



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

**VICTÓRIA PEREIRA VASCONCELOS DE ABREU**

***VERBO ENCARNADO: RESÍDUOS DO SIRVENTÊS NA POESIA INSUBMISSA DE  
ROBERTO PONTES***

**FORTALEZA**

**2021**

**VICTÓRIA PEREIRA VASCONCELOS DE ABREU**

***VERBO ENCARNADO: RESÍDUOS DO SIRVENTÊS NA POESIA INSUBMISSA DE  
ROBERTO PONTES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins

**FORTALEZA**

**2021**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- A99v Abreu, Victória Pereira Vasconcelos de.  
VERBO ENCARNADO: RESÍDUOS DO SIRVENTÊS NA POESIA INSBUMISSA DE ROBERTO PONTES / Victória Pereira Vasconcelos de Abreu. – 2021.  
136 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.  
Orientação: Prof. Dr. Elizabeth Dias Martins.
1. Sirventês. 2. Residualidade. 3. Poesia Insubmissa. 4. Roberto Pontes. 5. Poesia medieval. I. Título.  
CDD 400
-

**VICTÓRIA PEREIRA VASCONCELOS DE ABREU**

***VERBO ENCARNADO: RESÍDUOS DO SIRVENTÊS NA POESIA INSUBMISSA DE  
ROBERTO PONTES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Elizabeth Dias Martins  
Universidade Federal do Ceará - UFC

---

Fernanda Maria Diniz da Silva  
Secretaria de Educação do Ceará – SEDUC-  
CE

---

Julio Cezar Bastoni da Silva  
Universidade Federal do Ceará - UFC

Ao poeta Roberto Pontes, como agradecimento pela sua poesia.

A minha avó, Maria Tereza, por todo o esforço em educar-me e mostrar o caminho do conhecimento.

Aos meus pais, Sâmya e Jean, como retribuição de todo o carinho e amor.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por sempre caminhar ao meu lado e provar que nunca foi sorte;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos durante a trajetória do curso de Mestrado;

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elizabeth Dias Martins, pela orientação acadêmica de suma importância, pela amizade e confiança depositadas em mim e por ensinar a verdadeira essência do que é ser professora;

Aos professores participantes da banca de qualificação e defesa, Dr. Julio Cezar Bastoni da Silva e Dr<sup>a</sup> Fernanda Maria Diniz da Silva pela contribuição valiosíssima;

Ao poeta Roberto Pontes, pela poesia símbolo de luta e libertação, por ser o poeta de maior valia que eu já conheci, por seus ensinamentos e amizade;

Ao Grupo de Estudos em Residualidade Literária e Cultural (GERLIC), por todas as discussões ao longo da vida acadêmica;

Aos meus pais, Sâmya Vasconcelos e Jean Abreu, que sempre estiveram ao meu lado, apoiando meu estudo, dando-me educação e discernimento ao enfrentar as dificuldades surgidas;

À minha avó, Maria Tereza Pereira Vasconcelos, como agradecimento pela força, dedicação em ensinar-me que o estudo dignifica e ser minha fonte de amor e proteção;

Aos meus familiares, em especial a minha tia-avó Zenor Pereira, minha madrinha Sabrina Vasconcelos, minha prima e afilhada Hanah Vasconcelos, meu avô João Vasconcelos e meu irmão Jean Filho, por serem a alegria, a sustentação e incentivo;

Ao meu companheiro, Carlos Alberto Furtado Lopes Junior, como agradecimento por todo o apoio nessa caminhada do Mestrado e, principalmente, por dividir a vida comigo tornando-a mais leve desde que chegou;

Ao meu amigo, *in memoriam*, Daniel Pereira de Oliveira, por torcer pelo meu sucesso e, mesmo longe fisicamente, ser luz em minha vida;

Aos meus amigos do Grupo Verso de Boca, pelos momentos de poesia compartilhada e vivida e serem irmãos para mim, Ana Carolina Sena, Brenda Raquel Nobre, Carlos Henrique Peixoto de Oliveira, Milene Peixoto de Oliveira e, principalmente ao Leonildo Cerqueira, por me escutar, aconselhar e contribuir significativamente para esta dissertação;

Às minhas amigas Ana Virgínia Torres e Andrea Araújo, por compartilharem comigo a vida e a amizade e ao meu amigo de infância Rafael Soler, que mesmo longe, sabe quando preciso de seu aconchego.

*“NÃO DESESPERES NUNCA*

*Não desesperes nunca.*

*A vida é assim mesmo.*

*Um dia para a dor*

*um outro para a esperança.*

*E não te furtas ao convívio do que é belo  
pois a pureza espera sempre além.*

*Olha como se amam as borboletas  
que fiam corpos vivos no mistério*

*e não dizem versos*

*porque fazem voos.*

*O amanhã é sempre diferente.*

*O amanhã é verde como as folhas*

*que apaziguam nossos olhos com seu mar.*

*Não desesperes nunca.*

*A vida é mesmo assim.*

*Um dia é para o mal.*

*O outro é pro perdão.*

*(PONTES, 1996, p. 55)”*

## RESUMO

*Verbo encarnado* é um livro de poemas publicado em 1996, do escritor cearense Roberto Pontes, pertencente à Geração 60 da literatura brasileira e a uma de suas vertentes, a de “Protesto Social”, em que pontifica o viés político e insubmisso em decorrência do golpe militar de 1964. Essa geração está devidamente caracterizada pelo poeta e crítico Pedro Lyra na “Introdução” a *Sincretismo: a poesia da Geração 60* (2005). A categoria poética insubmissa, na verdade, soa como eco de outro, mediéxico, o *sirventês*, praticado pelos trovadores para fins políticos. A partir desta aproximação entre essa poesia medieval e a produção poética de Roberto Pontes em seu livro *Verbo encarnado*, esta dissertação objetiva compreender e demonstrar como esse *resíduo* de poesia anterior, de cunho social, perpetua-se e reverbera em produções poéticas atuais, como essa escrita na década de 90, do séc. XX, no Brasil. Lançando mão de poemas caracterizados como *sirventês*, da poesia insubmissa de Roberto Pontes, procederemos a um cotejo que verifique a remanescência de uma concepção poética noutra. Para tanto, utilizaremos a Teoria da Residualidade por embasamento teórico, pois ela nos possibilita proceder comparativamente, operando com alguns conceitos como os de resíduo, mentalidade, imaginário, cristalização, endoculturação e hibridação cultural, facultando ainda encontrarmos similaridades entre as poéticas indicadas, de modo a comprovarmos a correspondência entre o *sirventês* e a poesia ponteana. Para amparar nossa pesquisa utilizamos também a Literatura Comparada, que nos possibilita através da multidisciplinaridade abarcar aspectos temporais, históricos, culturais e sociais para melhor desenvolvimento das análises.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Sirventês*; Residualidade; Poesia Insubmissa; Roberto Pontes; Medieval; Geração 60.

## RESÚMEN

*Verbo encarnado* es un libro de poemas publicado en 1996, del escritor cearense Roberto Pontes, que pertenece a la Generación 60 del Brasil e a de una de sus vertientes, a del “Protesto Social”, en que se presenta un sesgo político e insumiso en ocurrencia del golpe militar de 1964 ocurrido en el país. Esa generación está caracterizada por el poeta y crítico Pedro Lyra en su Introducción a *Sincretismo: a poesia da Geração 60* (2005). El modo poemático insumiso, en realidad, es como un eco de otro, medieval, el sirventés, practicado por los trovadores para finalidades políticas. A partir de esa aproximación entre esa poesía medieval y la producción poética de Roberto Pontes en su libro *Verbo Encarnado*, nuestra disertación objetiva comprender como ese residuo de una poesía anterior, de temática social, se propaga en producciones más actuales, como ocurrió en 1960 (séc. XX) en Brasil. Presentando poemas caracterizados como sirventés e da poesía de 60 de Roberto Pontes, procederemos a un cotejo que verifique a remanencia de una poesía en otra. Para tanto, vamos utilizar la Teoría de la Residualidade como base teórica, pues nos posibilita proceder comparativamente, operando con algunos termos como residuo, mentalidad, imaginario, cristalización, enculturación e hibridación cultural, posibilitando aunque que encontremos semejanzas entre las poesías indicadas, de modo a comprobar la asociación entre el sirventés y la poesía ponteana. Utilizaremos también la Literatura Comparada, que permítenos un alcance de rasgos temporales, históricos, culturales y sociales para mejor desarrollarse esta pesquisa.

