadas frias,
mas rápido e luzente
espuma e transpira
sobre nosso amor.
E somos
o cavaleiro e a montada
que se confundem num abraço.

⁴⁸ BRANCO, Lúcia Castello. *O que é Erotismo*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1984. p.10-11

⁴⁹ PONTES, Roberto. *Memória Corporal*. Rio de Janeiro: Ed. Antares. Fortaleza: Secretaria de Educação e Cultura do Município de Fortaleza, 1982. Com referência a essa obra, serão citadas apenas as páginas antecedidas pelas iniciais MC.

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

(MC, p. 27)

No poema acima há uma união integral dos amantes. É o que se percebe nos versos finais da primeira estrofe em que o amado diz: “E somos / o cavaleiro e a montada / que se confundem num abraço”. Nesta passagem está uma das funções do erótico que é a de fundir dois corpos em um.

No mesmo poema, fazem-se presentes a sexualidade, o erotismo e também o amor, três conceitos explorados por Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo*.

A sexualidade relaciona-se ao sexo em si, a fonte primeira da vida, uma vez que os seres vivos necessitam do processo de reprodução para a perpetuação da espécie.

Segundo o autor mexicano, a “sexualidade abarca o reino animal e certas espécies do reino vegetal. O gênero humano divide com os animais e com certas plantas a necessidade de se reproduzir pelo método do acoplamento, e não pelo mais simples meio da autodivisão”⁵⁰. Já o erotismo e o amor são derivações do instinto sexual que transformam a sexualidade. O erotismo, uma prática exclusiva dos seres humanos, trabalha com o desejo e com a imaginação. O amor, por sua vez, é o território mais amplo do erotismo. Trata-se de uma inclinação passional por uma só pessoa, proporcionando o encontro de duas pessoas que se atraem mutuamente e alcançam a total sublimação do sentimento.

No poema “O cavaleiro e a Montada” estão presentes os três conceitos explorados por Octavio Paz. A sexualidade surge no próprio título por meio da metáfora

⁵⁰ PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. 4ª ed. São Paulo: Sciliano, 1994. p.15.

do ato sexual. Já o erotismo permeia todo o poema através da busca do outro com o objetivo de alcançar a completude do ser. O amor, por conseguinte, aparece com a exaltação do sentimento que se dá pela união completa do casal.

Os versos finais do poema reforçam a idéia de fusão dos seres e nos lembram Platão, para quem o erotismo é definido como um impulso vital que ascende até à contemplação suprema dos corpos.

O erotismo é a metáfora da transfiguração da sexualidade. A imaginação é a mola condutora do ato erótico, pois através dela o sexo é transformado em cerimônia, em celebração, e a linguagem, em metáfora. Por isso, podemos afirmar estarem a poesia e o erotismo inter-relacionados. Sobre essa relação, Octavio Paz afirma:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traça material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação, por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação⁵¹.

Em *Memória Corporal*, a relação poesia-erotismo é visível no tocante à união do ser e à tentativa de vitória sobre a efemeridade do tempo. Isso ocorre, sobretudo, nos textos “Poema do Imprevisto”, “Por que Tu Não Vieste Antes” e “Epitáfio”.

O “Poema do Imprevisto” revela um eu-lírico que se nega a ser o passado e o futuro. Ele se designa o imprevisto. O texto registra, pois, um eu despreocupado com o que foi e com o que será, por meio do jogo de palavras “advém” e “adfoi”. O eu-lírico se interessa pelas surpresas imprevisíveis proporcionadas pelo presente. Apreciemos “Poema do Imprevisto”:

Dos rótulos lancei ao fogo
todas as memórias.
Agora sou o que tange
as tardas horas
e em teus anéis
arabesco
um resplendor de equinócio.
Não sou o que advém,
nem sou o que adfoi.
Eu sou o imprevisto

⁵¹ PAZ (2001, p. 49)

vestido de ternura.
(MC, p. 24)

Destacando a idéia do momento presente com ternura, o poema acima valoriza a idéia do *carpe diem*, uma das temáticas bastante trabalhadas na Literatura, principalmente na poesia romana e na produção arcádica. A expressão latina *carpe diem* significa "colher o dia", aproveitar o momento como se o instante fosse um fruto maduro que amanhã não servirá mais. Assim, a vida não deve ser poupada para o dia seguinte. É preciso que a valorizemos no presente. Este *modus vivendi* pode ser encontrado nas *Odes* (I, 11.8) do poeta romano Horácio (65 - 8 AC), no qual se lê:

“Carpe diem quam minimum credula postero”

(colhe o dia, confia o mínimo no amanhã)

A expressão acima nos instrui a evitar a perda de tempo com a realização de atos inúteis. A mesma idéia foi retomada dos clássicos da literatura romana e também pela poesia inglesa nos séculos XVI e XVII, por exemplo, no livro de Robert Herrick, "*To the Virgins*", no poema "*to Make Much of Time*" (para aproveitar o tempo ao máximo), que se inicia com o seguinte verso "*Gather ye rosebuds while ye may*" (Colhe teus botões de rosa enquanto podes), de notório substrato conceptista, põe-se na mesma linha do pensamento horaciano.

Desse modo, o termo *carpe diem* visa à valorização do momento atual para que o ser humano se desprenda das angústias do passado e das incertezas do futuro.

Em “Por que Tu Não Viestes Antes”, o eu-lírico levanta uma série de questionamentos quanto ao motivo da chegada tardia da amante. Leiamos os versos:

Por que tu não viestes 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.

(MC, p. 62)

Na última estrofe, cômico da fugacidade do tempo, o poeta registra terem vida os versos escritos com tal ânsia que se ele conseguisse esclarecer todas as suas dúvidas, por certo o amor já teria fenecido e, conseqüentemente, as estrofes nem mesmo teriam existido.

Por fim, em “Epitáfio”, a memória através da arte poética guardará os prazeres do amor um dia vivido. Eis, abaixo, este que é o último poema do livro em análise.

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.

(MC, p. 73)

Com “Epitáfio”, o eu-lírico alcança finalmente a vitória sobre a efemeridade do tempo, pois o poema apresenta o fim de um enlace amoroso (“Aqui jaz o amor...”). No

entanto, o sentimento provocado pelo perdão e pela despedida permanecerá guardado na “verdade indestrutível de um poema”.

Nos três poemas citados, fica clara a consciência do poeta no tocante à força do tempo e do sentimento amoroso. Em conjunto, os poemas que compõem o livro resgatam, através da memória, um momento de amor que cumpriu um ciclo de existência.

A expressão artística dos poemas ponteanos se concretiza, assim como o erotismo, em função de um impulso em busca da totalidade do ser e da vitória sobre a morte e sobre o poder do tempo. Nesta perspectiva, Eros consegue vencer tanto Tanatos quanto Cronos.

Memória Corporal é marcado por um ciclo amoroso que apresenta basicamente quatro fases associadas à presença de Eros na obra: 1. O nascimento do amor (surgimento de Eros); 2. O desenvolvimento da relação (crescimento de Eros); 3. O fim do enlace amoroso (sofrimento de Eros); 4. O registro do amor (o resgate de Eros através da memória poética).

A primeira etapa do ciclo é representada pelos poemas “Cinco Prelúdios que não trazem títulos, sendo apenas numerados. Neles, o poeta apresenta os personagens da obra: a natureza, o amante e o objeto amado. A junção desses três personagens faz nascer Eros com toda a sua força e latência, introduzindo assim o ciclo amoroso.

Nos “Cinco Prelúdios” os amantes estão em fase de conhecimento. Tudo ainda é sonho e idealização. O termo “prelúdio” remonta ao vocábulo latino *praeludium*, no qual aparece o prefixo latino *prae-* que indica anterioridade e a raiz *-lud-*, que pode ser relacionada ao verbo brincar. No latim, *praeludo* significa preludiar, ensaiar, preparar-se para o combate⁵². Assim, os cinco poemas iniciais da obra apresentam mesmo um caráter de brincadeira anterior ao relacionamento amoroso. Trata-se de uma fase de preparação para a vivência amorosa, pois é o encantamento inicial de um relacionamento amoroso que se celebra nos primeiros textos do livro. Vejamos o primeiro prelúdio:

⁵² SARAIVA, F.R. dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

I
Voadejando
a pétala
pejada e só
repousa levitando
no círculo do sonho.
(MC, p. 13)

No primeiro verso, há um termo não dicionarizado, podendo ser considerado, pois, um neologismo. O vocábulo é utilizado para descrever o movimento da pétala, resultante da aglutinação do verbo *voar* com *adejar*. De acordo com Aurélio Buarque de Holanda, *adejar* tem as seguintes acepções: 1. Dar vôos curtos e repetidos sem direção certa; 2. Esvoaçar; 3. Aflorar; 4. Agitar à semelhança de asas. Dessa forma, é como se a pétala fosse alada, porém ela não se desloca pelos ares, ela “repousa levitando”, buscando o equilíbrio.

Observemos ainda a imagem de liberdade que emerge da metáfora do vôo e do sonho. Segundo Sigmund Freud, os sonhos são a realização dos desejos, disfarçados ou não, satisfeitos em pleno campo psíquico; ou seja, o sonho reflete as nossas vontades mais íntimas. No poema, o onirismo evoca a ânsia por liberdade do amante. Essa busca incessante está presente em outros poemas também por meio do ato de voar, como se percebe em “Uma Gaivota” e “Matamos o Albatroz”.

Examinemos o segundo prelúdio:

II
Gotagoteja
a têmpera de cera.
Forte âmbar
vem do colo corroído.
(MC, p. 14)

Nos versos acima, o poeta utiliza termos peregrinos e encantatórios, tais como, “têmpera”, “cera”, “âmbar” e “corroído” para apresentar os momentos iniciais do encontro dos amantes, sugerindo a sedução através da magia das palavras.

O terceiro prelúdio inicia-se com o neologismo “furtacolorindo”, formado a partir das palavras furta e colorindo, as quais remetem ao adjetivo furta-cor,

caracterizador de seres que apresentam cores diversas após receberem iluminação. É de notar a luminosidade própria dessa construção estética. A metáfora presente no prelúdio reforça o encontro dos corpos que iniciam um processo de conhecimento. É o que se lê nos versos seguintes:

III

Furtacolorindo
a polpa
pingo morno
afoga o ventre
no betume.
(MC, p. 15)

O penúltimo prelúdio continua a destilar o facínio ao novo. Esse jogo de encantamento se concretiza nos seguintes versos:

IV

Sudorência
nos porejos de argila.
Liberto, líquido, livre,
cinzelo pedras.
(MC, p. 16)

Por meio de termos como “Liberto” e “livre”, novamente é feita referência à liberdade. Os vocábulos “sudorência” e “porejos” dizem respeito ao desenvolvimento de atividades físicas, tendo em vista significarem ambos exsudar pelos poros. Assim, é descrito o primeiro enlace amoroso.

O quinto prelúdio culmina com o acender da chama do amor. O amor irrompe com sua força fecundante.

V

Os dedos da amiga
são dez círios
que lampejam
nesta noite fria.
(MC, p. 17)

No último prelúdio temos os “dedos da amiga” metaforizados em “dez círios” a reluzirem e a aquecerem o corpo do amado numa noite fria. A chama dos círios se prende à noção de fogo que, reconhecido pelos antigos como um dos quatro elementos da teogonia, é um princípio ativo transformador. As suas principais características vão da materialidade à espiritualidade.

O fogo tem ainda a capacidade de purificar e regenerar. Trata-se de uma força fecundante, uma condição indispensável para que haja vida, em oposição às trevas ou ao mal, eternos opositores do conhecimento e do esclarecimento. Segundo Bachelard, no livro *A psicanálise do fogo*⁵³, há duas direções psíquicas na simbologia do fogo, de acordo com sua origem, conforme seja obtido pela percussão ou pelo atrito. No primeiro caso, está intimamente ligado ao relâmpago, à flecha (portanto ao princípio espiritual) e possui um valor de purificação e iluminação, opondo-se, nesse sentido, ao fogo sexual obtido pela fricção, assim como a chama purificadora se contrapõe ao centro genital da lareira matrilinear, como a exaltação da luz celeste se distingue do ritual de fecundidade agrária. Na sua dimensão simbólica, o fogo obtido pela percussão representa a etapa mais importante da intelectualização do cosmo e afasta mais e mais o homem de sua condição animal. No poema, a amada é a portadora desse fogo que conduz o amado à plenitude da vida.

Ao término dos “Cinco Prelúdios”, Eros já está presente nos enamorados que, a partir de então, serão guiados por este que é o mais velho dos deuses.

O poema “Borrão do Ocaso” intensifica o início da relação amorosa. Observemos a presença desta idéia até no próprio título através do termo “ocaso”, que significa pôr-do-sol, momento velado e propício para o idílio.

O esmalte vivo
do lábio crespo.
O morto olhar
fincado quantas vezes
no vermelho borrão do ocaso.
O nosso abraço veio lentamente.
(MC, p. 18)

⁵³ BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

O jogo amoroso iniciado em “Cinco Prelúdios” começa a ganhar força nos versos a seguir, de “O Mágico Fauno”, que sugerem as carícias preliminares do ato erótico.

No negro asfalto do ventre
um girasol de amianto se contorcendo na noite.
E nele,
a cada momento,
sou o mágico fauno
lançando leite no piche.
E ao ferir-te com a glande
refaço a flor do novelo
tecendo a fios de ouro
a moldura do emblema.
(MC, p. 40)

Os dois personagens presentes no título já carregam consigo o aspecto ilusório, característico do amor. O mágico tem o poder de iludir, transportar os seres para um mundo de encanto. O Fauno, que também pode ser identificado como Pã ou Silvano, é um ser com pés de cabra e chifres, que habita nos bosques e toca flauta.

Segundo a mitologia grego-romana, Fauno é um deus cultuado no monte Palatino, sendo o protetor dos pastores, dos rebanhos e das culturas de trigo. Normalmente, eram-lhe consagrados o pinho e a oliveira e, apesar de ser divino, não era imortal.

Vejamos o que Jean Chevalier e Alain Cheerbrant nos apresentam sobre o deus dos cultos pastorais, no verbete do *Dicionário de Símbolos*:

Busca as ninfas e os jovens, que assalta sem escrúpulos; mas sua fome sexual é insaciável e ele pratica também a masturbação solitária. Seu nome, Pã, que significa tudo, lhe foi dado pelos deuses, não somente porque todos se assemelham a ele, em uma certa medida, por sua avidez, mas também porque ele encarna uma tendência própria de todo o universo.⁵⁴

No poema de Pontes, eu-lirico se designa como um “mágico fauno” que “lança leite no piche”. Tal verso revela a metáfora do ato sexual que é reforçada ao longo do

⁵⁴ CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 677)

poema. O amante, assim como um “mágico fauno”, busca constantemente sua amada para saciar seus desejos. A figura do Fauno também pode ser associada à idéia de fecundidade, tendo em vista a capacidade reprodutora que caracteriza tal ser mitológico e o cuidado que ele demonstra para com o cultivo do trigo, símbolo da fecundação.