**PALABRAS-LLAVE:** Sirventés; Residualidade; Poesia insumisa; Roberto Pontes; Medieval.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 SIRVENTÊS: UMA POESIA SATÍRICA MEDIEVAL</b> .....	18
<b>2.1 A SÁTIRA NA SOCIEDADE FEUDAL</b> .....	18
<b>2.2 A POÉTICA DO SIRVENTÊS</b> .....	28
<b>3. A POESIA INSUBMISSA DE ROBERTO PONTES EM VERBO ENCARNADO</b> .....	47
<b>3.1 A POESIA INSUBMISSA</b> .....	50
<b>3.2 ROBERTO PONTES E A CONTRIBUIÇÃO DA GERAÇÃO 60</b> .....	58
<b>4. UM SIRVENTÊS MODERNO: A POESIA INSUBMISSA EM VERBO</b> .....	71
<b>ENCARNADO</b> .....	71
<b>4.1 RESÍDUOS DO SIRVENTÊS POLÍTICO</b> .....	76
<b>4.1.1 História Política</b> .....	77
<b>4.1.2 Poética do Combate</b> .....	92
<b>4.2 RESÍDUOS DO SIRVENTÊS MORAL</b> .....	100
<b>4.2.1 Implicação</b> .....	100
<b>4.2.2 Movência Social</b> .....	108
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	118
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	123

## 1 INTRODUÇÃO

A inquietação do homem perante injustiças e opressões sempre ocasionou denúncia e combate a essas formas de restrição da liberdade dos seres humanos.

A luta de libertação empreendida pelos oprimidos é, sem dúvida, uma característica inerente ao homem, que inevitavelmente o tira da zona de conforto. Fatores históricos como a escravidão, as guerras, os regimes totalitários, as ditaduras, com as consequentes perseguições políticas, fizeram e fazem com que as pessoas assumam atitudes de conscientização e de protesto sempre que tolhida lhe for a liberdade, tanto a individual quanto a coletiva.

Entre as armas usadas contra a prática tirânica de dominar a sociedade temos a poesia, que foi empregada de forma válida em inúmeros momentos da história, ao chegar às pessoas através de palavras de verdade, defesa, denúncia e combate. Os poetas, em vez de usarem armas de fogo (sem esquecer que alguns nelas pegaram), empregaram a palavra como instrumento de luta. Muitos deles ao longo de nossa história, convictos de que deviam praticar arte de intervenção social, fizeram de sua poesia, fala insubmissa. Poetas de estro político durante o Romantismo francês foram: Alphonse de Lamartine (1790-1869) e Victor Hugo (1802-1885). Entre os modernos temos: Paul Éluard (1895-1952), Vladimir Maiakovski (1893-1930), Bertold Brecht (1898-1956), José Gomes Ferreira (1900-1985), Pablo Neruda (1904-1973), Agostinho Neto (1922-1979).

Inúmeros autores brasileiros escreveram poemas de participação social, por exemplo: Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Moacyr Félix (1926-2005), Thiago de Mello (1926), Reinaldo Jardim (1926- 2011), Ferreira Gullar (1930-2016), Affonso Romano de Sant'Anna (1937), Carlos Nejar (1939), Roberto Pontes (1944), Pedro Terra (1948), entre outros.

Não é privilégio dos modernos o viés político na literatura. Já na Antiguidade, na Grécia, o poeta Arquíloco (705-640 a.C) exibia em seu canto uma voz oposta às práticas sociais que o circundavam (PONTES, 1999, p. 21). Porém, é da Idade Média que herdamos um forte modelo de voz combativa: as cantigas de sirventês, poemas de conteúdo satírico, escritos por trovadores medievais e usados na crítica social da época. Pero Gomes Barroso, Gil Peres Conde, Nuno Fernandes Torneol e Afonso X, estão entre os trovadores que compuseram cantigas em sirventês.

Ao contrário do que o senso comum acredita os trovadores não produziram apenas cantigas de amor e amigo, mas se preocuparam em exprimir em trovas o desgosto e a

insatisfação daquele tempo na abordagem de temas como a disputa entre reinos por territórios, a conduta dos tiranos e as questões religiosas desvirtuadas, segundo a compreensão da época.

Essas temáticas começaram a ser discutidas no período medieval, com as sátiras, poemas que receberam influência de momentos históricos anteriores e que estão relacionados à tradição longínqua e oralizada. Para alguns teóricos como Humbert e Berguin (1932) não se sabe ao certo a origem da palavra sátira, sendo alvo de muitas discussões entre etimologistas até os dias atuais, mas a maioria dessas relaciona-se com a divindade mitológica do sátiro que são constantemente relacionados a brincadeiras de zombar. Para alguns estudiosos o gênero satírico está ligado diretamente a duas características presentes na tradição romana: a apreciação por zombaria e pela observação moral.

Diante disso, dentro do gênero sátira é percebido esse gosto por observar como a sociedade se comporta ética e moralmente. A partir daí encontramos alguns subgêneros dessa categoria literária nos quais é possível identificar esse traço da crítica social. Na literatura galego-portuguesa temos exemplos de cantigas de escárnio e maldizer, e em escassos estudos encontram-se referências ao sirventês, uma categoria da sátira em que podemos observar um cunho mais pertinente às rupturas morais do período medieval.

No *Cancioneiro da Vaticana* e no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* há, pelo menos, quatro tipos de sirventeses caracterizados segundo o teor de seu conteúdo: a) morais – os dirigidos contra a decadência dos costumes cavaleirescos e a corrupção do clero; b) políticos – que falavam da rivalidade dos senhores feudais, teciam críticas à monarquia ou apontavam aspectos negativos; c) literários – que dirigiam acerbas críticas à poesia dos trovadores concorrentes; d) pessoais – esmeravam-se em proferir injúrias contra seus inimigos na arte de trovar. Essa categorização é baseada nos estudos de Lapa (1973).

Sabemos, no entanto, que essa divisão é apenas de caráter didático, pois não há nenhuma fórmula prescrita de sirventês, sendo possível encontrá-lo numa mescla de espécies, distintas das categorias agrupadas acima.

A existência de uma poesia engajada, em especial o sirventês na Idade Média, faz com que pensemos a poesia política escrita na contemporaneidade como remanescente daquele modo poético antigo, pois ambas as manifestações compartilham da mesma mentalidade: a da insubmissão. O sirventês, que era uma poesia de cunho satírico, nos apresenta com certa acidez e força irônica encontrável igualmente em poetas modernos representativos. Por isso, podemos afirmar que uma remanesce da outra, não por serem poemas apresentados tal e qual o eram naquele período, mas em razão de guardarem a mesma essência, em estado residual,

daquilo que era intervenção social, desejo de liberdade e conscientização contra as mazelas sociais e políticas.

Conforme exemplificamos antes, vários foram os nomes da poesia que revelaram uma voz insubmissa. No entanto, propomo-nos aqui a investigar a presença da mentalidade colhida do sirventês medieval na poesia da geração 60 da Literatura brasileira, tomando por objeto de pesquisa a obra poética *Verbo Encarnado*, de Roberto Pontes.

O poeta Roberto Pontes foi um dos fundadores do Grupo SIN de Literatura, é detentor do Prêmio Nacional de literatura PEN Clube do Brasil/2014 e foi também um dos ganhadores do Prêmio Esso-Jornal de Letras (1970). Sobre a obra escolhida, *Verbo encarnado* é o quarto livro de poemas do autor, e traz matéria política em todos os poemas que o compõem. O autor dedicou-se em seus versos a protestar contra os regimes de exceção, como o que vitimou o Brasil em 1964, denunciando as mazelas universais que intranquilizam o homem.

A obra que trazemos para análise, mesmo tendo como referência aquele momento histórico específico do nosso país, torna-se atual e bastante contundente em diversas esferas, basta que se pense na situação do Brasil neste ano de 2021. Enquanto vivemos uma pandemia mundial, os governantes atuais são os que mais contribuem com o agravamento da degradação da saúde e da crise social e econômica. Passamos por um governo que tem sido marcado por *fake news*, cuja população vem sofrendo com a fome, o desemprego, a falta de apoio, enfim, vivendo em situação de miséria que culmina na morte de mais de quinhentas mil pessoas, até o presente momento da escrita desta dissertação. Como não bastasse constantes são as ameaças à democracia, conquistada a duras penas e com muitas perdas de vidas dos que lutaram contra o regime ditatorial nefasto, elogiado frequentemente pelo atual ocupante da presidência da República do Brasil. Assim, poemas que trazem esse apelo social, essa voz opositora a governos que oprimem a população e se levantam contra as instâncias democráticas e a Constituição nacional, tornam-se pertinentes também a este período e a diversos outros, do nosso e de diferentes países que enfrentem situações semelhantes.

A Geração 60 da poesia brasileira da qual faz parte o poeta Roberto Pontes foi analisada pelo poeta e crítico literário Pedro Lyra na “Introdução” à antologia *Sincretismo: a poesia da geração 60*, livro de 156 páginas, em que mapeia, organiza e analisa o perfil geracional de poetas de todas as regiões do Brasil, selecionados por ele, cujas obras e percursos poéticos são minudentemente classificados a partir da concepção de geração buscada em teóricos e filósofos como Karl Mannheim, José Ortega y Gasset, Julián Marías e Claudine Attias-Donfut. Roberto Pontes aqui representa de modo emblemático, um dos

autores dessa geração que tem como característica o viés político e insubmisso da vertente “protesto social”, indicada por Lyra.

Desse modo, queremos contribuir com o nosso esclarecimento acerca dos resíduos medievais do sirventês contidos na obra poética ponteana eleita. Dentre as pesquisas não foi averiguado nenhum estudo longo que apontasse para esse matiz. Também os estudos sobre a poética do sirventês existem de modo muito escasso, principalmente em Língua Portuguesa. O trabalho aqui proposto torna-se relevante diante dessas duas perspectivas pouco evidenciadas em estudos anteriores.

Para tornar o trabalho comparativo possível e sobretudo inovador nos ampararemos na Teoria da Residualidade (PONTES, 1999), *corpus* teórico e analítico sistematizado pelo mesmo poeta em estudo, que visa identificar resíduos que se conservam de um determinado período de tempo no imaginário das pessoas e são retomados em outro tempo e espaço de modo recriado e adaptado ao momento em que ressurgem, mas guardando resquícios de um tempo anterior. Sobre a concepção teórica Miranda (2016) aponta o seguinte:

A Teoria da Residualidade, assim, busca detectar os vários elementos culturais presentes em dada manifestação literária que remetem a manifestações anteriores, pois o texto literário é um reflexo da relação do homem com a realidade histórica, portanto, um reflexo de sua mentalidade. Assim, na cultura e na literatura podemos encontrar riquíssimo material para a compreensão da mentalidade e do imaginário de distintos e distantes povos e épocas (MIRANDA, 2016, p. 12).

Primeiramente, para entendermos o que chamamos aqui de resíduo, necessário se faz uma explanação sobre o método investigativo com o qual optamos por trabalhar. A Teoria da Residualidade foi sistematizada por Roberto Pontes, poeta e também professor da Universidade Federal do Ceará. Com base em textos teóricos do autor acerca do *corpus*, como: “A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da residualidade” (PONTES, 2017, p. 13-18) e “Pródromos conceituais da Teoria da Residualidade” (PONTES, 2020, p. 13 – 44) temos que ela está embasada em alguns conceitos como os de *mentalidade* e *imaginário*, pertencentes ao repertório terminológico dos historiadores da *École de Annales*. O conceito de *resíduo* foi por ele aplicado em 1967, pela vez primeira no prefácio ao livro *Sombras* com o qual estreou o poeta e crítico Pedro Lyra. O de *crystalização* está implícito na ideia expressa por Pontes inicialmente em 1970, no ensaio *Vanguarda brasileira: introdução e tese*. O de *hibridação* começou a ser gestado nas discussões sobre o *sincretismo* religioso na cultura brasileira, em 1962, no grupo de estudos denominado CEDES - Centro de Estudos e Debates Sociais, quando das reuniões em torno de textos sobre Sociologia e Política no LICEU do

Ceará, onde o poeta cursou os anos finais do chamado ensino clássico (atual Ensino Médio) (PONTES, 2020, p. 21). Depois, o conceito de sincretismo:

Por seu caráter de guarda-chuva terminológico e desgaste acentuado nas Ciências Sociais, sobretudo nos estudos antropológicos e sociológicos, [...] veio a ser substituído pela expressão *hibridismo cultural*, adotada por muitos cientistas internacionais da área, mas que a *Teoria da Residualidade* possibilita aplicar, designando o fato social a que o conceito se refere como *hibridação cultural*, por ficar em relevo, assim, o caráter dinâmico do que realmente ocorre na espécie: a *ação de hibridar*, isto é, de compor-se o produto cultural ou literário, de elementos vários, com origem e natureza diversas numa ação criativa (PONTES, 2020, p. 21).

O conceito de *endoculturação*, último a se somar à sistematização teórica, foi pensado a partir do “axioma vitalista de Ortega y Gasset: ‘eu sou eu e a minha circunstância’” (PONTES, 2020, p. 36), e definido na palestra “Cultura, Arte e Linguagem”, proferida pelo autor em 2006. Para a sistematização efetiva da teoria, o professor encontrou ao longo de muitos anos aportes teóricos em autores como Guerreiro Ramos, James D. Dana, Nestor García Canclini, Massimo Canevacci, Ortega y Gasset, Raymond Williams, Duby, entre outros, fazendo destes, “confinantes teóricos”, mas não “fiadores” como ressalta o autor no texto “Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade”. (PONTES, 2020, p. 17 - 2006b, p. 9). Isto porque a Teoria e seus conceitos se constituem de investigação do próprio autor “isto é, delimitam um território singular no domínio da Epistemologia cultural.” (idem). Para a formulação do *corpus* Roberto Pontes não só:

tomou emprestado ideias e termos de pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento humano, como a História, a Antropologia, a Literatura e até mesmo a Química, como também (re)trabalhou esses termos, de modo a criar os seus próprios, para aclimatá-los a uma realidade brasileira (TORRES, 2017, p. 172).

Ou seja, ao sistematizar o *corpus* teórico ele próprio empregou o processo de cristalização ao adaptar os conceitos às circunstâncias da cultura e da literatura do seu país, do seu povo.

O conceito mais importante para tomarmos conhecimento é o de *resíduo*, que diferente do que se pode pensar, não é algo que foi descartado e tenha permanecido fincada no passado, ao contrário, resíduo é algo que permanece vivo, porque:

é dotado de extremo vigor. Não se confunde com o antigo. [...] É algo que se transforma, como o mineral bruto tornado jóia na lapidação. [...] O *resíduo* é aquilo que resta de alguma cultura. Mas não resta como material morto. Resta como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. Essa é a grande importância do *resíduo* e da *residualidade*. Não é reanimar um cadáver da cultura grega, da cultura medieval, e venerá-lo num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto, promovendo o retorno ao passado, valorizando a melancolia e a saudade, como fizeram os portugueses durante a fase

do Saudosismo literário; não é isso. A gente apanha aquele *remanescente dotado de força viva* e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo da *cristalização* (PONTES; MOREIRA, 2006b, p.2).

Isso equivale ao que se lê em Raymond Williams em seu livro *Marxismo e Literatura*:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente de “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 ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior (WILLIAMS, 1979, p.125).

Portanto, o *residual* é o que sobrevive ao longo do tempo na *mentalidade* e no *imaginário* de outras épocas através do processo de cristalização, não no sentido de petrificado, e sim no de que tem possibilidade de transformação, como o cristal, que ao ser lapidado e polido ganha outras formas. Recorrendo às palavras de Roberto Pontes, enquanto teórico, sobre o referido conceito do *corpus* residual, lemos que:

a *cristalização* consiste numa recolha de material artístico, literário, no caso vertente, que recebe tratamento semelhante ao dado pelo lapidário à rocha bruta para que dela surja a gema preciosa. Trata-se de um polimento estético que depende da maior ou menor habilidade do artista, mas é assim que vêm à luz as obras artísticas, inclusive as obras-primas do repertório universal (PONTES, 2017, p. 17).

Sobre a força vital do resíduo e a sua capacidade de adaptação e ressurgimento em outros tempos, espaços e culturas, cabem ainda as seguintes considerações acerca da cristalização:

É um processo de polimento, de recriação, reaproveitamento do *resíduo*, que por ser matéria viva, eivada de possibilidades, dá à cristalização um caráter de infinitude. Ao modo da fênix mitológica, o *resíduo*, por ser algo que se mantém através da mentalidade e do imaginário dos povos, torna a cristalização um processo plural e também dinâmico tal qual a essência residual (MARTINS, 2015, p. 35).

Sendo a Residualidade uma teoria de viés comparatístico, também empregaremos na presente investigação os estudos de Literatura Comparada, o que nos permite associar conteúdos interdisciplinares, como características sociais, histórias, temporais, culturais, artísticas, dentre outras, para uma melhor elucidação dos estudos comparativos. Nos apontamentos de Tânia Carvalhal (2006) vemos que o comparativismo não deve ser pensado apenas como confronto de obra e autor, imagem ou ideia, pois a literatura comparada tem de

contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas, favorecendo a visão crítica das literaturas.

Nosso trabalho está dividido em quatro capítulos, sendo o primeiro, a introdução. No segundo, “Sirventês: uma poesia satírica medieval”, tratamos de uma categoria literária e artística muito difundida no período do medievo: a sátira. Nele abordaremos o universo que envolve esse tipo de manifestação escrita que foi fortemente praticado entre as principais camadas sociais do período, como forma de expor as mazelas sociais que eram identificadas, desde os trovadores que não tinham respeito pelo trabalho de outros, passando por fatos e acontecimentos que expunham a moral dos indivíduos daquela sociedade, chegando até a conduta sem ética de nobres para com a plebe.