Vale notar que, ao mesmo tempo que o poema remete a um ambiente simples, pastoril e encantado onde vive o Fauno, também assinala elementos bem conhecidos da civilização urbana real, como o “amianto” e o “piche”⁵⁵.

A segunda fase do ciclo amoroso refere-se ao aprofundamento do enlace sensual. Desse modo, o erotismo é apresentado com ênfase em todas as suas peculiaridades.

Detendo a atenção no poema “O Pomo”, logo se percebe que o objeto amado tem suas características exaltadas. A mulher apresenta-se em estado de espera e de passividade, o que não significa uma atitude de dor ou sofrimento. O homem, por sua vez, é o ser ativo e desejante que procura a mulher de forma desbravadora.

A relação de espera/procura e passividade/atividade enfocada nos quatro primeiros versos do poema ressalta a delicadeza e a fragilidade da mulher ao ser comparada com uma fruta tenra e doce. Leiamos os versos:

Adormecido na relva
o pomo de amor me espera
tenro e doce como a fruta
que pressente uma chegada.
(MC, p. 41)

O pomo do amor, em estado de espera, evoca o fruto proibido, símbolo do desejo e do pecado de que nos fala o Gênesis, livro bíblico do Antigo Testamento. Vejamos a passagem que mostra o momento em que Eva colhe e saboreia o fruto proibido, oferecendo-o incontinentemente a Adão: “Então a mulher viu que a árvore tentava o apetite, era uma delícia para os olhos e desejável para adquirir discernimento. Pegou o

⁵⁵ Amianto- silicato natural hidratado de cálcio e magnésio, incombustível, de contextura fibrosa.
Piche - substância negra, sólida ou muito viscosa, pegajosa, resíduo de destilação de óleos, alcatrões, etc.
HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

fruto e o comeu; depois o deu também ao marido que estava com ela, e também ele comeu”. (Gênesis 3, 6). Assim, percebe-se que o fruto proibido, na obra ponteana, é a própria mulher. Toda ela resíduo da concepção bíblica do pecado.

A partir do quinto verso do poema “O Pomo”, é apresentada uma série de elementos sinestésicos, que se refere aos cinco sentidos do corpo humano: “perfume” (olfato), “luz e cor” (visão), “fruto” (paladar), “carinhos” (tato), “marulho das águas” (audição). Através da sinestesia, o amante, como o próprio Eros, busca a beleza da amada, ressaltando-lhe atributos que tanto servem de encantamento quanto de conquista numa corte que trescala sensualidade:

Tem húmus de primavera
 jamais o perfume acaba.
 Fusão de casca na polpa
 luz e cor da madrugada.
 Que fruto é o sabor da amada
 recolhida em seus carinhos?
 É rosamélia? Blandícia?
 Marulho simples das águas?
 Que flor vem nos seus cabelos
 recamada em seu frutinho?
 Será gerânio orvalhado
 para o bem do nosso abraço?

(MC, p. 41)

Os recursos sinestésicos também aparecem no poema “Sol de Mercúrio”:

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.

(MC, p. 25)

Sob o prisma da sinestesia, podemos destacar novamente a fusão de impressões sensoriais, que carregam grande poder sugestivo. No poema acima, o autor utiliza termos que fazem referência aos diferentes sentidos para descrever o momento de encontro do casal: “luz”/”olho”/”verde” (visão); “macio” (tato) e “pêssego” (paladar).

Em “Desejas uma coisa só”, a relação passividade/atividade é retomada. O amante se mostra conhecedor dos desejos da mulher. Ele diz saber que o corpo da amada está passivamente a sua disposição e à espera do trespasse da “flecha”, signo fálico. É o que se observa ao longo do poema, sobretudo na segunda e terceira estrofes:

Teu sexo brilhou como a luz.
 Toquei-o com meus lábios
 - assim leves-
 despertando o ninho dos mariscos
 que ali esconde
 o mais profundo ser.
 A ostra morna
 Captou a minha língua
 E ao meu olfato
 Concedeu o seu odor
 De frescas algas
 Ah! o corpo amado
 nas mais várias regiões!
 onde ocultos se preservam
 semi-anjos e sáurios
 e as carpas lépidas
 do amor.

Oh! corpo querido
 teu desejo é ser usado
 como a flauta
 com sopros e suspiros
 e sons e dedilhares!

Tu queres
 o trespasse e a fundação.
 A flecha que percorra,
 o eco que ressoe,
 o descontrole feliz do alienado.

Desejas uma coisa e só:
 O impossível ser de um em dois.
 (MC, p. 54)

O poema em sua completude destaca, primeiramente, um jogo de conquista que culmina na fusão dos dois corpos. Sobre esse aspecto, Paulo Mosânio ressalta:

“conquista-se, em primeiro lugar, para em seguida fundar. E este ato traz a marca daquele que desbrava e civiliza.⁵⁶”

Na última estrofe, é visível a transcendência do caráter puramente carnal do relacionamento dos amantes para alcançar um envolvimento mais mítico, buscando um encontro com a parte perdida, o que nos lembra o mito do andrógino, discutido em *O Banquete*, de Platão.

Contudo, o amante apresentado nos poemas reconhece a impossibilidade de tal conquista: “Desejas uma coisa e só: / o impossível ser de um em dois.”

A busca de uma união que transcenda o contato entre dois corpos também está presente nos versos finais do poema “O Cavaleiro e a Montada”:

E somos
sobre todas as cantatas
o próprio amor que percorremos juntos.
(MC, p. 27)

Nos versos acima, o eu-lírico destaca que sobre todas as cantatas, composição musical poética produzida para ser cantada, os amantes representam o próprio amor. Aqui o sentimento amoroso é encarado como uma emoção maior e não apenas como uma união sexual.

Continuando o percurso pelo desenvolvimento de Eros, vejamos o poema “Segredo Inconsulto”:

Quando me abriste a crespa enseada
foste terra, foste barco, foste mar;
e vindo a chuva, que a tudo reverdece,
recolhi rocio fresco nos louros dentes do sol.
Antes de ser uma praia rebelada,
foste charco, foste germe, foste sêmen,
exalando a maciez de algas e búzios
e o líquido mistério de ninfas e nereidas.
O mundo multiplicado estava em ti.
Tubérculos e talo, caracóis e ostras,

⁵⁶ MOSÂNIO, Paulo. “O Trajeto de Eros no Discurso Poético de *Memória Corporal*” (Ensaio). Trabalho apresentado ao seminário “Literatura Cearense: visão crítica”, promovido pelo Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

bicos e plumagens, xícaras e guizos,
 pífaros e bombos, violas e fanfarras.
 Quando encravei meu nóculo na vagem
 fui ao cerne de um segredo inconsulto,
 tão inesgotável como a luz trêmula da lua,
 e triturante como a pedra do lagar.
 Quando me afoguei na região das termas
 bebi da mais profunda natureza.
 (MC, p. 42)

O registro de uma relação de passividade/atividade, já comentado anteriormente, é intensificado nos versos citados. A natureza marinha oferece elementos para caracterizar os amantes.

Por meio do léxico referente à ambiência marinha, como “mar”, “sol”, “algas”, “búzios”, “caracóis” e “ostras”, o eu-lírico caracteriza a mulher desejada. O eu-lírico ressalta que a natureza mais profunda só é mesmo atingida quando se afoga na região das “termas”. Assim, a verdadeira pureza natural é encontrada a partir do conhecimento e posse do corpo da amada. É o que se tem nos dois últimos versos do poema anteriormente transcrito. A união com a amada é semelhante ao encontro de um corpo com as termas, proporcionando maior integração entre os seres humanos e a natureza através do calor ameno usufruído na penetração.

A amada, inicialmente, é metaforizada em símbolos como “terra”, “barco”, “mar”. A terra é um elemento firme, concreto e fecundo em oposição ao mar, que é ativo, revoltado e inquieto. O barco é o que permite o transporte de um ambiente ao outro. Através dele, há a possibilidade de se optar entre a segurança da terra e a inquietude do mar. Trata-se da alternância entre o mundo da razão e o da emoção tão presentes num relacionamento afetivo. Aos elementos da vida marinha real, como “algas” e “búzios”, o poeta une seres mitológicos a exemplo das “ninfas” e “nereidas”. Estas, como sabemos, são filhas de Poseidon.

Mitologicamente, as nereidas são consideradas como seres nascidos da união do mar com seus rios, em um tempo em que não existiam os homens. Elas foram relegadas a um papel secundário no reino dos mares, devido à supremacia do Deus Poseidon. Apresentam-se como belas mulheres jovens e nuas, rodeadas

permanentemente de tritões. O termo "nereidas" significa "molhadas" e eram elas que salvavam os marinheiros dos perigos, diferente das sereias que os provocavam.

Vale ressaltar que ninfa, (do latim *nympha*, noiva, pelo grego *nymphē*), na mitologia grega, é uma divindade dos rios, das fontes, dos bosques, das montanhas, representada comumente por uma jovem nua. Entre os gregos, as ninfas tinham denominações correspondentes aos locais que freqüentavam: nereidas (mares), náíades (águas doces), oreades (montanhas), driades (bosques de carvalhos). Assim, no poema de Pontes, o amante oscila entre um mundo real e um mundo encantatório, mostrando-se seduzido pelos mistérios da amada que se assemelha aos segredos das ninfas e nereidas, com sua sensualidade úmida.

No poema, a representação da amada é ainda comparada ao “charco”, ao “germe” e ao “sêmen”. Tais elementos portam consigo a noção de início, em gradação descendente. O ápice da descrição ocorre com a associação da mulher à imagem de “praia rebelada”, tendo em vista todo o seu conflito e sua complexidade. Quanto a essa aproximação metafórica, no trabalho “O Trajeto de Eros no Discurso Poético de *Memória Corporal*”, Paulo Mosônio afirma:

É a própria trajetória de Eros, que longe de revelar alguma coisa, complexifica-se, na medida em que se dá a intersubjetividade decorrente do amor. Vejamos: ‘charco’ é água estagnada de pouca profundidade. Praia não é mar, mas a orla da terra, coberta de areia, confinando com o mar. Como vemos o termo praia reúne a imagem do elemento seco e do elemento úmido. É fácil entrever a que levam os encadeamentos semânticos, em seu inesgotável combinar-se; difícil é, todavia, descrevê-los.

O amante reconhece o poder de fecundação da mulher, como aquela que dá vida: “o mundo multiplicado estava em ti”. A figura da mulher é metaforizada por uma série de elementos, sobretudo naturais e fecundos.

As evocações de caracóis e ostras formam uma metáfora que alude ao processo de invaginação da fêmea/mulher. Mais uma vez, a mulher é vista como um ser passivo que espera o ser amado.

A metáfora dos tubérculos e talos também evoca esse processo de interiorização. Tubérculos, na botânica, são excrescências arredondadas de certas raízes, que constituem reserva nutritiva. Os talos são corpos vegetativos das plantas inferiores

que também permitem o armazenamento de nutrientes. Desse modo, percebe-se que os dois elementos mencionados funcionam como algo que interioriza, que reserva. Assim, o processo de invaginação é reforçando no poema.

Os bicos e plumagens simbolizam os seios e os pêlos da amada, ressaltando a sua feminilidade.

As xícaras e os guizos (pequenas esferas ocas, de metal, com diminutas aberturas ou furos, que têm em seu interior fragmentos metálicos que, ao serem agitados, produzem som), também são elementos associados à noção de recipientes.

Os pífaros (instrumento popular com nove orifícios que se assemelha a uma flauta), os bombos (tambor grande de som grave) e as violas são instrumentos musicais que, no poema, evocam a ebulição anímica do ser amado. Semelhante a um instrumento que precisa do toque para soar, a mulher precisa do toque, da carícia estimulante do amado para atingir a excitação plena.

O poema, como um todo, apresenta-nos, pois, o trajeto percorrido pelos amantes até chegar ao momento da realização total do ato sexual, por isso, ao final do texto, o amante se rejubila: “Quando me afoguei na região das termas / bebi da mais profunda natureza”.

Nos versos de “Matamos o Albatroz”, os amantes compartilham os elementos da natureza. Desse modo, a referência não se faz apenas a um dos amantes, mas aos dois simultaneamente. É o que temos nos cinco últimos versos do texto referido:

Bebemos livres na concha do delírio.
Fumamos fungo pondo nuvens nos pulmões.
E ébrios, e cansados, e arquejantes,
matamos o albatroz
que travava os nossos corpos.

(MC, p. 44)

Observemos que o prazer do ato amoroso também é compartilhado pelos amantes. Isso é comprovado com o verso “matamos o albatroz”, no qual a ave é representante do desejo saciado do casal.

A cumplicidade entre o casal e os elementos da natureza é destacada nos versos finais de “Em Nossa Pele Rebentavam Ondas”, nos quais os amantes sentem juntos o rebentar das ondas no corpo:

Amei, amei, desfaleci, cheguei ao porto,
Até sentir o teu suspiro de alegria.
Em nossa pele rebentavam ondas
pincelando nossos púbis com iodo.
(MC, p. 48)

É notório quanto o homem conhece os desejos da amada e sabe de sua alegria. Contudo, a ênfase recai em sua satisfação, tendo em vista o seguinte verso: “amei, amei, desfaleci, cheguei ao porto”. Numa atitude um tanto quanto egoísta, neste poema, o amante enfatiza a sua versão de prazer.

A terceira parte do ciclo consiste no fim do relacionamento amoroso. Ao mesmo tempo em que Eros fenece, existe a tentativa de resgatá-lo por meio da memória. Isso fica claro em “Epitáfio”, cujo próprio título designa inscrição tumular. Como o poema já foi transcrito na íntegra anteriormente, faremos aqui apenas as considerações necessárias à sua compreensão.

No primeiro verso, o autor confirma a morte de Eros. Ele assinala que o amor não feneceu devido à falta de “ardor” ou de “sonho”, morreu porque já não havia mais cumplicidade entre o casal. Contudo o eu-lírico reconhece que é preciso guardar o sentimento na memória e na indestrutibilidade do poema, pois a arte é capaz de atingir emoções e imortalizar experiências vividas. É desse modo que se alcança a quarta etapa do ciclo, caracterizado pela permanência da experiência amorosa por meio da memória. Sobre o ciclo aqui tratado, vejamos o que nos acrescenta a prefaciadora do livro em estudo:

Este ciclo - *fecundação/paixão/morte/resgate* - do amor justifica o título da obra: *Memória Corporal*, além de explicitar o sentido que o poeta atribui ao termo memória. Este é apresentado, no texto de Roberto Pontes, como uma tentativa de se apreender, surpreender e suspender o tempo. Memória como instância que torna possível ao homem resgatar, do círculo inexorável e destrutivo de vida/morte, tanto o sentimento quanto as coisas. Como se a poesia,

fazendo-se na cumplicidade com a memória, se tornasse uma “verdade indestrutível” e perpetuasse, para além de Cronos, a viagem de Eros.⁵⁷

Com “Epitáfio”, dá-se a morte do sentimento amoroso. Segundo Lúcia Castello Branco, no livro *O que é Erotismo*, “são comuns os impulsos de Eros – esse deus da vida e do movimento – que freqüentemente desembocam na morte”.⁵⁸

Dessa forma, paradoxalmente, Eros e morte permanecem juntos. Freud lançou uma explicação para esta união, elaborando os conceitos de Eros e Tanatos (deus da morte para os gregos). Segundo o psicanalista, há, em nosso inconsciente, duas forças opostas: Eros, que representa o impulso de vida, e Tanatos, que reflete o impulso de morte. Essas forças viveriam em conflito, uma vez que são contraditórias, mas o prazer do ser humano nem sempre implica vida, podendo ligar-se à morte. Se o indivíduo busca tranqüilidade, paz e silêncio seus laços com Tanatos serão mais fortes. É por esse motivo que muitas pessoas recorrem ao suicídio como uma forma de retornar à proteção e a paz uterinas.

Lúcia Castello Branco, ainda sobre a relação Eros e Tanatos, acrescenta:

[...] se voltarmos nossa atenção para a natureza, verificaremos que todo nascimento, todo impulso de vida (Eros) acarreta o desaparecimento de algo (um ser, uma situação, um sentimento), implica um impulso de morte (Tanatos).

Esse é o pensamento de Georges Bataille e de muitos artistas ‘desvairados’ que entenderam e expressaram a fusão Eros-morte não como marca de uma falta, de um pecado, mas como uma poderosa aliança, capaz de nos lançar em ‘outras esferas’ e de nos resgatar a totalidade perdida.⁵⁹

Bataille apresenta um conceito de erotismo baseado nos estudos do fator biológico. Ele observa que tanto a reprodução sexuada quanto a assexuada dos seres para originar uma nova vida, precisa que uma antiga se desfaça. Na reprodução assexuada, os organismos vivos são capazes de se reproduzirem sem a participação de gametas. Esse processo pode ocorrer por divisão celular nos seres unicelulares, quando uma célula deixa de existir, cedendo lugar a duas ou mais células. Dessa forma, há o desaparecimento de um ser para possibilitar o nascimento de outro.

⁵⁷ PONTES, 1982. p. 11.

⁵⁸ BRANCO, 1984. p. 30.

⁵⁹ BRANCO, 1994. p. 30

Na reprodução sexuada, é preciso que o espermatozóide e o óvulo cedam lugar ao novo ser que surgirá. Assim, percebe-se que a decomposição origina vida.

Tendo esses dados como ferramenta, Georges Bataille entende erotismo como um impulso resultante de duas forças opostas: a vida e a morte. O que justifica a existência do erotismo é o desejo dos seres de continuar através da junção com o outro, a vontade de vencer a morte. Como vimos nos poemas de *Memória Corporal*, o erotismo é apresentado a partir de um ciclo que se caracteriza pelo nascimento, amadurecimento, morte do amor e resgate do sentimento.

Em “Epitáfio”, o amor fenece: “Aqui jaz o amor um dia dito / só de beijos e flores viveria”, mas o eu - lírico tenta resgatar esse sentimento através da memória, que se reflete no próprio texto. Com esse poema, atinge-se a quarta etapa do ciclo: o registro do amor (o resgate de Eros através da memória poética).

A memória, presente até mesmo no título do livro, surge como uma fonte de resgate das boas emoções. Lúcia Helena, no prefácio da obra em comento, destaca que “no título se tematiza a palavra se fazendo carne”. Dessa forma, a memória ganha força através da palavra que registra os prazeres carnavais.

Vale lembrar que o termo memória nos remete à história de Mnemósine, uma das titânides filhas de Urano e Gaia e a deusa da Memória.

Para os gregos, a memória só podia se formada por meio da música e do cantos, é por esse motivo que na antiguidade, as histórias eram cantadas e não faladas nem escritas. Com a evolução tecnológica, os gregos sofisticaram o modo de guardar e proteger sua cultura. Assim, Mnemósine, que era A Antiga Musa, tornou-se mãe das Nove Musas (Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Terpsícore, Tália, e Urania) que eram deusas das artes. Como sabemos, foi por meio da arte que os gregos mantiveram sua cultura e sua ciência.

Segundo o mitologia, a Mnemósine foi a 4ª esposa de Zeus. O rei dos deuses tornou-se íntimo dela durante nove noites sobre as planícies da Eleutéria depois de se disfarçar de pastor. Mnemósine, diferente dos titãs, não foi aprisionada no Tártaro.

Sendo os poemas de *Memória Corporal* representantes de um ciclo amoroso, podemos concluir que através da memória poética e do registro indestrutível da arte, a experiência amorosa vivida pelo eu-lírico é eternizada resgatando-se Eros para superar a mortalidade dos seres e das emoções.

3.2. A TRADIÇÃO BÍBLICA RESIDUAL: *CÂNTICO DOS CÂNTICOS*, A EXALTAÇÃO DO AMOR

Memória Corporal contém poemas cujo conteúdo caracteriza-se, em parte, pela *mentalidade* presente no *Cântico dos Cânticos*, produção lírica da Bíblia Sagrada eivada de êxtase e de emoções amorosas.

O *Cântico dos Cânticos* é um livro curto com apenas oito capítulos. Apesar de sua brevidade, apresenta uma estrutura complexa. Muitos teólogos interpretam o texto como alegórico, afirmando que o amor exaltado é o celebrado entre Deus e Israel, ou entre Cristo e a Igreja. A mulher, personagem que produz, inicialmente, a poesia ressaltando a beleza de seu próprio corpo (1.5-8), passa em seguida a desenhar as belezas físicas de seu amado por meio de imagens surpreendentes e linguagens referente à natureza (1.9-2.17).

Para compreender melhor o processo de *residualidade* contido na obra ponteana, em relação ao texto comentado, é interessante conhecer o contexto histórico, no qual está inserida a produção bíblica, bem como a situação socio-política do Brasil no período em que os poemas de Roberto Pontes foram publicados. Dessa forma, a apresentação do contexto histórico de o *Cântico dos Cânticos* e de *Memória Corporal* tem como objetivo mostrar a *mentalidade* compartilhada pelas duas obras em análise.

De acordo com o título 1.1 “O mais belo dos cânticos de Salomão”, pode-se dizer que o *Cântico dos Cânticos* foi produzido por Salomão, filho do Rei Davi. Contudo, a expressão hebraica “de Salomão”(1.1) pode ser compreendida como “da autoria de” ou “dedicado a”, por isso há muitos questionamentos em torno da autoria do Livro Bíblico. A opinião tradicional, entretanto, principalmente entre os judeus é a de que Salomão foi o seu autor (Cf. 1Rs.4.32).

Salomão foi o terceiro rei de Israel. Seu governo foi marcado pelo apogeu da monarquia. Ele fortaleceu o poder, criou uma administração organizada, possibilitou a expansão do comércio com outros povos do Oriente e construiu palácios e templos. Dentre esses monumentos destaca-se o Templo de Jerusalém, arquitetado para demonstrar a grandiosidade de seu reino.

Contudo, para manter a suntuosidade 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. Além disso, os camponeses eram obrigados a trabalhar nas obras públicas. Tais ações do rei provocaram descontentamento e geraram diversas revoltas sociais.

O contexto histórico, no qual, provavelmente, o *Cântico dos Cânticos* foi produzido, apresenta-nos uma *mentalidade* voltada para o desejo de liberdade de um povo que tenta se desvencilhar das amarras do poder autoritário vigente. Essa *mentalidade* se assemelha à reinante quando do surgimento de *Memória Corporal*, uma vez que os poemas amorosos desse livro foram publicados em 1982, período histórico difícil, marcado pela terrível ditadura militar ocorrida no Brasil entre 1964-1985.

A obra de Roberto Pontes reflete uma mentalidade semelhante à dos *Cântico dos Cânticos*, pois vem marcada pela ânsia por liberdade. Como sabemos, *Memória Corporal* foi publicado no início dos anos 80. Nesse período, o Brasil estava sob o governo de João Baptista Figueiredo (1979-1985), cuja meta 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 lógica da ditadura.

O presidente brasileiro assumiu o governo num contexto de acelerada inflação, de baixos salários e de pouca distribuição de renda. Assim, começaram a surgir diversas greves, contrariando o que determinavam os militares. Entre as de maior destaque podemos citar a do sindicato de metalúrgicos de São Bernardo, no ABC paulista, sob a liderança de Luiz Inácio Lula 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 colaboradores).

É fácil perceber que as duas obras foram produzidas momentos históricos marcados por conflitos e por forte repressão e, conseqüentemente, pelo desejo de mudança. Essa mentalidade trespassa dos poemas através da aspiração de liberdade que domina os amantes que se unem em um ambiente isento de pecado. Dessa forma, *Memória Corporal* cristaliza uma série de *resíduos mentais* e literários provenientes do Livro de Salomão.

Nas duas obras, os amantes se comunicam por meio da natureza. Trata-se de um jogo metafórico que engloba figura feminina, plantas, animais e paisagens. No

corpo do outro, o ser se completa, mas também nele se perde, uma vez que o amante torna-se dependente de sua amada.

O ser que ama explora o corpo do ser amado, observando todas as suas minúcias. É através do conhecimento dos aspectos físicos que o amante toma consciência do mundo que o rodeia. No entanto, o corpo está sujeito à morte, assim como o próprio sentimento, por isso os amantes parecem preocupados em manter a pessoa amada sempre perto e sob certo domínio.

Podemos afirmar que, nos dois livros em foco, a união dos amantes é a base 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 a natureza e com o mundo que os cerca.

A combinação entre o corpo dos amantes e a natureza torna indissolúvel a união entre o homem e a terra. O ser humano é assim parte integrante da natureza, com a qual precisa viver em harmonia para atingir a plenitude dos sentimentos.

As imagens sensoriais apresentadas nas obras evocam diferentes sentidos, provocando sensações diversas. Assim, ao mesmo tempo que mostram as emoções do casal, também conduzem o leitor a refletir sobre elas. A visão, o paladar, o olfato, o tato e a audição são sentidos que dominam o comportamento dos amantes, provocando um intenso prazer amoroso. Os efeitos sinestésicos se fazem presentes tanto no texto bíblico quanto nos poemas de *Memória Corporal*.

Prosseguido o estudo, é importante destacar que os três personagens principais de *Cântico dos Cânticos* são: o noivo, o Rei Salomão; a noiva, mulher mencionada como "Sulamita" (6.13); e as "filhas de Jerusalém"(2.7). Provavelmente, estas últimas eram 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 seu amor e sua afeição pelo noivo. Além dos personagens principais são mencionados ainda os irmãos de Sulamita (8.8-9).

O livro *Cântico dos Cânticos* divide-se praticamente em duas seções principais com mais ou menos a mesma extensão: o início do Amor (Cap.1-4) e seu amadurecimento (cap.5-8).

O texto de Salomão, independente dos vários significados que pode assumir, apresenta 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.⁶⁰

Enquanto um sentimento que passa por etapas, o desenvolvimento amoroso também é abordado em *Memória Corporal* deste o início do amor, com os poemas “Cinco Prelúdios”, passando pela paixão plena em “Aos Amantes”, pelas oscilações do desejo em “Se a escmo a apatia te acudir” ou em “Eras a notícia do amor desmoronando”, até seu fim, com “Epitáfio”.

O Livro do Antigo Testamento caracteriza-se por uma linguagem considerada sensual, por esse motivo sua validade como texto bíblico tem sido questionada ao longo dos tempos. No poema, 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. Esse aspecto é *residualmente* marcante no livro brasileiro em análise.

Assim como no livro bíblico, em *Memória Corporal* prevalece a idéia 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, iniciando com “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.
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.
Fundí os vossos ventres nas estrelas,
enquanto ao vento,

⁶⁰ ALTER, Robert, KERMODE, Frank. (Org.). *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. Pág. 329.

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.

(MC, p. 52)

Agora, 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!

(*Cântico dos Cânticos* 1, 2-4)

Ao confrontarmos os dois poemas, percebemos que a relação a dois é descrita em diferentes níveis que passam pelo impulso da paixão, da embriaguez do amor, do desejo, da posse e da contemplação dos amantes.

No poema “Bebei na Boca Indócil”, os enamorados se conhecem a partir da exploração de cada parte do corpo, como se dessa forma também passassem a conhecer e a explorar o mundo que os cerca. Trata-se, pois, de um aspecto *residual* proveniente da *mentalidade* bíblica, uma vez que o corpo, no texto bíblico, também é um mundo a ser descoberto. Além disso, nos dois textos, o amor apresenta um ciclo, conforme

tratamos anteriormente. O corpo e o sentimento amoroso são apresentados de forma muito intensa, tendo em vista seu caráter efêmero. Aspectos estes também ressaltados por Francis Landy 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.⁶¹

No primeiro versículo, a desposada expressa o desejo de ser amada, contrastando o sentimento amoroso ao gozo momentâneo proporcionado pelo vinho, que simboliza a própria vida e seus desejos, uma vez que essa bebida é, geralmente, associada ao sangue, tanto pelo tom de cor, como também por seu caráter de essência vegetal.

Na Grécia antiga, a bebida substituía o sangue de Dionísio e representava a imortalidade. Além disso, o deus grego embriagava seus seguidores através do vinho, o condutor da alegria. Sobre esse aspecto 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 vegetativa.⁶²

Assim, como a bebida, o amor é algo inebriante capaz de transportar os amantes para um mundo ilusório. No poema ponteano “Bebei na Boca Indócil”, também há um convite ao ingresso dos amantes nesse mundo onírico, pleno de liberdade:

Bebei, fumai,
roubai do mar a liberdade plena
que sonhos e presságios são pássaros de luto.
(MC, p. 53)

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

⁶¹ ALTER, Robert, KERMONDE, Frank, 1997. p. 327.

⁶² SECHAN, Louis e LEVEQUE, Pierre. *Lês grandes divinités de la Grèce*. Paris, 1961. In: CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain (Org.). *Dicionário de Símbolos*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

Ressaltemos que Chevalier e Cheerbrant apresentam as informações já traduzidas em Língua Portuguesa e as referências bibliográficas são registradas em sua língua de origem.

Bebemos livres na concha do delírio
Fumamos fungo pondo nuvens nos pulmões.
(MC, p. 44)

No poema “Os Passos da Paixão”, há uma metáfora que aproxima paixão e vinho. 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.
(MC, p. 66)

A paixão amadurece com o tempo e enche os amantes de alegria. Semelhante sensação é a provocada pelo vinho.