O capítulo versará sobre a origem da sátira, seus principais objetivos e sua definição múltipla. Também serão tecidas considerações sobre alguns satíricos importantes para o movimento literário. O tópico 2.1 do capítulo, intitulado “A sátira na sociedade feudal” tratará da relação da sátira com as camadas sociais do medievo, de quais pessoas eram alvos da sátira e das relações estabelecidas entre satirizadores e satirizados. Aqui as explicações se darão através da análise de textos literários de Pero da Ponte, trovador oriundo da Galícia e João Soares Coelho, trovador galego português. No tópico 2.2, “A poética do sirventês”, analisaremos o que foi essa categoria de sátira que teve como principal mote o tema político de denúncia, a observação moral e o combate social. O contexto histórico em o que sirventês foi produzido e no qual viveram os trovadores de sirventeses também será tema de desenvolvimento deste mesmo tópico.

Dedicamos as páginas do terceiro capítulo, que tem por título “A poesia insubmissa de Roberto Pontes em *Verbo Encarnado*”, ao estudo do conceito de *poesia insubmissa*, cunhado por Pontes (1999), com estudos de poemas do mesmo autor que se inserem nessa temática, em especial, os do livro escolhido para a pesquisa, *Verbo Encarnado* (1996), um livro composto de 60 poemas, integralmente de cunho social e de combate à voz represada dos povos por injustiças, governos totalitários e inibições de liberdade. No presente capítulo abordaremos também a Geração 60 da poesia brasileira, tendo em vista que Roberto Pontes a ela pertence, sendo nome de destaque. Segundo Pedro Lyra (1995), essa geração está marcada por transformações no modo de se fazer poesia no Brasil.

O estudo da obra nesse capítulo, além de nos situar em um panorama político e histórico vivenciado no Brasil e no mundo, traz questões que nos fazem refletir sobre a sociedade em geral com todos os problemas enfrentados, como injustiças sociais, a exploração do trabalho, a mudança de postura e de transformação dos valores humanos, Por

outro lado é um exemplo do emprego da palavra poética como arma de combate na busca por liberdade.

No quarto capítulo, “Um sirventês moderno: a poesia insubmissa em *Verbo Encarnado*” direcionamos nossa análise para o livro *Verbo Encarnado* na perspectiva de rastrear os resíduos que denotem modos de pensar e de agir propriamente dos trovadores medievais de sirventês. Pretendemos verificar como se revelam os indícios do sirventês político e moral nos textos da obra do *corpus* literário, atentando para a manifestação da mentalidade de luta e busca por liberdade no texto do autor da geração 60, comparativamente aos imaginários que permeavam a escrita dos trovadores do período medieval. No capítulo há um estudo aprofundado sobre o livro *Verbo encarnado*, situando o leitor em todas as características que permeiam a obra. Investigaremos dois tipos de sirventeses: o político e o moral em poemas do livro que dividimos em quatro categorias: história política, a poética do combate, implicação e movência social. Assim, torna-se mais didático a identificação dos resíduos sirventeses que se encontram. No tópico 4.1 abordamos o sirventês político com a análise de poemas das duas primeiras categorias expostas acima, história política e a poética do combate, e no tópico 4.2 resgatamos o sirventês moral que pode ser encontrado de modo residual nos poemas das categorias três e quatro, implicação e movência social.

## **2 SIRVENTÊS: UMA POESIA SATÍRICA MEDIEVAL.**

Daremos início ao nosso estudo teórico para tornar mais claro a poética do sirventês. Sobretudo, trata-se de uma categoria de sátira, textos literários bastante difundidos na Idade Média, porém de dificuldade em defini-los. Para que compreendamos melhor o sirventês, especificamente, é necessário um estudo sobre a sátira, categoria maior que abarca esse gênero literário peculiar de temática combativa, produzido por trovadores no período medieval. Assim, no tópico 2.1 explanaremos as origens da sátira, as influências, a relação com a sociedade e a discussão de definição por diversos autores que se debruçaram na investigação. No tópico 2.2 o sirventês será abordado em todo seu percurso histórico desde o surgimento em terras provençais até chegar a território galego-português, ressaltando suas características, implicações, categorizações e análise de textos literários em sirventês produzidos na Idade Média.

### **2.1 A SÁTIRA NA SOCIEDADE FEUDAL**

A sátira é multiforme. Não podemos categorizá-la como um gênero literário e ela pode ser encontrada nos mais diversos meios de veiculação artísticos, literários, ou não. Os pesquisadores que se debruçaram sobre o estudo da sátira afirmam que buscar uma conclusão definitiva para algo tão complexo e multifacetado não é o objetivo dos trabalhos. Essa conclusão, de não poder defini-la categoricamente, chega inclusive a incomodar aos que se dedica a estudá-la. Hodgart (1969) chega a definir a sátira como uma palavra polissêmica cujos meios para expressá-la, assim como os temas a ela relacionados, são frequentemente diversos.

Nenhuma definição estreita pode abarcar a complexidade de uma palavra que significa, por um lado, um tipo de literatura, por outro, um tom burlesco que se manifesta em muitos gêneros literários, mas que também pode apresentar-se em quase qualquer tipo de comunicação humana durante a história da civilização (ELLIOT, apud HÉRNANDEZ, 1993). Leite (1992, p.8) afirma: “A sátira tem limites bastante imprecisos [...] possuindo uma enorme capacidade de adaptação e disfarce [...]”. A multiformidade da sátira se dá justamente pela abrangência de possibilidades que ela nos dá. Desde os tons agressivos aos sutis, a categoria permeia a vida do ser humano que em algum momento sempre vai utilizar o tom satírico em sua comunicação.

Podemos entender a sátira como uma forma dinâmica. Uma forma ou uma intenção que pode se apropriar de qualquer outro gênero literário. Abordaremos aqui a sátira medieval, algo ainda mais complexo, de se definir, pois o conceito é questionado por inúmeros teóricos, devido a ser a Idade Média um largo período histórico, com diversas facetas, tornando mais difícil a definição.

A *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature* (WEBSTER, 1995) apresenta uma definição formal: “Um tópico de composição literária tratando de vícios humanos ou individuais, tolices, abusos, ridicularização, burlesco, ironia e outros métodos, algumas vezes até com a intenção de trazer melhorias”<sup>1</sup>. Com essa citação podemos inferir inclusive que a sátira é incorporada a um universo de formas literárias e pode variar conforme quem a escreve ou a quem se dirige. Outra definição surge no *Glossary of Literary Terms*, e de acordo com Abrams (1971) é bem parecida com a anterior e apresenta a sátira como uma arte de diminuir um objeto, reduzindo-lhe ao ridículo e evocando atitudes de burla, desdém, indignação ou reprovação.

---

<sup>1</sup> “a usually topical literary composition holding up human or individual vices, folly, abuses, or shortcomings to censure by means of ridicule, derision, burlesque, irony, and other methods, sometimes with an intent to bring improvement”. (Tradução nossa)

Um ponto relevante é que a palavra *sátira* não aparece como vocabulário dos Cancioneiros, nem na *Arte de trovar*, o pequeno tratado que antecede o Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Carlos Nogueira em seu livro *A sátira na poesia portuguesa (e a poesia satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexando O'Neill)* nos lembra:

No que à literatura portuguesa diz especificamente respeito, ainda não se encontrou resposta para o problema das origens da sátira trovadoresca; mas poder-se-à pelo menos pensar que ela está ligada a tradições satíricas muito anteriores aos mais antigos poemas ibéricos medievais, datados de finais do século XII. Referimo-nos, obviamente, à remota tradução oral de que as ‘carjas’ (‘kharajat’), existentes entre as populações subordinadas ao domínio muçulmano, serão apenas a face precursora mais saliente. (NOGUEIRA, 2011, p. 23).

Quanto à origem da palavra, também há uma discussão entre estudiosos da etimologia, da semântica e gramática. Segundo Humbert e Berguin (1932) na obra *Histoire illustrée de la littérature latine: Précis méthodique* a maioria desses estudiosos liga a palavra ao nome dos sátiros, divindades menores da cultura grega (metade homem, metade bode) afeitas a zombarias e farsas. Para os autores supracitados, “sátira” vem do latim *satura*, proveniente da expressão *satura lanx* (prato de oferendas misturadas que eram ofertadas aos deuses em celebrações de sacrifício).