O beijo é outro importante símbolo que merece nossa atenção. Na Bíblia, trata-se de um ato bastante recorrente, porém com significações diversas. Observemos as passagens abaixo e suas respectivas simbologias, para efeito de exemplificação.

1. O beijo do perdão, da 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.⁶³

2. O beijo da traição

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.⁶⁴

Jean Chevalier e Alain Cheerbrant, no *Dicionário de Símbolos*, ressaltam as palavras de alguns estudiosos sobre a simbologia do beijo, em *Cântico dos Cânticos*, enquanto forma 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.⁶⁵

⁶³ Lucas 15, 20

⁶⁴ Mateus 26, 47-49)

⁶⁵ CHEVALIER; CHEERBRANT, 2006, p. 128

Em *Memória Corporal*, a concepção de beijo é *residual* do texto bíblico. Nas duas obras, o ato de beijar desperta os seres para uma nova perspectiva de vida e de união. Os amantes adquirem mais vida, transformando o Eu em Nós. Nesse contexto o beijo ultrapassa o sentido carnal, pois tocando a alma, revela o amor, o sentimento mais profundo do indivíduo que precisa ser nutrido a todo o momento. Além disso, o beijo amoroso, retratado nas duas obras, permite que os amantes transcendam o domínio de Cronos e atinjam um estado de irmandade entre si e 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 uma entrega mútua.

Nas duas estrofes iniciais do poema “Os Sais e Ácidos”, o beijo também é representado como meio para alcançar a comunhão de dois seres:

Eu reparto
Sobejos de silêncio
E saliva em gotas
Na comunicação
Das nossas línguas.
[...]
(MC, p. 31)

Nós repartimos
As dívidas dos beijos
E as migalhas silenciosas
Entre palavras.
[...]
(MC, p. 31)

A última estrofe do poema “Demiurgia⁶⁶” mostra o beijo como forma de eternizar o sentimento:

Onde beijo
fica a marca
contorno azul dos meus lábios
que nunca mais se apaga.
(MC, p. 23)

⁶⁶ O poema “Demiurgia” foi tornado canção por Nicole Borger, no CD Singrar – Sailing Songs, sob o título de “Sentidos”. O CD foi lançado em 2005 em São Paulo, no Nordeste e no exterior.

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. 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.

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 aos segmentos que demonstram tais sentimentos gradativos.

“Beija-me... Atrai-me... Introduze-me” (*Cântico dos Cânticos*)
 “Tecei... Colai... Roçai... Extasiai... Copulai” (“Bebei na Boca Indócil”)
 “Onde olho”... “Onde passo”... “Onde toco”... “Onde beijo”
 (“Demiurgia”)

A comparação é outro recurso estilístico bastante recorrente no Livro bíblico e também nos poemas do autor brasileiros em análise. No livro de Salomão, o nome do amado é como um “ungüento derramado” que além de exalar perfume é sinal de estima. A Bíblia mostra que os unguentos eram usados, principalmente, como forma de valorização e de respeito. Apreciemos algumas passagens sobre o que ora se afirma:

1. Ungüento 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.
 (Salmos 23,5)

2. Ungüento 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. (João 12,3)

Já em *Memória Corporal*, destaquemos uma comparação que apresenta uma situação social repressora. Nos versos abaixo, a comparação se estabelece entre a opressão amorosa das mulheres sem liberdade para amar plenamente e a situação de domínio político cerceadas das liberdades humanas. 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.
(MC, p. 52)

No poema “Desejas Uma Coisa e Só”, destaca-se a seguinte comparação: “ Teu sexo brilhou como a luz”. Nesta, 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”. A mulher é instigada ainda a deixar o passado “como jangadas de bruços” / “na prata fina da praia”, para desfrutar das alegrias proporcionadas pelo presente. Tais expressões podem ser entendidas como um convite ao *carpe diem*, ou seja, à valorização do momento.

A *residualidade* bíblica também é notada na descrição do esplendor do corpo feminino. Assim como no *Cântico dos Cânticos*, nos poemas ponteanos, o corpo também é uma expressão da beleza espiritual é física. Pois sim, 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.
(*Cântico dos Cânticos* 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.
(MC, p.20)

Na passagem bíblica, anteriormente citada, a amada é descrita a partir da utilização de metáforas que hoje consideraríamos surrealistas. Exemplo disto 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 conseqüências de seus atos até incorrer no pecado. Em *Memória Corporal*, os

poemas também mostram a mulher como um ser capaz de arrebatat sentidos e modificar sentimentos.

Atualmente, as comparações do livro bíblico poderiam ser consideradas um tanto esdrúxulas, tendo em vista os elementos incomuns utilizados na caracterização da amada, a qual é sempre mencionada como um ser dotado de magnitude, a exemplo da seguinte consagração:

Minha amada, eu comparo você
à égua atrelada ao carro do Faraó!
(Cântico dos Cânticos, 1,9)

Em *Memória Corporal*, a beleza da mulher também é exaltada e comparada a elementos da natureza, porém aqui as metáforas utilizadas são mais suaves. É o que temos no 3º verso da estrofe citada acima. O lírio, neste verso, representa a pureza de uma nova vida que surge, a vida de dois seres que se unem pelo amor.

Confrontando novamente os poemas, destaquemos os seguintes vocábulos: “donzela” (*Cântico dos Cânticos* 1,3) e virgens (“Bebei na Boca Indócil”). Ambos representam a pureza da amada. Assim *Memória Corporal* traz *crystalizado* em seus poemas os *resíduos* da *mentalidade* contida no Livro Sagrado que valoriza a virgindade como símbolo de inocência e de sublimação da mulher.

No livro Bíblico, a esposa diz ao 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”. A palavra “muro” refere-se evidentemente à virgindade. Trata-se de um momento histórico-social em que a mulher só é “digna”, quando se preserva imaculada para o marido.

O esposo revela à sua amada a admiração pelo estado de virgindade e pela capacidade da mulher de gerar vida, e verbaliza isto metaforicamente, assim: “Teu ventre é monte de trigo, cercado de lírios”.

O trigo é o símbolo de fertilidade e de vida. Nas parábolas bíblicas, o trigo representa os cristãos em oposição ao joio, que representa os incrédulos. O trigo também é usado para representar o pão na Santa Ceia.⁶⁷

⁶⁷ (Mt. 13.24-30; Jo 12.23,24).

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.
 (*Cântico dos Cânticos*, 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.
 (MC, p. 52)

O estado de virgindade relaciona-se à força e à soberania. Em Roma, exigia-se que as vestais, sacerdotisas do culto dos deuses familiares, fossem virgens. A pureza delas mantinha a honra das famílias e de Roma. Os romanos diziam que Roma se manteria forte, enquanto ela fosse capaz de suscitar homens e mulheres virgens, e que a nação pereceria quando não dispusesse mais de meios para conservar a virgindade.

A juventude é outro aspecto bastante valorizado pelas obras em foco. O poema “Bebei na Boca Indócil” exalta a juventude, relacionando essa fase da vida à imaturidade e à abundância de vida, como se observa nos versos iniciais do poema já citados anteriormente.

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.
 (*Cântico dos Cânticos* 2,3)

É importante destacar o quanto é forte o envolvimento do casal e o sentimento de posse presentes ao longo das obras. Em *Cântico dos Cânticos*, a ausência do ser amado provoca grande desespero. Essa agonia só se esgota quando do seu retorno. Eis os textos:

Em meu leito, pela noite,
 procurei o amado da minha alma.
 Procurei e não encontrei!
 (*Cântico dos Cânticos* 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.
 (*Cântico dos Cânticos 3,4*)

Em *Memória Corporal*, a grandeza da união do casal é semelhante a do livro bíblico. Observemos no poema “Nossas Amarguras”, que o envolvimento com o ser amado é capaz de eliminar o desespero com o qual o amante convivia.

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.
 (MC. p. 59)

Há, no último poema citado, uma troca entre o casal: a mulher elimina a agonia do seu amado e, em troca, recebe toda a ternura possível.

A natureza contempla a união do casal, fazendo, inclusive, parte do envolvimento idílico, como se pode constatar na leitura dos versos: 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 segmento, as borboletas são comparadas a um jardim inteiro que se abre para celebrar o êxtase amoroso, consoante a simbologia do jardim que compreende também a de paraíso.

Em *Cântico dos Cânticos*, deter-nos-emos em algumas passagens que abordam tal simbologia:

Você é um jardim fechado,
minha irmã, noiva minha,
um jardim fechado,
uma fonte lacrada.
(*Cântico dos Cânticos* 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!
(*Cântico dos Cânticos* 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!
(*Cântico dos Cânticos* 5, 1)

Nos trechos citados, o jardim aparece como um sonho a ser alcançado, uma ansiedade a ser saciada. É preciso ultrapassar os muros da realidade para nele se instalar. 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.⁶⁸

⁶⁸ AEPPLI, Ernest. *Les Rêves et leur interprétation*, Paris, 1951. p. 252. In: CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain (Org.). *Dicionário de símbolos*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 513)

O jardim, normalmente, comporta fontes de onde surgem mel, frutos e flores. Nesse cenário paradisíaco, desenrola-se o ciclo amoroso presente tanto em *Memória Corporal* quanto em *Cântico dos Cânticos*.

No poema “Nossas Amarguras”, 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”. O mel é um símbolo vasto de abundância e de doçura e o leite, normalmente, relaciona-se à pureza. Leite e mel são 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.
(*Cântico dos Cânticos*, 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.
(*Cântico dos Cânticos*, 5,1)

Em *Cântico dos Cânticos*, a mulher deseja deixar em seu amado as marcas de seu amor. Essa necessidade de conservar metaforicamente o sentimento através de um registro eterno está *residualmente* presente em *Memória Corporal*. 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!
(*Cântico dos Cânticos* 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.
 (MC, 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 cujo significado se relaciona a outras formas de registros, como por exemplo, “Desenho na tua pele” / “símbolo de ferra” / “tatuagem de fogo”.

A necessidade de deixar marcas no outro está ligada à idéia de ciclo amoroso, como forma de perpetuar uma emoção, para que o sentimento não se esgote. Tendo os amantes consciência de que toda felicidade pode acabar, procuram meios de eternizar os instantes de felicidade.

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, um encontro com a morte. Em *Cântico dos Cânticos*, essa concepção fica clara na passagem transcrita anteriormente.⁶⁹ Em *Memória Corporal*, a noção de fenecimento amoroso é enfatizada em seus versos “Epitáfio”, texto registro do fim do relacionamento, porém, conservam o relacionamento através das lembranças guardadas na “memória indestrutível de um poema”, perpetuando, assim, o momento precioso da experiência humana irrepitível do amor.

⁶⁹ Cântico dos Cânticos, 8:1.

3.3. O CARÁTER RESIDUAL TROVADORESCO NOS POEMAS DE *MEMÓRIA CORPORAL*

Em *Memória Corporal* verifica-se a presença da *mentalidade* medieval, bem como a *cristalização* das características essenciais da lírica trovadoresca marcada, sobretudo, pela identificação de aspectos próprios das cantigas de amor e de amigo.

Tendo em vista ser nosso objetivo, nesta seção, identificar e analisar os aspectos trovadorescos contidos na obra em análise, faz-se necessário discorrer sobre o Trovadorismo, pois, como afirmou Segismundo Spina em *A lírica trovadoresca*, a poesia lírica trovadoresca é “fonte de todo o lirismo europeu dos séculos posteriores”, inclusive da lírica de Língua Portuguesa.¹⁴⁰

Enquanto movimento artístico, o Trovadorismo alcançou seu ápice na segunda metade do século XIII, no clima de pós-guerra de Reconquista do solo português, o qual esteve, em parte, sob domínio mourisco.

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 apresentam interesse, sobretudo histórico, pois mostram a vida social da época, principalmente da corte. Em seus versos, ecoam atitudes públicas condizentes a certos fatos sociais ; estas revelam detalhes da vida íntima da aristocracia, trazendo até nós o registro 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 que utilizam freqüentemente 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 freqüência, se autodenomina 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

¹⁴⁰ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1991. p. 31

(“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.

Normalmente as cantigas de amor trazem poucas referências ao cenário, mas, quando estas surgem costumam apresentar o ambiente da corte ou uma natureza idealizada. Outra característica dessa forma lírica é a presença de poucos personagens, além do trovador e da senhora, e nela geralmente são feitas referências apenas rivais ou a Deus. Observemos algumas desses aspectos na cantiga de Nunes Fernandes Torneol:

Ir-vus queredes, mia senhor,
e fiq' end eu com gran pesar,
que nunca soube ren amar
ergo vós, des quando vos vi.
E pois que vos ides d'aqui,
senhor fremosa, que farei?

E que farei eu, pois non vir'
o vosso mui bom parecer?
Non poderei eu mais viver,
se me Deus contra vos non val.
Mais ar dizede-me vos al:
senhor fremosa, que farei?

E rogu'eu a Nostro Senhor
que, se vos vos fordes d'aquen,
que me dê mia morte por én,
ca muito me será mester.
E se mia-a el dar non quiser':
Senhor fremosa, que farei?

Pois mi-assi força voss' amor
e non ouso vusco guarir,
des quando me de vos partir',
eu que non sei al bem querer,
querria-me de vos saber:
senhor fremosa, que farei¹⁴¹.

¹⁴¹ TORNEOL, Nuno Fernandes. In: CORREIA, Natália (seleção, introdução e notas). *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. p. 216-217.

“Se em partir, senhora minha,
mágoas haveis de deixar
a quem firme em vos amar
foi desde a primeira hora,
se me abandonais agora,
ó formosa! Que farei?

O servilismo amoroso é simbolizado no texto pela expressão “mia senhor”, marcante nas produções do gênero. A coita, sofrimento de amor, é caracterizada principalmente pela declaração do desejo de morrer que toma conta dos amantes não correspondidos. O eu-lírico dessa cantiga não suporta viver sem o amor de sua senhora, privação e castigo pior do que a morte. Por isso, afirma que se continuar vivo, seguirá sofrendo perdido em seu destino.

No movimento medieval, 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 as regras do amor cortês, o homem teria que expressar seu sentimento de forma comedida (*mesura*), afim de não acarretar o desagrado de sua dama (*sanha*). Era preciso ocultar o nome da amada, através de 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 de conquista fundamental nas cantigas amorosas. A voz lírica masculina exalta a mulher elogiando, suas qualidades físicas e interiores. A mulher é objeto de desejo e de inspiração, porém cabe ao homem o papel de agente da

Que farei se nunca mais
contemplar vossa beleza?
Morto serei de tristeza.
Se Deus me não acudir,
nem de vós conselho ouvir,
ó formosa! Que farei?

A Nosso Senhor eu peço
quando houver de vos perder,
se me quiser comprazer,
que a morte me queira dar.
Mas se a vida me poupar,
ó formosa! Que farei?

Vosso amor me leva a tanto!
Se partindo, provocais
Quebranto que não curais
A quem de amor desespera,
de vós conselho quisera:
ó formosa! que farei?”

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 seu suserano e por isso utiliza um vocabulário respeitoso, referindo-se à amada como “Senhora”, “Amiga”, dentre outros vocativos denotadores de reverência. É o que se lê nos versos escritos por D. Dinis:

Em gran coita, senhor,
que peor que mort' é,
vivo, per bõa fé,
e polo voss'amor ¹⁴²

Nos versos finais do poema “És a Morta”, o autor de *Memória Corporal* também utiliza o vocativo “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.

(MC, p. 35)

Nos versos acima, o amante aconselha à “amiga” a amar e explica-lhe que no amor, não há “negro” ou “luzes”, mas cores. Esses versos destacam a grandiosidade do sentimento amoroso, que não se limita a ser escuridão a cegar os amantes, nem a luz, que a tudo aclara. O significado, ali posto, segue mais além, quando o sentimento amoroso passa a ser representado por todas as cores, adquirindo assim valor universal e completo.

O amor cortês, base das cantigas de amor, também é um aspecto residualmente presente em *Memória Corporal*.

¹⁴² D.Dinis. In: TORRES, Alexandre Pinheiro. Antologia da poesia portuguesa. Porto: Lello & Irmão, 1977.p.226

Tradução dos versos
“Em grande sofrimento, senhora
que é pior do que a morte
vivo, para boa fé,
e pelo vosso amor”

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 ponteanos são semelhantes. No prefácio da obra em comento, Lúcia Helena afirma: “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”¹⁴³.

Nas cantigas de amor o eu-lírico confessa 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*, vejamos a afirmação de Massaud Móises 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 dama¹⁴⁴.

Leiamos 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'óide:
que por vós morr' e vo-lo em partide;
vedes quen é e non xe vos obride:
eu, mia dona¹⁴⁵.

¹⁴³ MC, p. 09.

¹⁴⁴ MÓISES, 1977, p. 20

¹⁴⁵ D. Dinis. **In:** *Antologia da poesia portuguesa* (séc. XII – séc. XX). Introdução, seleção e notas de Alexandre Pinheiro Torres. Porto: Lello & Irmão Editores, 1977. Volume I, p. 223.

No texto de D. Dinis, novamente há 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 margo
porque aí o amor já definhara.

(MC, p. 62)

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.

“Por Que Tu Não Vieste Antes” exemplifica bem a *mentalidade* da Idade Média. Observemos tratar-se de um sofrimento amoroso (coita), causado pela distância dos amantes, porém o eu-lírico tem consciência de ser a dor causada pela ausência da amada, de certa forma necessária, pois sabe ser é justamente a dor que o 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 idéia, a tua imagem”.

Outra característica do amor cortês *residualmente* contida nos poemas ponteanos é a ânsia pela completude dos amantes, já tratada em tópicos anteriores. Sobre o assunto, Nadiá Paula Ferreira escreve:

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 ¹⁴⁶.

O amor está além do objeto amado, porque ama-se o Amor. A mulher, objeto de desejo, é detentora do amor, por isso somente ela é capaz de tornar o homem um ser integral. A idéia de o ser só se completar com o outro é registrada no verso: “impondo ao nosso eu completo”. A mesma *mentalidade* também pode ser 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

(MC, p.67)

Nos versos acima, está presente a idéia de ser a união dos corpos capaz de tornar os amantes seres unos.

¹⁴⁶ FERREIRA, Nadiá Paulo. “O Amor Cortês”. In: Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais. Rio de Janeiro: ABREM / Ed. Agora da Ilha, 2001. p. 353.

É comum, nos poemas líricos trovadorescos, o registro da dor pela espera do encontro com a amada. Vejamos a seguir uma cantiga de Garcia de Guilhade justificadora dessa afirmação:

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 fazem mal-sem
 quantos d'amor coitados son
 de querer as morte, se non
 ouveron nunca d'amor bem,
 com'eu faç'. E, senhor, por én
 sempre m'eu querria viver,
 e atender e atender!¹⁴⁷

¹⁴⁷ GARCIA DE GUILHADE, João. In: CORREIA, Natália (Seleção, introdução e notas). *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.p. 124.

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
 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 vêm tristemente
 Desamparada sua paixão,
 querendo morrer, loucos estão.
 Minha fortuna não é diferente;
 porém eu digo constantemente:

Notemos, nesta cantiga de Guilhade que, apesar de estar tomado pelo padecimento, o amante não desiste de esperar a amada, pois acredita valer a pena todo esse sofrimento. A mesma *mentalidade* está presente no poema “Aos Amantes”, de Roberto Pontes. Apreciemos:

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.

(MC, p. 67)

No poema transcrito, o eu-lírico ressalta ser a espera comum na relação amorosa, deixando os amantes aflitos e cheios de expectativas.

Em *Memória Corporal* os amantes são, inclusive, identificados com o próprio amor. Essa idéia 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.

(MC, p. 27)

Nos poemas ponteanos, 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, como se nota em “Eu ando”:

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.

(MC. p. 45)

Nesse poema 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 meios para atingir a satisfação plena de sua vontade, procura visível também nas estrofes finais do poema “Que Mãos Macias”, 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.

(MC. p. 61)

É interessante observar 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, surge a possibilidade de separação dos enamorados. Sobre o jogo dos contrários no amor cortês, acrescentemos 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 oferece¹⁴⁸.

Vejamos como as antíteses se concretizam nos versos de “Os Passos da Paixão”

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.

(MC. p. 66)

O poema citado apresenta gradativamente o percurso 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 da trajetória, “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.

As cantigas de amigo são formas lírico-amorosas e de modo geral tratam de uma relação amorosa concreta que acontece entre pessoas simples, quase sempre habitantes do campo. O tema central dessas cantigas é a saudade. Observemos o exemplo de uma cantiga de amigo escrita por Martim Codax:

¹⁴⁸ SPINA, 1991, p. 33

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?
E ai Deus, se verra cedo!¹⁴⁹

Na cantiga de Codax há um eu-lírico feminino dirigindo-se às ondas do mar, na baía de Vigo, para a elas perguntar 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 retorne o mais breve possível, para assim cessar seu tormento.

Em *Memória Corporal* o sentimento de saudade também é recorrente, mas como veremos em “Se a Esmo a Apatia te Acudir”, o sofrimento causado pela saudade 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.

¹⁴⁹ GONÇALVES, Elsa e RAMOS, Maria Ana. *A lírica galego-portuguesa: textos escolhidos*. Lisboa, Editorial Comunicação, 1983. p. 261.

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!

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.

(MC. p. 69)

No poema em epígrafe, o eu-lírico afirma que, quando a amada sentir a tristeza e a aflição resultantes de sua ausência, deve lembrar-se de que o mesmo sentimento é experimentado por ele. 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 cenário, que sempre caracteriza um ambiente relacionado à natureza, é outro aspecto muito importante nas cantigas de amigo.

Nas cantigas de amigo, a natureza exerce 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 de Roberto Pontes, abaixo transcrita, cujo título é “Era a Notícia do Amor Desmoronando”.

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

(MC. p. 56)

Nos versos citados, os insetos 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” também inclui os elementos naturais como favorecedores e coniventes do enlace 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 nuças.
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 pêlos tecerei um nome.

(MC. p. 39)

Em “Tecerei um Nome” a praia é o local onde acontece o encontro amoroso. O eu-lírico ressalta 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 pêlos”.

Após identificarmos a presença *residual* de algumas *atitudes mentais* características da lírica do Trovadorismo nos poemas de *Memória Corporal*, devemos lembrar que muitos poetas modernos e contemporâneos fizeram uso da essência da poética trovadoresca para produzirem seus textos e entre estes figura Vinícius de Moraes.

A seu modo, o “Poetinha” elabora em seus poemas um eu-lírico vassalo que reverência à 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...¹⁵⁰

Em “Amor nos três pavimentos” é evidente a presença do servilismo do eu-lírico para com a mulher amada. A vontade do amante é realizar todos os desejos da parceira, pois assim alcançará a própria satisfação.

Roberto Pontes, no poema “Sol de Mercúrio”, também mostra um eu-lírico dominado pela mulher amada:

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.

(MC. p. 25)

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

No poema “Soneto de carta e mensagem”, Vinícius de Moraes também demonstra haver sofrido a influência da poesia trovadoresca. Leiamos o poema:

Sim, depois de tanto tempo volto a ti
Sinto-me exausta e sou mulher e te amo

¹⁵⁰ 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.p.250.

Dentro de mim há frutos, há aves, há tempestades
 E apenas em ti há espaço para consolações.
 (...)
 Mulher, para onde caminharei senão para a sombra
 Se tu, oh meu companheiro, não me fecundares
 E se não esparzires do teu grão a terra pálida dos lírios?...¹⁵¹

O poema de Vinícius nos oferece um eu-lírico feminino o qual exprime seu padecer por estar longe do amado. Essa mentalidade é característica marcante das cantigas de amigo. Sobre esse caráter *residual* do texto do “Poetinha”, vejamos o comentário de Elizabeth Dias Martins:

Vinícius introduz um eu-poético feminino, ao modo das cantigas de amigo trovadorescas. Há neste poema uma saudade e um sofrer de amor tão pungentes quanto os lidos nas cantigas galego-portuguesas da Idade Média. No soneto em questão a mulher se dirige ao amado e a ele escreve palavras carregadas de lirismo¹⁵².

Outro poema de Vinicius de Moraes marcado pela presença da mentalidade da poética medieval é o “Soneto de fidelidade”. Apreciemos:

De tudo, ao meu amor serei atento
 Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
 Que mesmo em face do maior encanto
 Dele se encante mais o meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento
 E em seu louvor hei de espalhar meu canto
 E rir meu riso e derramar meu pranto
 Ao pesar ou seu contentamento

E assim, quando mais tarde me procure
 Quem sabe a morte, angústia de quem vive
 Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive);
 que não seja imortal, posto que é chama
 Mas que seja infinito enquanto dure.¹⁵³

¹⁵¹ MORAES, 1976, p. 156.

¹⁵² MARTINS, Elizabeth Dias. “Vinícius, uma poética residual”. In: *Modernismo: 80 anos*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 2000.

¹⁵³ MORAES, 1976, p. 183

O primeiro verso do poema anterior traz uma louvação ao Amor e não à mulher amada. Nas linhas seguintes da primeira quadra, o eu-lírico se mostra um súdito do sentimento amoroso.

Na segunda estrofe, o amante prossegue afirmando querer viver cada instante vigorosamente. Os versos seguintes compartilham com a lírica medieval o código de vassalagem do trovador da Idade Média. Além disso, faz-se presente o amor cortês, caracterizado pelo serviço à dama. Através da mulher, o amante alcançará plenamente o Amor.

Outro traço medieval a ressaltar é a idéia de que a dama incentiva a conduta fiel do servidor, pois o viver dele é reanimado pelo viver dela: “E rir meu riso e derramar meu pranto / Ao seu pesar ou seu contentamento”. Dessa forma, somente a mulher poderá lhe oferecer meios para alcançar Eros.

Já os dois quartetos apresentam o encantamento do eu-lírico perante a vida e o amor. Contudo, o tom das emoções se modifica nos versos seguintes.

O primeiro terceto é marcado pela dúvida e pelo prenúncio da solidão. Nele já é profetizada a dor pela perda iminente do sentimento.

Os três versos finais do soneto ratificam a crença num futuro amargo, como se observa no verso: “Eu possa me dizer do amor (que tive)”. O eu-poético prevê que na posterioridade lhe restarão apenas as lembranças da experiência amorosa vivida.

Concluindo o poema, o amante, apesar de ter consciência da efemeridade do tempo, tenta vencê-la, vivendo intensamente o sentimento ofertado no presente: “mas que seja infinito enquanto dure”.

Em “Faltando Leite, Faltando Pão”, penúltimo poema de *Memória Corporal*, também estão *residualizadas* muitas *atitudes mentais* já apresentadas no soneto de Vinícius de Moraes. Passemos à leitura de “Faltando Leite, Faltando Pão”:

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 açoita 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.

(MC.p. 72)

O eu-lírico, como se fosse um cavaleiro medieval, cita uma série de qualidades que o tornam superior aos outros homens, sendo ele capaz de realizar todos os desejos da dama: “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”.

O amante também tem consciência de apresentar à sua amada um canto e não apenas meras palavras: “cantarei assim...”. Ele segue afirmando ser capaz de cumprir qualquer tarefa por ela: “Matar, se for preciso”, desde que isso exalte a figura de sua contemplada: “A lua sob o céu e o teu nome na calçada.”

Nos versos seguintes, pede à dama que seja “suporte imbatível / na crua guerra do meu verso contra o mal”. Para ele, apenas uma vez que a amasse já seria o suficiente para o surgimento de uma nova vida, exatamente a dele: “Apenas uma vez que amo já basta para deitar-te sementes e raízes”.

Posteriormente o amante deixa claro ser a amada responsável pelo seu poder de criação poética: “Domar corpos e palavras é o meu ofício / e o teu dever o de velar por ele.”.

O eu-lírico conclui o poema reforçando a súplica pelos carinhos da mulher amada, capazes de levá-lo para um novo mundo único de amor, no qual “faltando leite” beberão beijos e “faltando pão” almoçarão flores.

Por tudo exposto até aqui, concluímos que foi explicado, percebemos que a lírica medieval não desapareceu no tempo e no espaço, pois através da *crystalização* de *atitudes mentais residuais* oriundos da Idade Média, poetas como Roberto Pontes e Vinícius de Moraes reconstroem literariamente a poética de amor das cantigas do Trovadorismo, imprimindo nos versos um novo canto.

4. SINTETIZANDO O PERCURSO

Adentrar na poética ponteana não foi uma tarefa fácil. Contudo, foi indubitavelmente gratificante a satisfação proporcionada pelo estudo de poemas de um autor contemporâneo bastante atuante como Roberto Pontes, cuja obra representa um amplo campo investigativo, tendo em vista a riqueza temática e lingüística de seus versos.

A partir do estudo da poética produzida pelo autor, observamos ter a obra de Roberto Pontes como base um projeto criativo bem definido, o qual pode ser facilmente identificado, apresentando basicamente três vertentes: a experimental, a lírica e a política, como foi demonstrado ao longo do nosso trabalho.

No tocante a *Memória Corporal*, vimos não se tratar de mais um livro de poemas sobre o amor. O autor conseguiu, através de seu poder artístico, recriar o universo recorrente do amor, imprimindo nova cor e feição a este sentimento, sem incorrer na pornografia nem no romantismo hiperbólico e piegas comum em muitos textos do gênero.