Com base em citação de Diomedes, Salvatore D’Onofrio resume as quatro possíveis etimologias para o termo sátira em sua relação com o significado de “satura”, que quer dizer mistura. Citemos Diomedes a partir do texto de D’Onofrio:

Chama-se *satura* a um tipo de poesia cultivado entre os romanos. Atualmente tem caráter difamatório, visando corrigir os vícios dos homens, sobre os moldes da Comédia Antiga: escreveram este tipo de sátira Lucílio, Horácio e Pérsio. Mas, outrora, dava-se o nome de *satura* a uma composição em versos constante de uma miscelânea de poesias, cujos representantes foram Pacúvio e Ênio. A *satura*, entretanto, é assim chamada ou de *Sátyros*, porque, como acontece na *satura*, eles dizem e fazem coisas ridículas e vergonhosas; ou de um “prato cheio” de muitas e variadas primícias, que os antigos camponeses ofereciam aos deuses por ocasião de festividades religiosas: era chamada *satura* pela abundância e pela fartura; ou de um certo tipo de “recheio”, que, dizem, Varrão chamou de *satura* porque repleto de muitos ingredientes. (Diomedes apud D’ONOFRIO, 1968, p. 29-30).

A partir das alternativas etimológicas de Diomedes, D’Onofrio afirma ser a relação entre a sátira e a *lanx satura* a compreensão mais convincente, desde que o ritual da oferta de colheitas misturadas em um prato aos deuses envolvia festividade em que se “misturavam o sacro ao profano, chegando facilmente ao obscuro.” (D’ONOFRIO, 1968, p. 30).

Para Minois (2003, p.85) essa *satura* é anunciadora do obtuso espírito romano da época. Era uma espécie de “teatro total”, onde se mesclava expressão corporal, música e canto, dança e a palavra em um ambiente globalizado dessas vertentes.

A sátira, enquanto gênero parece ser oriunda dos romanos, de acordo com leituras, pois em Roma se praticavam gêneros literários que tinham marcadamente dois traços: o apreço pela zombaria e pela observação moral dos indivíduos. Na Idade Média observamos muitos satíricos que se inspiravam nos romanos Horácio, Pérsio e Juvenal. Criticavam em suas trovas clérigos e ordens religiosas. Exemplo disso é *Carmina burana*, coletânea de poemas manuscritos do século XIII, composta de 254 poemas dramáticos, que tratava de temáticas picantes, irreverentes e satíricas, escritas em latim medieval e línguas vernáculas como, por exemplo, o francês antigo, o provençal e até mesmo em médio-alto-alemão.

Outros autores importantes para os estudos satíricos, Lanciani e Tavani, nos trazem a seguinte assertiva:

Definir a sátira implica o risco de limitar e esquematizar un fenómeno poliédrico e dinámico, instrumento transgresor que, se dunha parte saca á luz as incongruencias, o ridículo, o grotesco da realidade representada, pola outra pode – aínda que non sempre de modo explícito – inspirarse nunha norma propia e sobreentender unha escola de valores, positivos ou negativos (LANCIANI; TAVANI, 1995, p. 89).

Dois livros são de suma importância para os estudos da sátira, são eles: *The anatomy of Satire* (HIGHET, 1962) e *La sátira* (HODGART, 1969). Nas obras encontramos uma trajetória da sátira e de seus diferentes tipos acompanhados de estudos das técnicas próprias dessa categoria literária. O consenso que existe entre os dois autores acerca do que estudamos aqui é que a sátira é uma arte retórica que preza pela moral, recurso através do qual se escreviam obras para atacar, mas também para buscar corrigir os vícios da sociedade, empregando como instrumento principal o engenho humorístico.

Outro autor que é fundamental para buscarmos compreender um pouco mais a multiplicidade que é estudar a sátira é Northrop Frye com sua obra *Anatomía de la crítica* que nos indica dois recursos essenciais para haver sátira: “uma é o engenho do humor baseado na fantasia ou em um sentido grotesco ou absurdo. A outra coisa é ter um objeto para atacar”<sup>2</sup> (FRYE, 1991, p. 294). Já o autor citado anteriormente, Hodgart (1969, p. 9) acrescenta outros dois elementos de juízo essencial: “o compromisso com a sociedade contemporânea e o julgamento moral”<sup>3</sup>.

Voltando o assunto para a sátira da Idade Média podemos analisar que ela não recebeu tantos estudos como a sátira épica e a romana. Existem poucos estudos no campo comparado com os demais. Para Jauss (1970) na Idade Média românica, a sátira apareceu pela primeira

<sup>2</sup> “una es el ingenio o humor basado en la fantasía o en un sentido de lo grotesco o de lo absurdo. La otra es un objeto de atacar”. (Tradução nossa).

<sup>3</sup> “el compromiso con la sociedad contemporánea y el enjuiciamiento moral”. (Tradução nossa).

vez, e permaneceu muito tempo, apenas relacionada à pregação, ao poema moral sentencioso e didático. Corroborando com Jauss, Zumthor escreve: “para usar a distinção feita por Jauss, podemos dizer que a sátira sempre aparece como uma função poética dependente, nunca constitutiva”<sup>4</sup> (ZUMTHOR, 1972, p.137).

A sátira da língua latina teve um momento de esplendor no século XIII na França. Os abusos cometidos pela Igreja provocaram uma explosão sem precedentes de protesto satírico. As inovações educacionais, o governo secular e a moral dos cortesãos foram objeto de severas reprovações ao longo do tempo. Os satiristas dessa época se inspiravam nos latinos, como já foi mencionado anteriormente, e os tópicos mais abordados eram sátiras contra os clérigos e os vícios clericais, a misoginia herdada por traições cometidas por mulheres e contra o matrimônio (BREVEDAN, 2001).

Para Scholberg (1971) em seu livro *Sátira y invectiva en La España medieval* há uma carência de definição que abarque tudo o que a sátira representa, há apenas elementos globais que são aceitos pela maioria dos estudiosos. Para ele, contrariando o pensamento da maioria, o cômico não seria o traço diferencial da sátira, mesmo que os maiores nomes de referência para os estudos da mesma apontem o teor cômico como item essencial. Para alguns autores como Sutherland (1967) na obra *English Satire* não há comicidade frente aos vícios e defeitos humanos.

Ainda falando sobre Scholberg (1971) ele admite que o mais imprescindível para que uma obra seja do universo satírico é o autor apresentar uma atividade contestatória, de oposição a alguém ou a algo que vá contra os princípios fundamentais de uma sociedade. Com esse ponto de vista, podemos averiguar que o contraste entre o que é considerado ideal e o que acontece no real é que é o principal motivo de haver textos de cunho satírico. A consciência do autor de textos satíricos está em tornar evidente a diferença de atitudes da sociedade entre o que se espera que seja feito e o que não se percebe na prática.

Rejane Cristina Rocha em sua tese intitulada *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea* ressalva: “o que é permanente no discurso satírico é o ímpeto de defender a norma pela ridicularização do desvio” (ROCHA, 2006, p.18). É preciso refletir sobre quais são os conjuntos de valores aceitos para a época e aqueles que atravessam gerações para conseguir um limite do que é condenável, do que é moralmente aceito ou não.

A sátira é alavancada pelo compadecimento do autor com o mundo. Ao observar o que se estava fazendo que fosse considerado errado para a época, o trovador colocava em versos

---

<sup>4</sup> “pour reprendre la distinction fait par Jauss, on peut dire que la satire apparait toujours comme une fonction poétique dependante, jamais constitutive”. (Tradução nossa)

sua consternação utilizando como uma denúncia da sociedade feudal. Para Alfredo Bosi, “o lugar de onde se move a sátira é, claramente, um topos negativo: a recusa aos costumes, à linguagem e aos modos de pensar correntes” (1993, p.163). É justamente o teor de criticidade do satirista que faz com que suas trovas abranjam o conjunto de elementos que ele considera oposto negativamente ao que se enquadra em suas percepções de ética e moral. As atitudes incoerentes encontradas no correr da vida é que são o alvo do discurso satírico, os absurdos seriam critérios subjetivos, ideológicos, históricos.

Alguns recursos que são utilizados no discurso satírico, como os chistes, a ironia, os trocadilhos, as insinuações necessitam que o leitor tenha habilidades de perceber as entrelinhas. Somente assim, o objetivo fundamental da sátira, de diminuir o seu alvo através do riso, é cumprido. Apenas quando há esse elo entre o leitor e a escritura. É necessário a conexão para funcionar. Não havendo ela cai em um conjunto de palavras banais, provocando o riso, mas sem obter nenhuma consequência social.

Partindo do pressuposto de que toda obra de arte, inclusive a literária, precisa ter um viés ético, formar uma consciência aguda nas pessoas entre a desconformidade do que é e do que deveria ser, Pollard nos diz:

Representar o que poderia ter acontecido é sugerir o que poderá acontecer, é revelar possibilidades irrealizadas do real. E é nesse sentido que a literatura pode ser e é revolucionária: por manter viva a utopia, não como o imaginário impossível, mas como o imaginário possível. [...] A função revolucionária da literatura não consiste em emitir mensagens revolucionárias, mas em levantar, por suas reordenações e invenções, uma dúvida radical sobre a fatalidade do real, sobre o determinismo da história (POLLARD, 1970, p.3).

A literatura tem seu viés ético amplamente difundido desde tempos remotos, é uma necessidade básica de resistir sempre aos discursos dominantes, aos modos impostos de não poder se expressar, de não poder ter seu próprio discernimento no que tange aos estigmas morais de uma sociedade.

Alfredo Bosi em seu livro *Poesia e resistência* (1993) afirma que o texto poético pode apresentar uma força contrária a uma ideologia opressora. Desse modo, as sátiras se enquadrariam no proposto por Bosi, pois existe na mesma uma desaprovação ao momento presente, entra aí uma categoria de sátira, podemos assim dizer, revolucionária. Podemos encontrar no texto satírico características que se remetem a uma ética contundente e bastante singular, proporcionando um texto satírico que irá se reportar a demonstrar os valores de nobreza, justiça e honra e, com isso, nos versos figurará seus afetos e, principalmente, seus

desafetos. Sempre se vê de uma maneira explícita o satirizador nomeando ou caracterizando de modo muito claro, quem ou o que vai contra ao que ele acredita.

Vejamos um exemplo de sátira, definida aqui como uma cantiga de escárnio, escrita por Pero da Ponte, que segundo Lopes (2011) era um trovador provavelmente oriundo da Galícia, que desenvolveu sua atividade de escrita na primeira metade do século XIII, talvez até 1260 e havia sido segrel, nas cortes de Fernando III e Afonso X:

Morto é Dom Martim Marcos, ai Deus, e se é verdade  
Sei que com ele é morta a desonestidade.  
Morta é a parvoíce, morta é a vacuidade,  
Morta é a poltronice e morta é a maldade.

Se Dom Martinho é morto sem honra e sem bondade  
E de outros maus costumes haveis curiosidade,  
Em vão os buscareis desde Roma à cidade;  
Noutro sítio vereis feita a vossa vontade.

Se um certo cavaleiro sei eu, por caridade,  
Que vos ajudaria a matar tal saudade.  
Deixai-me que vos diga em nome da verdade:  
Não é rei nem é conde mas outra potestade,  
Que não direi, que direi, que não direi.

(tradução de Natalia Correia – cantares dos trocadores galego-portugueses- 1978)<sup>5</sup>

A cantiga exemplificada acima foi feita por Pero da Ponte ao infante Dom Manuel, irmão de Afonso X, então temos na cantiga um duplo alvo. Sobre a cantiga é encontrada a citação que aborda o contexto: “A morte deste (pouco) saudoso Martim Marcos é apenas o pretexto para traçar o retrato de outro senhor, "sósia" em vícios - e para, ao mesmo tempo, defender politicamente o soberano, então em conflito com o seu herdeiro, o infante Sancho, cujo partido D. Manuel apoiou” (LOPES, 2011, n.p.).

Seus desafetos são nomeados na cantiga, fazendo um sinal claro de que a maldade, a covardia, os maus costumes exercidos por eles ia de encontro o que deveria ser de fato e o que se propunha na época como um valor ético e moral.

A cantiga analisada se encaixa em um contexto sobre a sátira que é descrito por Estebanez Calderón em seu *Diccionario de términos literários* (1996) em que define a sátira como: “Composição literária em prosa ou verso em que se realiza uma crítica de costumes e

---

<sup>5</sup> Mort'é Don Martín Marcos, ai Deus, se é verdade?/ Sei ca se el é morto, morta é torpidade,/morta é havequía/e morta neiciidade,/morta é covardia/e morta é maldade./Se Don Martinh'é morto, sen prez e sen bondade,/oimais, maos costumes, outro senhor catade;/mais non o acharedes/de Roma ata cidade;/se tal senhor queredes,/alhu-lo demandade./Pero un cavaleiro sei eu, par caridade,/que vos ajudari'a tolher del soidade;/mais que vos diga onde/ben verdade/non éste rei nen conde,/mais é-x'outra podestade,/que non direi,/que direi,/que non direi... (Cancioneiro da Biblioteca Nacional 1655, Cancioneiro da Vaticana 1189)

vícios de pessoas ou grupos sociais, com propósito moralizador, meramente lúdico ou intencionadamente burlesco”<sup>6</sup>.

Fazendo um panorama geral agora da história da sátira, de acordo com estudos de Calderón (1996), tudo indica que ela surge ainda na Grécia e seus principais representantes são Aristófanes (produziu sátira contra o demagogo Cleón, por exemplo), Bión de Borístenes y Menipo (produziu um longo discurso retórico, diatribe, criticando os vícios sociais), Arquíloco, Luciano de Samosata, dentre outros.

Como já vimos anteriormente, é em Roma, sem dúvida que a sátira passa a ser considerada como um verdadeiro gênero literário, composto de uma maior diversidade temática e formal, podendo ser encontrada em textos como fábulas, diálogos, poesia, prosa. Grandes nomes de cultivadores da sátira em Roma são Pérsio, Horácio (em seus *Sermões*), Juvenal (*Sátiras*), dentre outros. As sátiras de Horácio não eram compostas por ataques pessoais ou de agressão, eram dotados de elementos que criticavam moralmente e literariamente a sociedade em que ele estava inserido e os vícios que eram considerados por ele como negativos.

Já na Idade Média a sátira continua aparecendo na literatura, criticando as farsas, as atitudes vistas como imorais, a crítica anticlerical, feita inclusive pelos goliardos, que eram clérigos pobres, desamparados pela Igreja que se tornavam vagantes e detinham agora um espírito transgressor. Também eram encontradas as cantigas de escárnio e de maldizer galego-portuguesas. Em relação à veia satírica apresentada na literatura castelhana, Calderón (1996) nos afirma que foi encontrada em muitas composições do livro *Buen Amor* de Juan Ruiz, datado de aproximadamente 1368, onde há um episódio do ladrão que vendeu sua alma ao diabo, as cantigas dos clérigos da Talavera, as sátiras contra os advogados e contra a corrupção da justiça e do clero, também figura na obra *Danza general de la muerte* (século XV), nas poesias de protesto das *Coplas de Mingo Revulgo*, do *Provincial*, e em *La batalla campal de los perros contra los lobos*, uma sátira contra a nobreza, dentre outros.

Chegando ao Renascimento percebemos uma forma de sátira anticlerical e social em diversas passagens de *La Celestina*, *El Lazarillo* e demais obras da picaresca, em *El Quijote*, trazendo uma crítica à religiosidade supersticiosa e a certos defeitos do clero. É possível perceber a sátira também no teatro de Gil Vicente.

---

<sup>6</sup> “composición literaria en prosa o verso, en la que se realiza una crítica de las costumbres y vicios de personas o grupos sociales, con propósito moralizador, meramente lúdico o intencionadamente burlesco.” (Tradução nossa) (CALDERÓN, 1996, p.964)

No século XVII se produzem diferentes tipos de sátira: política, social e literária. A primeira, sendo representada pelas *Epístola satírica y censória al conde Olivares* de Quevedo, a segunda, social, representada por sátiras contra os governos, centrada em temas contra o soldado fanfarrão, o médico ignorante, o fidalgo arruinado, o jurista, entre outros ofícios, e, por último, em relação a sátira literária, que se dirigia a criticar outros trovadores, que tripudiavam e enganavam fingindo serem suas as trovas de outro autor. Quando entramos no século XIX a sátira social e política apresenta grande visibilidade.

Dentro das cantigas satíricas galego-portuguesas, podemos encontrar o gênero escárnio e maldizer. Os trovadores trazem na rubrica, antecedendo o poema, a clara referência “de escárnio e maldizer”. As cantigas de escárnio não mencionam nominalmente o objeto de crítica, já as de maldizer, trazem nomes explícitos de quem está se pretendendo ridicularizar.

Os Cancioneiros, que temos acesso atualmente, são três: o *cancioneiro da ajuda* (CA), o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (CBN) e O *Cancioneiro da Vaticana* (CV). Neles há um compilado de aproximadamente 1.679 cantigas, dentre as quais temos em torno de quatrocentas categorizadas como de escárnio e maldizer. É importante salientar que as categorias podiam fundir-se. Um exemplo disso é a Canção da Ribeirinha, uma famosa cantiga que até hoje há a discussão sobre onde enquadrá-la, pois tradicionalmente é tida como de amor, porém ao mesmo tempo revela traços de maldizer, quando cita o nome da mulher amada, sem o objetivo de protegê-la, e quando a descreve com roupas íntimas deixando claro que ela não é inalcançável (CERCHIARI, 2009).