Publicado no início dos anos 80 do século XX, *Memória Corporal* nos traz uma reflexão amadurecida sobre a vivência amorosa. Desde “Cinco Prelúdios” até “Epitáfio”, respectivamente, o primeiro e o último poemas dessa obra, verificamos que são memorados todos os momentos marcantes do ciclo do amor: conhecimento, paixão, fortalecimento do amor e fenecimento da relação. Contudo, o amor em si não morre, pois sua lembrança permanece viva por meio da memória do poema. Assim, vencendo Tanatos, Eros fica registrado não só na memória daquele que amou, mas também na “verdade indestrutível de um poema”.

A memória percorre todo o corpo do ser amado, tendo a natureza como cenário e cúmplice do enlace afetivo. Tem-se um universo propício à consumação do ato amoroso, a lembrar-nos a Ilha de Vênus presente em *Os Lusíadas*, prêmio merecido dos rudes e corajosos navegadores durante o retorno à pátria portuguesa.

O grande feito realizado pelo amante na obra que escolhemos para análise, não é o mesmo da obra épica de Camões; sua grande façanha é a capacidade de amar o objeto de desejo com toda a força possível e, por isso, merece ser recompensado no amor. O prêmio é, então, a satisfação de suas vontades mais íntimas.

Ressaltemos ter o estudo e a análise dos poemas de *Memória Corporal* se desenvolvido a partir da Teoria da Residualidade, formulada por Roberto Pontes, a qual se caracteriza pela investigação daquilo que remanesce de um tempo em outro.

Na obra, a recriação artística do tema amoroso ocorre principalmente por meio de uma poética *residual* da *mentalidade* de *Cântico dos Cânticos*, livro bíblico que expressa um canto de amor erótico, no qual os amantes se conhecem num ambiente isento de pecado e punições, valorizando sempre o sentimento acima de tudo.

Em *Memória Corporal* os amantes estão livres de quaisquer formas de repressão e medo. Eles apenas buscam a felicidade da maneira mais livre possível. A nudez não surge, nesse contexto, como fator pornográfico, antes comparece como manifestação de liberdade. Sobre este aspecto, merecem destaque as palavras de Carlos d'Alge retiradas das abas do livro em estudo:

Quer 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 Haroldo 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 símbolo de liberdade".

Os poemas de *Memória Corporal* também são eivados de *atitudes mentais* provenientes da lírica medieval, sobretudo do amor cortês, que, apesar de ser canto de amor idealizado, traz implícito em seus versos, um intenso apelo erótico. A mesma *mentalidade* está *crystalizada* na produção literária de outros importantes escritores, tendo sido isto demonstrado a partir de alguns poemas de Vinícius de Moraes.

Semelhante aos poemas trovadorescos, no livro de Pontes o amante confessa todo o seu sentimento ao ser amado, prestando-lhe vassalagem, desde que se coloca dependente do amor da mulher desejada. No livro, o lirismo é tematizado como manifestação dupla do desejo, seja o espiritual, seja o carnal. Há claramente, a intenção de expressar e viver um desejo que arrebatava e satisfaz sentidos e pensamentos.

Assim, *Memória Corporal* apresenta um canto de união que busca a realização integral do ser humano que encontra no outro um sentido de vida e de felicidade.

Vale salientar ter sido o nosso trabalho a primeira pesquisa longa acerca do autor e de sua obra, o que certamente aumenta a nossa responsabilidade para com a

análise literária dos textos lidos. Por meio deste ensaio, esperamos ter conseguido dar o primeiro passo na investigação literária da poética ponteana, a qual ainda dispõe de muito material para apreciação e análise.

5. BIBLIOGRAFIA

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.

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.

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.

AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura Cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

_____. “A complexidade dos estilos de época.” **In:** Revista de Letras – nº. 26 – vol. 1/2. Jan./dez. 2004.

BACHELARD, Gaston - *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo* (Ensaio). São Paulo: Editora Arx, 2004.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. “Verbo Encarnado e encarnação do verbo”. **In:** A União. João Pessoa, 29 de outubro de 2000. p. 16.

BARROSO, Antônio Girão. “Mini SINantologia”. **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.

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. p.79.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

BESSA, Rogério. “Contracanto”. In: *Gazeta de Notícias de Letras*. Fortaleza, 31/03 a 01/04 de 1968.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Dom Estevão Bettencourt. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1957.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1999.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é Erotismo*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1984.

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.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: Uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel / Instituto Italiano de Cultura / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1996.

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, 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.

COULANGES, Fustel. *A Cidade Antiga*. São Paulo: EDAMERIS, 1961.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante (Org.). *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo: Global, 2002.

D'Alge, Carlos. *O sal da escrita. Ensaios de Literatura Comparada*. Coleção Alagadiço Novo. Imprensa Universitária: Fortaleza, 1977.

DUBY, Georges. “Reflexões sobre a História das Mentalidades e a Arte” **In:** *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n°. 33, julho, 1992.

FÉLIX, Moacyr. “O verbo se encarna em Fortaleza”. **In:** *O Povo*. Fortaleza, 18 out. 1987. p.4.

FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura Portuguesa*. 3ª ed. Porto: Domingos Barreira, s.d.

FERREIRA, Nadiá Paulio. “O Amor Cortês”. **In:** *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: ABREM / Ed. Agora da Ilha, 2001.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Poesia e prosa medievais*. Lisboa: Ed. Ulisséia, 1988.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GIRÃO, Raimundo, SOUSA, Maria da Conceição. *Dicionário de Literatura Cearense*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1987. p.188.

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, n°. 1/2, jan/dez, 1994. **In:** *Jornal de Poesia*. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

GONÇALVES, David. *Atualização das formas simples em Tropas e Boiadas*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Maria Ana. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1992.

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>

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAPA, Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. 6º vol. Ver. Coimbra, 1986.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LE GOFF, Jacques. “As Mentalidades”. **In:** *História: novos objetos*. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *Fazer a História*. Amadora: Bertrand, s.d.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean- Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC

LIMA, José Batista de. “A Jovem Literatura Cearense”. **In:** A Produção Literária do Ceará. Fortaleza: ACL, 2001. pp. 97-115.

LINHARES FILHO, José. *A metáfora do mar no Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1978.

_____. *Ironia, humor e latência erótica nas Memórias Póstumas*. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

LYRA, Pedro. (Org.). *Sincretismo: A poesia da Geração de 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. “Um poema pioneiro: *Lições de Espaço*”. **In:** Jornal de Letras, Rio de Janeiro, maio, 1971.

_____. “Poesia e libertação em Roberto Pontes”. **In:** *Poesia Cearense e Realidade Atual*. Rio de Janeiro-Brasília: Cátedra-INL, 1981. pp.141-150. **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.

_____. “O resgate do desejo”. **In:** *O Real no Poético*. V.2. Rio de Janeiro-Brasília: Cátedra-INL, 1986. pp.255-258.

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. p. 353-355.

MACIEL, Nilto. “Dois livros”. **In:** O Popular – Suplemento Cultural. Goiânia, 20 de abril de 1980.

MARTINS, Elizabeth Dias. “Vinícius, uma poética residual”. **In:** *Modernismo: 80 anos*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 2000.

_____. “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.

_____. “Fernão Lopes, marcas de tradição e inovação”. Fortaleza: IAPEL, 2002.

_____. “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, p. 72-80. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

MELO FILHO, Inocêncio de. “A Poesia de Roberto Pontes”. **In:** Jornal Capital Norte. Sobral, 08 de fevereiro de 1999.

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, 1983.

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, nº. 11, 1983. pp.8-9.

_____. *Situações & Interpretações Literárias*. Fortaleza: UFC/Casa de José de Alencar, 1996. pp. 140-143.

MORAES, Eliane Robert. LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

MORAES, Vinícius. *Antologia Poética*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

MOSÂNIO, Paulo. “O Trajeto de Eros no Discurso Poético de *Memória Corporal*”. Fortaleza: Fortaleza: mim., 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.

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. p.7. **In:** Jornal de Poesia. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. 4ª ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

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. pp. 35-49.

PLATÃO. *O Banquete*. **In:** *Diálogos*. Coleção Os Pensadores. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1974.

PONTES, Roberto. *Contracanto*. Fortaleza: SIN Edições, 1968.

_____. *Vanguarda Brasileira: Introdução e tese (ensaio)*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1970.

_____. *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.

_____. *Breve Guitarra Galega*. **In:** MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Estudos Galegos*. Vol. 3. Niterói: EDUFF, 1996

_____. “Uma desleitura d’*Os Lusíadas*” **In:** Revista Escrita III – PUC - Rio de Janeiro, 1997.

_____. *Poesia Insubmissa Afrobrasílusa*. Rio de Janeiro - Fortaleza: Oficina do Autor / UFC, 1999.

_____. *Residualidades e Mentalidade na Lírica Camoniana*. Fortaleza: IAPEL, 2000.

_____. “O viés afrobrasílico e as literaturas africanas de Língua Portuguesa”. Conferência proferida no II Encontro de Professores Africanos de Língua Portuguesa. São Paulo: USP, 2003.

_____. *Hierba Buena/Erva Boa*. Casa da amizade Brasil/Cuba. Fortaleza: Prêmio Editora, 2008.

_____. *Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos*”. Fortaleza: Edições UFC

RODRIGUES, Margarida Maria Moreira. “E o verbo se fez carne...”. **In:** Jornal de Poesia. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

SAMPAIO, Dorian. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus Comunicações, 1973. p. 89.

_____. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus Comunicações, 1984-1985. p.14-15 e 23.

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora. s.d.

SILVA, Alberto. “A poesia do tempo”. **In:** Jornal de Poesia. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>

SIMÕES, João Gaspar. *História da poesia portuguesa*. Lisboa: Ática, 1955.

SIMSON, Pablo; PEREYR, Roberval. (Org.) *Duas águas*. Campinas – São Paulo: Unicamp, 1997.

SOUZA, Hélder de. “Dois poetas”. **In:** Correio Braziliense. Brasília, 22 maio, 1983. p.7.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. *Manual de versificação medieval*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.

SPÍNOLA, 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, pp. 9-18.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

VIEIRA, Cristina (Org.). *Grécia - Deuses (Seres da Mitologia e seus significados)*. Série Culturas, Histórias & Mitos. Vol.01. São Paulo: Editora Escala, s/d.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

PY, Fernando. “Para o bem da poesia”. **In:** Jornal de Poesia. <http://www.secel.com.br/jpoesia/rpon.html>

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.

APÊNDICE

A TRAJETÓRIA PESSOAL E PROFISSIONAL DO AUTOR

A biobibliografia de Roberto Pontes merece destaque na pesquisa, uma vez que esta dissertação é o primeiro trabalho longo dedicado ao autor e sua obra. Assim, veremos ao longo do texto um resumo sobre aspectos relevantes da vida do autor e de sua trajetória profissional.

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 LICEU, Colégio Estadual do Ceará.

No período compreendido entre 1959 a 1961, Pontes participou da Ação Católica, movimento da Igreja Católica que visava a união de 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 por exemplo, 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 dos 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, incentivado por Tito de Alencar Lima, estudante do LICEU, que posteriormente se tornou frade dominicano de conhecido engajamento político-social. Como Roberto Pontes era um estudante que demonstrava liderança política no LICEU, Tito o convidou para participar do grupo. Foi a partir dos trabalhos desenvolvidos pelos projetos da JEC que Pontes e Tito se tornaram grandes amigos.

Pontes atuou ainda na JUC e, pouco tempo depois, na Ação Popular, 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 Linhares Filho, que já era um conhecido de sua família, atuando literariamente no jornal. 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. Nesta seção de 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 *Teoría de la Expresión Poética*, de Carlos Bousoño.

Após a conclusão de seu curso clássico no LICEU, presta vestibular em Recife, na Faculdade de Filosofia de Pernambuco (FAFIPE), Instituto de Ciências do Homem, sob a direção do 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 orientação do próprio Paulo Freire, de Luís Costa Lima e de outros estudiosos da área. Recebia remuneração também proveniente do Movimento de Educação de Base (MEB) da Igreja Católica, que proporcionava a educação de adultos utilizando o Método de Alfabetização de Paulo Freire. As instruções, promovidas pelos projetos de alfabetização eram feitas através do rádio e também por meio de visitas a locais em que havia salas destinadas à educação através 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 do país, levando a alfabetização o 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 então para o interior de Pernambuco organizar a resistência, porém tal empresa durou pouco, uma vez que a luta de Miguel Arrais contra o governo militar foi esmorecendo. Além disso, o próprio governador foi preso e teve seu mandato cassado. Dessa forma, houve certa dispersão daqueles que estavam em luta contra os opressores.

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. Ele conseguiu sair de Pernambuco com a ajuda de um piloto da FAB, amigo da família, que o levou 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.

No ano seguinte, ganhou o Prêmio Clube de Cinema, de crítica cinematográfica, com trabalho sobre o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, do cineasta Glauber Rocha.

Em 1968, participou ativamente do Grupo SIN, cuja diretriz era o sincretismo literário e artístico. No mesmo ano, foram publicados *SINantologia 1*, *SINantologia 2* e *SINANTOLOGIA*, três obras que marcaram historicamente a atuação do Grupo SIN, representativo da Geração 60, no Ceará. Nos três segmentos de linguagem que a caracterizam no Brasil: a discursiva, a experimental e a épica, Pontes apresentou relevante produção.

Em 1968 Roberto Pontes publica seu primeiro livro de poemas, cujo título é *Contracanto*. O lançamento da obra se deu na antiga Livraria Universitária, na Praça do Ferreira, em Fortaleza. Atualmente, no mesmo local funciona a Livraria Livro Técnico.

Em 1969 o autor é enquadrado na Lei de Segurança Nacional, instituída pela ditadura militar. A pena máxima prevista na 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 barrou o processo tendo como motivo a carência de direito para responsabilizar, ou seja, não havia fundamentos jurídicos que dessem base à continuidade do IPM – Inquérito Policial Militar. O único voto a favor do andamento jurídico foi o de Ernesto Geisel, que à época Ministro do STM – Superior Tribunal Militar.

Apesar de ter sido provado não haver nada juridicamente que pudesse desabonar a conduta de Pontes, esse processo por muito tempo continuou gerando efeitos negativos, impedindo Roberto Pontes de assumir cargos públicos, durante quase toda a década de 90. Inclusive ele não pôde assumir o cargo de professor de Teoria Geral do Direito da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará, 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, apresenta uma breve trajetória das participações políticas de Pontes, ressaltando que em Maio de 1967, por maioria de votos, o mesmo foi absolvido de acusações jurídicas¹⁵⁴.