Os trovadores que produziam suas cantigas, até aqui abordados, tinham algum tipo de relação com a sociedade, que não podemos afirmar se eram amistosas ou não, pois ultrapassa o campo da investigação literária. O fato é que, ao termos um mal estar gerado pelas cantigas de escárnio e maldizer em toda a sociedade, havia ali uma espécie de insurgência por parte dos segréis e trovadores.

Graça Videira Lopes, em seu livro *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, comenta a cantiga *Luzia Sanchez jazedes em gram falha*, de João Soares Coelho. Uma cantiga escrita em primeira pessoa, na qual o autor figura uma mulher, provavelmente uma soldadeira, que está insatisfeita com o desempenho sexual que o próprio homem atribui a si. A cantiga traz o refrão: “Par Deus, Luzia Sánchez, Dona Luzia,/se eu foder-vos podesse, foder-vos-ia”. Sobre isso, a autora relata:

cantigas como esta ajudam a situar melhor a relação dos trovadores e jograis com os satirizados - na qual a rudeza não significaria necessariamente injúria, uma vez que não é nunca de uma posição de rígida autoridade moral que trovadores e jograis partem. A quase ausência de um tom moralista no Cancioneiro satírico galego-

português fica a dever-se, em grande parte, a este curioso sentido de fraternidade de que as cantigas autobiográficas especialmente, mas também o grande número das que têm colegas de ofício por alvo, nos dão mostras (LOPES, 1998, p.315).

Enveredando agora para a questão moralista dos satíricos, que compunham trovas sobre o contexto político vivido, outro fator interessante de se apontar sobre as críticas dos satirizadores que eram dirigidas às autoridades, é que eram compostas de duas características opostas: as críticas podiam ser “progressistas ou conservadoras”, pensando na realidade da época, obviamente, conforme Minois (2003, p.44). A sátira medieval infiltrava-se mais no segundo tipo. Ainda de acordo com o autor supracitado: “Ela exprime a inquietação dos moralistas diante das mudanças sociais, religiosas, políticas” (2003, p. 211). Ela se volta para o passado, para o conjunto de ideais que a sociedade vivia e que para ele era dotada de um equilíbrio que não se encontra mais com as mudanças surgidas no contexto histórico da época.

Refletindo sobre isso, Horowitz e Menache dizem:

Conservadorismo parece ser a palavra-chave para a compreensão da sátira política na Idade Média. Emane ele da nobreza, da Igreja, ou da burguesia,...o que transparece, definitivamente, é o mal-estar, a inquietação diante da evolução acelerada da sociedade, do encaminhamento para monarquias centralizadoras, na França e na Inglaterra; ou ainda diante do dinamismo da burguesia no campo econômico e político, essa força pouco conforme aos critérios tranquilizadores de uma sociedade que foi definida como imutável em nome da vontade divina (HOROWITZ; MENACHE 1996, p.462).

O riso satírico que se podia encontrar durante a Idade Média chegava por vezes a ser agressivo ou cruel. Era uma espécie de abrandamento das atitudes de luta que se queria tomar. As palavras eram usadas como uma maneira de intimidar, mas com um toque de leveza, causado justamente pelo riso (característica marcante da sátira) para entreter a população.

Em síntese, a sátira tem seu alvo, simultaneamente, a conduta moral, a ética, o meio social e o político. O que move os textos é o sentimento ou de conservadorismo de algo que as mudanças novas visam alterar o conjunto de normas aceitáveis como boas em uma sociedade ou o sentimento de inovação, de que o passado já se encontra retrógrado para uma dualidade de bem e mal exercida pelo povo em um determinado período de tempo.

O que todas as sátiras têm em comum é o desejo de, através do seu discurso, ter um texto que se aproxime dos ideais dos trovadores, com isso, eles encontram uma espécie de conforto a combater algo que para eles é injusto, maldoso ou escarnecedor com o uso da sua palavra como arma. O satirizador é o porta-voz de um movimento que não aceita o que está sendo imposto, sejam grandes feitos políticos, vícios humanitários ou mentiras literárias, ele busca muitas vezes, por meio da ironia, do riso e do cômico, atrair a atenção para o que quer combater e expor.

O apanhado de informações sobre a sátira até aqui servirão para fazer uma base de leitura e entendimento para que possamos chegar ao ponto principal de discussão e explanação em nosso trabalho: o sirventês, que, em síntese, vem a ser um tipo de sátira que foi difundido ao longo de toda a Idade Média e do Renascimento e que pouco foi estudada até os dias atuais. Os trabalhos acadêmicos voltados para o estudo do sirventês são pouquíssimos, sendo um assunto que merece relevância por ter repercussão ao longo de toda a história da literatura e da humanidade, desde que as ocorrências no âmbito da literatura são um reflexo do que ocorre na sociedade. Sobre essa espécie literária, que está vinculada à sátira, nos deteremos no tópico a seguir.

## 2.2 A POÉTICA DO SIRVENTÊS

O significado exato da palavra sirventês não é fácil de definir. Provavelmente é derivado do verbo latino *servire* e, portanto, pode ser traduzido livremente como a “canção de um servo” ou “em louvor aos interesses de seu mestre ou senhor”.

Guilhem Molinier or Moulinier em *Leys d'amors* (As leis do amor) chama o sirventês de canção que contém censura e vituperação, e castiga pessoas perversas e malignas (SWIGGERS, 2009).

O sirventês é uma das duas grandes classes que compreendem a literatura provençal, a saber: o sirventês e a canção (cansó). Não há nenhum esquema métrico relacionado diretamente ao seu tipo. Há uma variedade de rimas, métricas e estrofes que são encontrados nessas produções. Elas podem ser classificadas apenas pelo assunto de que tratam e, com base nisso, há uma divisão bastante distinta, fácil e satisfatória, pelo menos no que diz respeito a um dos dois ramos. A cansó pode-se dizer resumidamente, é um poema lírico que trata do amor e o sirventês não diz respeito à temática lírico-amorosa.

Conforme Aubrey (2000) a linguagem utilizada pelos trovadores era o *langue d'oc* frequentemente denominada de provençal antigo (também chamada de occitano antigo). A referida língua tinha uma diversidade de dialetos contendo influências Italiana, Catalã e Galego-Portuguesa. Provavelmente, pela origem distinta dos trovadores que não eram oriundos de um único lugar, havia essa grande variabilidade linguística. O occitano antigo tornou-se o veículo de desenvolvimento inicial da poesia lírica na Europa ocidental.

Ainda segundo Aubrey (2000), as melodias dos trovadores eram entidades autônomas e também consideradas móveis devido à existência do *contrafacta* (textos ou poemas diferentes que utilizavam a mesma melodia). De acordo com Akehurst e Davis (1995), em

geral as composições melódicas eram feitas ao mesmo tempo em que os textos/poemas, expandindo suas formas, dando unidade às canções e garantindo a sua originalidade. Apesar disso, há uma perda estimada de nove em cada dez canções devido ao fato da transmissão da melodia provavelmente ser feita oralmente, inclusive de modo mais frequente que a própria letra.

Esse fato é corroborado pelas observações de Aubrey (1993), que aponta haver um número surpreendente de trovadores cujos manuscritos estavam incompleto, danificado ou com melodias incertas. Diante disso, para alcançar a definição do sirventês são necessárias algumas observações gerais sobre o caráter da poesia dos trovadores, distinguindo-a de todas as outras espécies medievais.

Segundo Hueffer (1878) não há nenhum tópico importante da história política, social e literária da época que não encontre eco na poesia trovadoresca. A forma de arte em que essas questões são tratadas é chamada de sirventês.

Em síntese, o sirventês pode ser considerado dentro da categoria das cantigas de escárnio, nasce e se desenvolve no sul da França, na região provençal, em meados do século XII, em língua occitânica, ao mesmo tempo em que também se desenvolviam as cantigas líricas que exaltavam o amor cortês.

Vale ressaltar que foi na Provença que se desenvolveu grande parte das atividades literárias, devido, principalmente, ao auxílio que os senhores feudais ofereciam para os artistas da época. O mais volumoso conteúdo literário produzido na região, o que apresentou mais destaque, foi a cansó. Mesmo assim, a produção satírica foi praticada com bastante êxito na Provença. Rodrigues Lapa em seu livro *Lições de literatura portuguesa (época medieval)* nos diz:

A cantiga escarninha toma, na Provença, dum modo geral, o nome de 'sirventés'. Pelo que respeita à forma, o 'sirvintés' em nada difere da canção, e até o nome parece indicar que a sua estrutura seguia 'servilmente' a melodia duma canção. O tema era, todavia diferente, tinha carácter mais objectivo, reflectia as opiniões e os sentimentos do trovador sobre os homens e a vida social. Daqui necessariamente o seu carácter moral e satírico (LAPA, 1973, p.174).

Conforme a citação de Lapa fica claro que a questão estética e usual do sirventês muito se parecia com a das outras cantigas que eram produzidas, a temática é que seguia outra direção, os textos eram voltados para o pensamento moral e ético. Versavam sobre as pessoas da sociedade, sobre a vida em coletivo, sobre uma questão muito mais social. Havia nelas uma exposição sobre o que pensavam os trovadores sobre questões que envolviam a vida humana em sua forma sociológica. Por esse motivo as cantigas satíricas eram produzidas diferenciando-se das canções.

Outro autor que dedicou estudos a essa temática da poesia provençal foi Jeanroy em sua obra *La poésie lyrique des troubadours* (1934), na qual ele afirma que dentre os aproximadamente 460 nomes de trovadores da época, em média uns 200 produziram textos poéticos sobre a realidade vivida em sua época, sobre as situações a que eram submetidas na vida em sociedade. A produção serviu, inclusive, como aporte histórico para se compreender sobre o que pensavam naquela época.

Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo em sua tese de doutorado se dedica a estudar a sátira política medieval. Diz ela: “Na forma dessa espécie poética eram vazadas invectivas pessoais, críticas às classes sociais, elogios, grande número de reflexões morais genéricas, lamentações fúnebres” (TOLEDO, 2018, p. 40).

Para outros autores, como por exemplo, Martin de Riquer (1948) acreditava-se que o sirventês era apenas a canção feita pelo servo de algum poderoso senhor feudal que fazia suas cantigas a fim de escarnecer algum adversário do seu senhor ou de defendê-lo, se assim fosse o caso. Um dos trovadores que podemos exemplificar é Cerverí de Girona, trovador catalão que foi um dos mais prolíficos da literatura medieval.

Quanto ao conteúdo, o sirventês vai em direção oposta à temática amorosa, e, de acordo com o seu objeto, o sirventês pode ser dividido em quatro grupos importantes: o sirventês pessoal, o literário, o político e o moral.

Os trovadores deram pouca importância aos assuntos teológicos e, mais especialmente, aos dogmáticos, embora eles tivessem um olho aguçado para as fraquezas do clero, tanto secular quanto monástico. Para completar o esboço do assunto, é necessário apenas referir brevemente a dois ramos menores dos sirventês. Eles são o pranto (*pranh* – Occitano) ou reclamação, pertencendo este ao sirventês pessoal, e o canto do cruzado, associado ao sirventês religioso.

O *pranh* pode ser traduzido como “pranto” (or. occitano – Lamento) é um poema escrito sobre a morte de uma amante, um amigo ou um protetor. Sem dúvida, estava entre as atribuições dos poetas da corte lastimar a perda destes em termos adequados.

De acordo com Brodovitch (1997) o canto do cruzado é um poema que se destina a inspirar os homens com valor e ambição sagrada no serviço do Senhor. O primeiro trovador de quem temos conhecimento histórico que nos deixou uma canção dessa ordem foi Guillem de Poitiers. As canções tomam a forma de um apelo ou advertência dirigido ao povo e, mais frequentemente, a príncipes e nobres individualmente. Eles são estimulados a abandonar seus interesses e conflitos e unir-se a eles no esforço sagrado. As referências a pessoas e eventos contemporâneos tornam alguns desses poemas um material extremamente valioso para o

historiador. Outros ainda são interessantes devido à autêntica elevação do coração que fala de cada linha e inspira o trabalho com verdadeira paixão poética.

Ainda conforme o autor supracitado, a poesia trovadoresca pode ser agrupada de acordo com os gêneros: a canção satírica (sirventês), o lamento fúnebre (*pranh*), canções de debate e discussões filosóficas lúdicas sobre amor (*tenson e partimen*) e o poema de amor (cansó).

Segundo Lopes (2007), eram três gêneros: dois estritamente tratavam de amor, a cantiga de amor e a cantiga de amigo, cuja distinção mais marcante reside na voz lírica aí expressa, masculina para a primeira e feminina para a segunda; e o gênero satírico - as chamadas cantigas de escárnio e maldizer. Paralelo a esses três principais gêneros, os trovadores e menestréis ainda cultivavam, embora apenas esporadicamente, alguns outros gêneros “menores” como o pranto (lamento), lais (laicos) ou a pastorela (pastoral). O terceiro grande gênero utilizado pelos trovadores e menestréis galego-portugueses são as cantigas de escárnio e maldizer, que representam mais de um quarto da soma total das cantigas. Retomemos agora uma melhor reflexão acerca dos tipos de sirventeses.

O sirventês *literário* era composto de poemas em forma de manifesto ou de debates em relação à função do escritor, as características de sua obra poética, os vícios que o mesmo tinha em relação a sua produção poética e contra os próprios trovadores que eles consideravam uma espécie de homens sem muita virtude. De acordo com Calderón (1996) um tipo muito popular deste sirventês era chamado de *sirventês-ensenhamen* no qual o trovador se dirigia a um *juglar* (uma espécie de animador que através de entretenimento cômico chamava a atenção das pessoas) com a intenção de lhe dar artifícios e temas para que ele incorporasse em seus jograis. Xosé Ramon Pena (2002) estuda sobre esse sirventês e reitera que essa categoria falava de autênticas polêmicas que surgiam na lírica occitânica, por meio das quais os trovadores se enfrentavam. Foram poetas que praticaram o sirventês literário: Peire d’Alvergne (1146-1168), Guirot de Cabrera (?- 1161), Bertran de Paris (1260-?) e Aimeric de Peguilan (1170-1230).

Sobre o último nome citado, trazemos um poema dele, dirigido contra certos menestréis da nova fornada que frequentavam algumas cortes italianas. Conforme Calderón (1996) o poema conta com cinco cobras uníssonas (cobras que mantêm a mesma série de rimas) e uma tornada (uma pequena trova no final que serve como remate das ideias, uma espécie de *finda* do galego-português). Vejamos:

- I. Tolos, pedófilos e barricadas  
aumentaram demais e eu não gosto disso,

e novos menestréis vis,  
irritantes e desbocados,  
correm um pouco longe demais;  
e os mordedores já são dois deles  
para um de nós,  
e não há ninguém para zombar deles.

- II. Lamento que isso seja permitido  
e não haja resistência.  
Não estou dizendo isso contra Sordel,  
que ele não é dessa natureza  
e de forma alguma finge ser  
um dos senhores médicos,  
mas quando os agiotas falham com ele,  
ele não pode fazer cinco ou três.
- III. Não quero o marquês que,  
para além de Pinerolo,  
tem Saluzzo e Revello  
como ponto de partida da sua corte,  
nem se afaste de Percerval,  
que sabe ser professor e tutor de rapazes,  
nem o outro avarento de Luserna,  
que eu não quero falar.
- IV. O marquês os tem  
como deseja em Chantarel,  
Niclet e o Trufarel,  
que vêm e vão com ele,  
e não precisamente precisamos prejudicá-los.  
Bem, eles encontraram alguém da mesma espécie:  
tal vassalo, tal senhor.  
Deus te dê vida eterna!
- V. Agora você verá o pelotão  
e as tropas vindo a Malaspina,  
onde eles têm a carne e a pele;  
e sempre onde eles são tratados como pior,  
menos misericórdia é dada a eles,  
há muitos combatentes  
e poucos defensores:  
[estes] estão mortos, se Deus não os proteger.
- VI. Eu sei que eles vão debandar  
um ao outro e fazer ameaças  
barulhentas na taverna.

(Tradução nossa, feita a partir dos textos em original encontrados na obra de Tavani e Lanciani (1993, p. 999- 1000)<sup>7</sup> e traduzido por Riquer (1975).

---

<sup>7</sup> I.Li fol e-il put e-il filol/ creison trop, e no m'es bel,/ e-il croi joglaret novel/ enoios e mal parlan,/ corron um pauc trop enan;/ e son ja li mordedor/ per un de nos dui de lor;/ e non es qui los n'esquerna.  
II. Greu m'es car hom lor o col/ e non lor em fai revel:/ non o dic contra-l Sordel,/ q'el non es d'aital semblan,/ ni no-is vai ges percassan/ si co-il cavallier doctor;/ mas, qan faillo-l prestador,/ non por far cinc, cines, terna.  
III. Lo marques, part Pinarol,/ que tem Salus e Revel/ non vuouill ges que desclavel/ de as cort, ni na loignan/ Persaval, que sap d'enfan/ esser maestre e tutor/ ni un autre tirador,/ qu'eu no vuouil dir, de Luserna.  
IV. Aitals los a, cum los vol/ los marques, d'em Chantarel,/ Nicolet e-l Trufarel,/ que venon ab lui e van,/ e non del tot per lor dan./ Ben son trobat d'un color:/ aitals vassals tal signor./ Dieus lor don vita eterna!  
V. Ar veiretz venir l'estol/ vas Malaspina e-l tropel,/ don an la carn e la pel;/ et ades on pieitz lor fan/