Em 1970, publica *Lições de Espaço* com o qual ganha o Prêmio Universidade Federal do Ceará na categoria melhor livro de poesia. Antônio Girão Barroso era um dos membros da comissão julgadora do concurso. No mesmo ano, recebeu o Prêmio

¹⁵⁴ As informações aqui apresentadas podem ser comprovadas com a leitura de documento expedido pela Agência Brasileira de Inteligência (em anexo)

ESSO - Jornal de Letras, categoria ensaio, conferido ao trabalho *Vanguarda Brasileira: Introdução e Tese*. O Jornal de Letras, do Rio de Janeiro, dirigido pelo médico, jornalista e escritor Elísio Condé foi o órgão responsável pelo evento. A comissão julgadora do prêmio concedido a Roberto Pontes era composta por notórios nomes da intelectualidade brasileira como Artur César Reis, Herman Lima e Dinah Silveira de Queiroz. Para se ter idéia da importância desse concurso basta dizer que Pedro Lyra, Rui Castro, Lucia Helena e Gabriel Garcia Márquez foram também ganhadores do Prêmio Esso.

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 passa 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 Pontes recebe o Prêmio instituído pela Fundação Nacional dos Garimpeiros, cuja sede era em Brasília. A Olimpíada Literária da Independência laureia seu poema intitulado “Garimpo”¹⁵⁵. O concurso foi coordenado pelo poeta Lenine Almeida.

Depois desse prêmio, o escritor não mais participou de concursos no âmbito literário.

Em 1974, retornando a Fortaleza, Roberto Pontes foi convidado por Carlos d’Alge para estruturar o curso de Direito da Universidade de Fortaleza. Pontes projeta, implanta e coordena, durante sete anos, o Curso de Direito da UNIFOR, onde ensinou algumas disciplinas pertencentes ao âmbito jurídico. No mesmo ano, é aprovado no concurso público para provimento da disciplina Teoria Geral do Direito na Universidade Federal do Ceará, do qual foi preterido por questões políticas, como já foi explicado.

A edição da revista O Saco (Fortaleza, ano 1, n.5, 1976) publica uma série de sete poemas sob o título “Temporal”. O autor selecionou poemas com linguagem semelhante. Não há grande experimentalismo neles e nem são de tom político. São

¹⁵⁵ O poema “O Garimpo” foi, posteriormente publicado no livro *Verbo encarnado*. Sobre tal 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”.

poemas de caráter metafísico e reflexivo. Vale ressaltar que nasce aqui a reflexão em torno do tempo, efetivada com os poemas de *Lições de Tempo* e *Os movimentos de Cronos*.

Ainda em 1976 o poema “teletipo 1957”, escolhido de *Lições de Espaço*, figura na prova do exame vestibular da Universidade de Fortaleza – UNIFOR, motivando quesitos de Língua Portuguesa e Literatura.

Por ocasião do Natal de 1977, Pontes publica três poemas alusivos à data magna do Cristianismo, em cartões separados, vendidos nos bares, escolas e ruas de Fortaleza.

Em 1978 colaborou com o Jornal de Letras e escreveu resenhas para as revistas *Voices*, *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 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 esperado, Pontes deixou a organização logo depois que Maria Luiza Fontenele ingressou no partido.

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, publica *Memória Corporal*, pela Editora Antares - Rio de Janeiro, do Rio de Janeiro com uma tiragem de três mil exemplares. O Suplemento Literário Minas Gerais publica um poema desse livro na seção “O poema necessário”. *Memória Corporal* foi traduzido para o espanhol por Olga de Ramal e prefaciado por Lúcia Helena¹⁵⁶ e o texto das abas é de Carlos d’Alge¹⁵⁷.

¹⁵⁶ 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 Bérghamo (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).

¹⁵⁷ CARLOS d’ALGE é professor titular do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará e professor-visitante em universidades da Alemanha, Estados Unidos e Portugal. 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).

O Suplemento Literário de Minas Gerais publica também um estudo da autoria de Roberto Pontes, intitulado “*Programa para Desavorárvore*”, sobre o livro de Luís F. Papi *Desavorárvore* (Rio de Janeiro: Cátedra), poeta de Minas Gerais residente no Rio de Janeiro. O mesmo artigo foi reproduzido no Correio das Artes da Paraíba.

O escritor 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, porém declinou de tal distinção.

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 semanalmente. No mesmo período foi eleito Presidente da Associação Profissional dos escritores do Ceará – APROESC, sucedendo ao escritor Jader de Carvalho.

Em 1985 foi delegado do estado do Ceará ao Congresso Brasileiro de Escritores 1945-1985, realizado em São Paulo pela 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, incumbindo-se da defesa dos indígenas.

Em 1988 retoma definitivamente suas atividades literárias e, no ano seguinte, ingressa no Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará. Nesse período Pontes já demonstrava seu desencanto com a carreira de advocacia

Foi distinguido, em 1990, com a Comenda de Honra ao Mérito Literário da Fundação Cultural de Fortaleza, dirigida por Cláudio Roberto Pereira. Na ocasião, o autor estava no Rio de Janeiro tratando de assuntos pessoais. Como não podia estar em Fortaleza a tempo de receber pessoalmente a homenagem, seu filho, Tito Barros Leal de Pontes Medeiros, acompanhado do avô, João Maria, representa o poeta na solenidade de premiação.

No segundo semestre de 1991 defende sua dissertação, a primeira do Curso de Mestrado em Letras da UFC, sob o título *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*, fato que muda definitivamente o rumo de seu trabalho profissional. Ele deixa a advocacia, carreira que exercia há 25 anos e abraça a docência na área de Literatura, dedicando-se principalmente ao estudo e ao ensino de poesia.

“Poesia Insubmissa” é um conceito bastante trabalhado pelo autor, através do qual propõe uma reflexão sobre a poesia de luta, de combate e de enfrentamento. No livro “Poesia Insubmissa Afrobrasilusa¹⁵⁸”, Roberto Pontes trabalha com a poesia de luta a partir da análise de três culturas: a africana, a brasileira e a lusitana.

Seu ingresso no corpo docente do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará se deu logo após o término do Curso de Mestrado, por concurso público, em setembro de 1991, para o cargo de Professor de Literatura Portuguesa.

Em 25 de Agosto de 1992, o Espaço Cultural Teleceará dramatiza poemas de *Memória Corporal* no “Projeto Palavra Cantada”.

No ano de 1994, mês de março, iniciou seu curso de Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

No mesmo ano, inicia a ministração das Oficinas de Poesia, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, de onde surge o Grupo Poesia Simplesmente, a partir da sua orientação e incentivo.

Em Agosto de 1995 são publicados poemas de sua autoria na obra organizada por Pedro Lyra, *Sincretismo: A Poesia da Geração de 60*, quando passou a figurar ao lado de poetas como Affonso Romano de Sant’Anna e Adélia Prado.

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 Cultural e Literária*¹⁵⁹ ao público universitário daquela cidade.

Publica em 1996 *Verbo Encarnado*, seu quarto livro de poemas, com prefácio escrito por Moacyr Félix¹⁶⁰ e abas por Fernando Py¹⁶¹, ambos poetas e críticos de

¹⁵⁸ PONTES, Roberto. *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*. Rio de Janeiro - Fortaleza: Oficina do Autor / UFC, 1999.

¹⁵⁹ Os fundamentos da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* serão abordados ainda neste capítulo.

¹⁶⁰ MOACYR FÉLIX é filósofo, advogado, e foi editor das revistas *Civilização Brasileira*; *Paz e Terra*; e *Encontros com a Civilização Brasileira*. Poeta, integra 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). Atualmente é editor-adjunto da revista *Poesia Sempre* (RJ).

¹⁶¹ 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).

Literatura, sendo o último, seu companheiro de Geração 60. O livro foi lançado no dia 01 de agosto no Clube Náutico Atlético Cearense, em Fortaleza, com apresentação da professora e escritora Doutora Angela Gutiérrez¹⁶², do Departamento de Literatura do Curso de Letras da UFC. No dia do lançamento, concedeu entrevista ao jornal O Povo (Caderno Vida e Arte, p.3-B) de Fortaleza, que o jornal intitulou: “Roberto Pontes Faz Versos das Mazelas Universais”.

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, publica entrevista com o autor, conduzida por Márcia Pesavento, sob o título “Poesia é Fala Insubmissa”. A entrevista é ilustrada por uma foto e uma caricatura de Roberto Pontes e pela publicação do poema “Não Desesperes Nunca”, transcrito de *Verbo Encarnado*.

Ainda em 1996 uma série de poemas intitulada *Breve Guitarra Galega*¹⁶³ é 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 destaca o nome de Roberto Pontes, “cearense que tão bem soube remontar à nossa tradição lírica galega”. Os poemas ponteanos da série foram traduzidos para o galego pela poeta Beatriz Gradaílle.

Em 1997 é homenageado com o poema “Elogio a Roberto Pontes”, de Flávio de Mello, apresentado 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.

No dia 02 de setembro de 2001 o poeta é homenageado por sua dedicação à poesia, pelos grupos Poesia Simplesmente, do Rio de Janeiro, e Verso de Boca¹⁶⁴, de

Membro da Academia Petropolitana de Letras, dirige juntamente com Camilo Mota o jornal *Poiésis/Literatura em Petrópolis*

¹⁶² 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)..

¹⁶³ PONTES, Roberto. *Breve Guitarra Galega*. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Estudos Galegos*. Vol. 3. Niterói: EDUFF, 1996.

¹⁶⁴ O Grupo Verso de Boca, dirigido pela professora Elizabeth Dias Martins, é composto por estudantes do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará. Criado em 1999, foi registrado como Projeto na

Fortaleza, durante o III Festival Carioca de Poesia, realizado na cidade do Rio de Janeiro, no Teatro Gláucio Gil, em Copacabana.

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 Humberto Mello foi quem indicou Pontes ao festival. Vale ressaltar que El Salvador, o menor país da América, realizou um importante evento com 50 representantes dos cinco continentes, mostrando a assim a valorização que o país confere à literatura de diferentes nações.

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.

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”, “Suplemento Literário Minas Gerais” e “Poiésis”.

O poema “Os ausentes”, dedicado a Frei Tito de Alencar Lima, seu companheiro de juventude e de LICEU, massacrado pela ditadura militar de 1964, foi traduzido para o francês pelos franceses dominicanos de La Tourette, Lyon, e divulgado em vários países, entre eles França, Espanha e Portugal. O poema foi inserido num documento intitulado “Dossiê Tito”, no qual há depoimentos do próprio Frei Tito além de diversos relatos jornalísticos. O documento foi publicado pela Anistia Internacional, órgão que trata da luta contra a tortura e a violência em defesa dos 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 ser um dos representantes do Brasil no “XII Festival Internacional de Poesia de La Habana” em Cuba. O poeta foi convidado por Lucila Nogueira, primeira brasileira a participar do Festival Internacional de Poesia de Medellin, em sua XVI versão, considerado o maior festival do mundo em público e participantes. A escritora de origem luso-galega ocupa a Cadeira 33 da Academia Pernambucana de Letras, eleita em março de 1992.

No festival de Havana, coordenado pelo escritor Alex Pausides, estavam presentes 154 poetas do mundo todo, entre eles, 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 destacar que no ano anterior o Brasil foi representado pelo escritor Thiago de Mello. Foi com a participação do poeta no Festival que se deu a inclusão de seu nome na Mesa Diretiva da Junta Mundial de Poesia em Defesa da Humanidade.

A viagem a Cuba e a participação no Festival renderam ao poeta, e a nós leitores, 30 poemas bilíngües sobre a terra e o povo cubano, os quais compõem o livro *Hierba Buena – Erva Boa*, lançado no dia 31 de outubro de 2007 no Espaço Cultural ADUFC (Associação dos Docentes da Universidade Federal do Ceará). O título *Hierba Buena* 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 a idéia de proliferação da *Erva Boa*, ou seja, do socialismo cubano.

No âmbito da literatura infantil o autor produziu um livro, ainda inédito, intitulado *Cirandas com bichos*, constituído de canções, acalantos, brincadeiras e trava-línguas.

Roberto Pontes, que também é compositor, produziu uma canção infantil sob o título Tanajura, que integra 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, Juvenal Galeno, dentre outros.

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). Seus poemas estão incluídos em antologias como *Sincretismo: A poesia da Geração 60*, de Pedro Lyra (Rio de Janeiro: Topbooks, 1995), *A poesia cearense do*

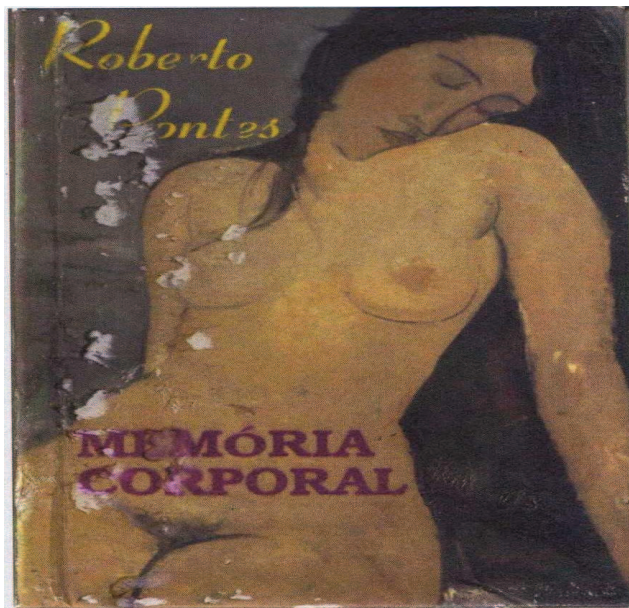
século XX, organizada por Assis Brasil (Rio de Janeiro: Imago, 1996), *Duas águas*, organizado por Pablo Simson e Roberval Pereyr (Campinas-São Paulo: Unicamp, 1997), *Letras ao sol: antologia da Literatura Cearense*, organizada por Oswald Barroso e Alexandre Barbalho (Fortaleza: Editora Fundação Demócrito Rocha, 1998), *Águas dos trópicos*, organizada por Beatriz Alcântara e Lourdes Sarmento (Recife: Edições Bagaço, 2000).

Como podemos perceber, a trajetória de Roberto Pontes, enquanto poeta e pesquisador, aqui apresentada resumidamente, bem como a presença de seu nome como representante da Literatura Brasileira em obras nacionais e internacionais, mostram a importância do autor para o contexto artístico do nosso País.

ANEXOS

ANEXO 1

Primeira proposta de capa para *Memória Corporal*. Concepção do próprio autor, 1981. Dimensão: 10x16cm. A proposta gráfica foi aproveitada pela Editora Antares com pequenas alterações.



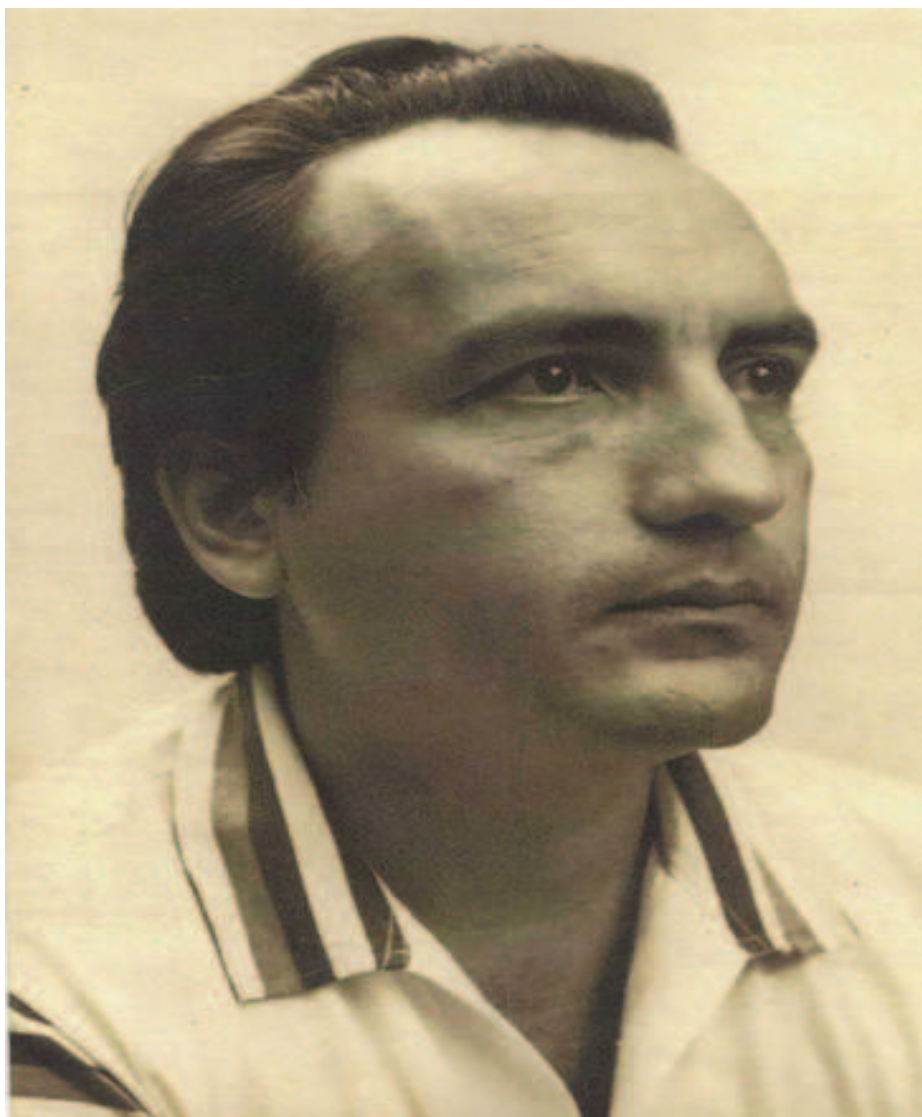
ANEXO 2

Sugestão de capa feita por Humberto Mello (RJ), também poeta, para a segunda edição de *Memória Corporal*. Dimensão: 13x16,5cm.



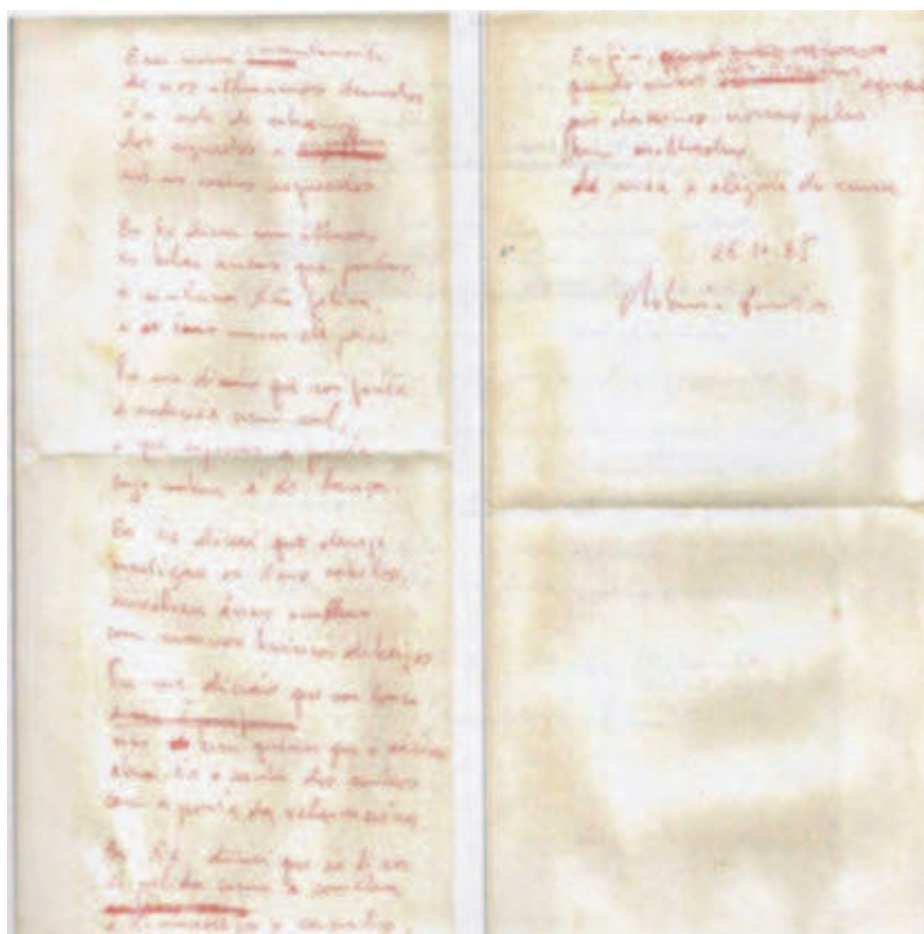
ANEXO 3

Foto do autor (1982) para a primeira edição do livro. Contudo, por deliberação do próprio autor e da editora, a fotografia não foi utilizada nas abas da obra como se pensara inicialmente.



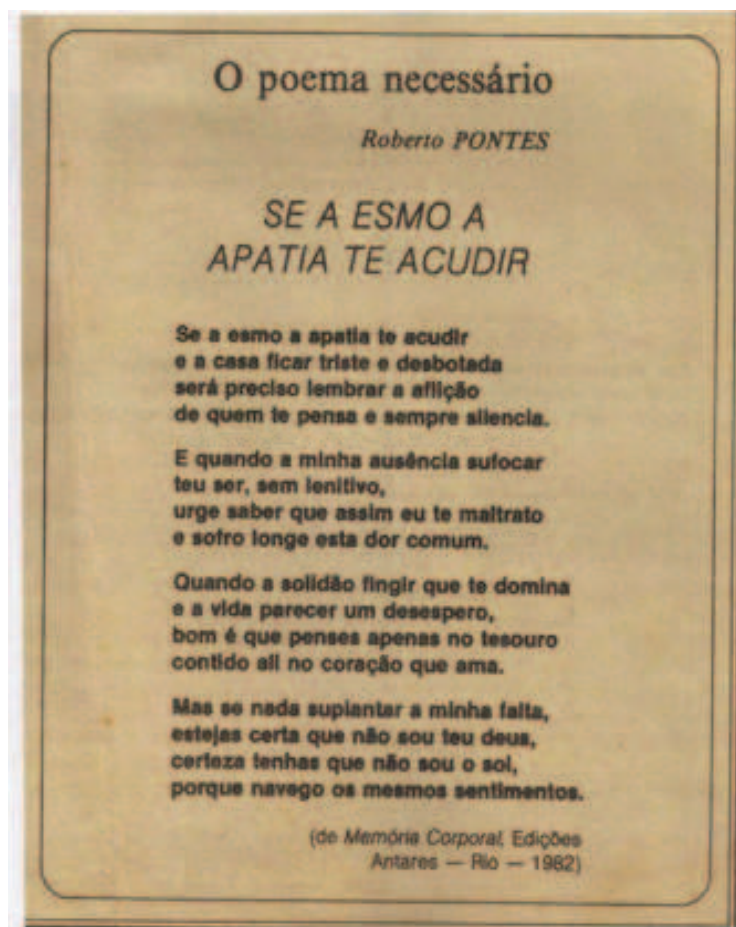
ANEXO 4

Poema "Este Nosso Encantamento" manuscrito pelo autor.



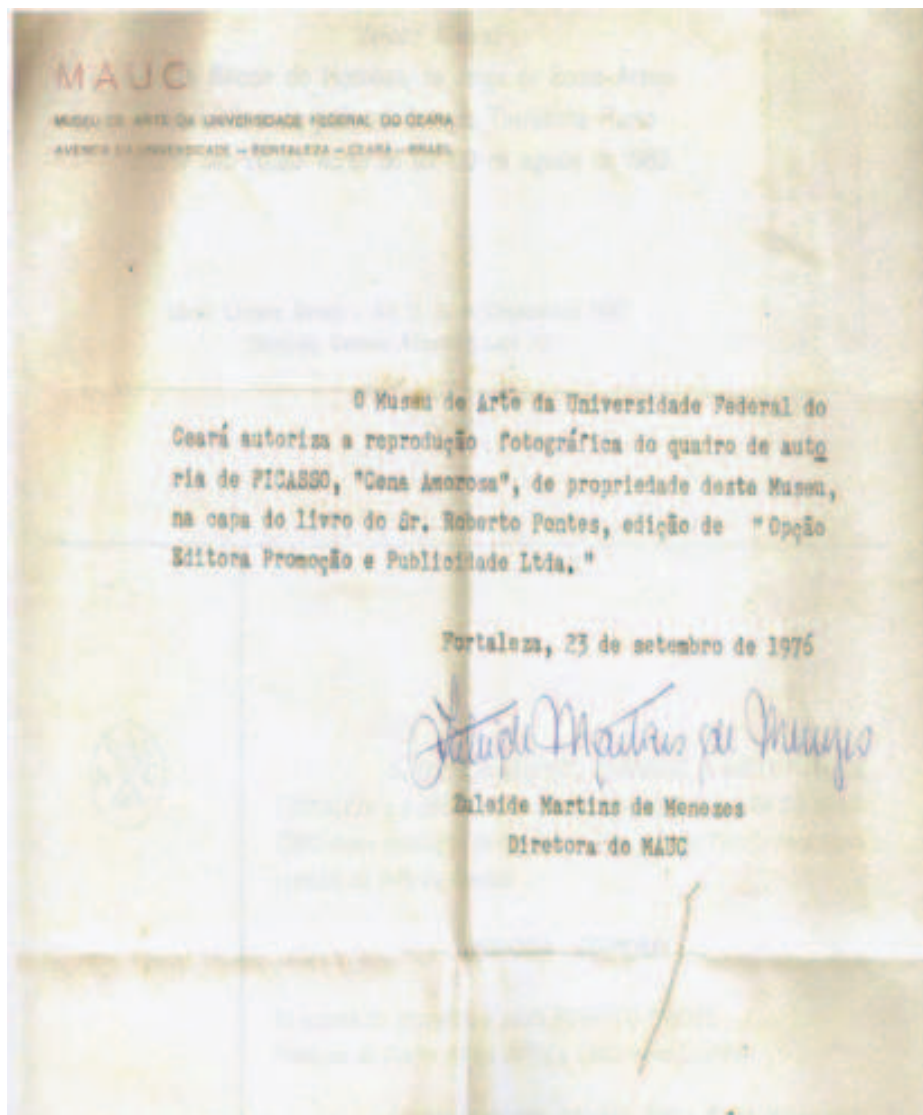
ANEXO 6

Poema “Se a Esmo a Apatia de Acudir” foi publicado no Suplemento Literário de Minas Gerais com a seguinte observação: “O Poema necessário”. (Ano XV. Nº. 83/Sáb. 04 de set. de 1982. p. 11).



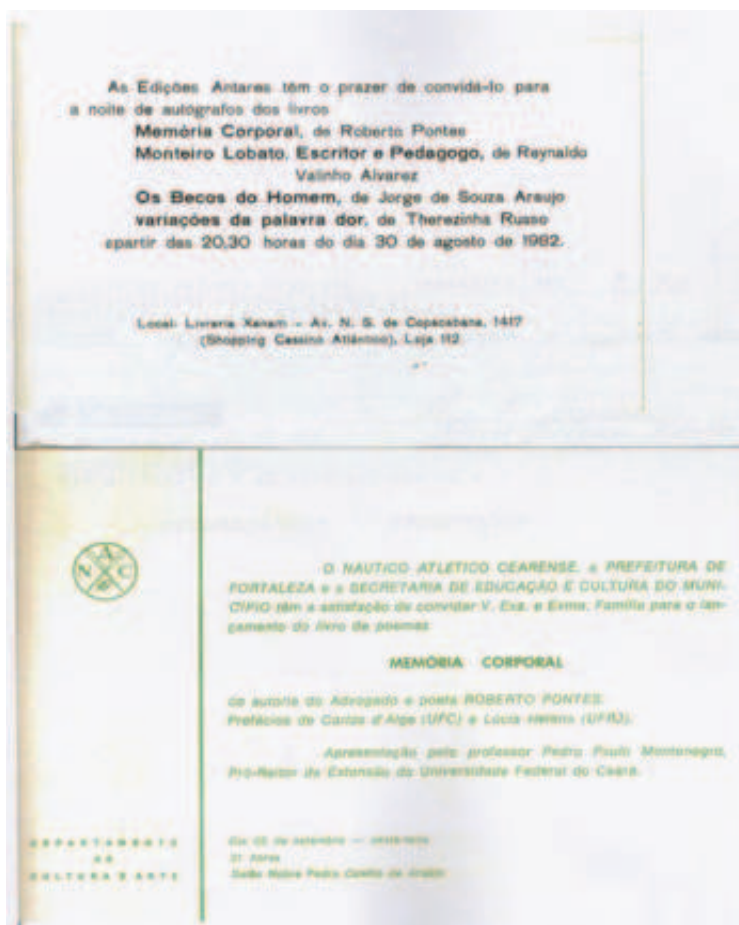
ANEXO 7

Autorização do Museu de Artes da Universidade Federal do Ceará para a reprodução fotográfica do quadro de Picasso intitulado "Cenas Amorosas", utilizado na capa de *Memória Corporal*.



ANEXO 8

Convites para o lançamento de *Memória Corporal*, no Rio de Janeiro e em Fortaleza.



ANEXO 9

Cheque de Cr\$ 4,590 pago ao autor por direitos autorais de *Memória Corporal*.



ANEXO 10

“Harmonia”, primeiro poema publicado do autor. (Jornal *O Condor*, abril de 1960).

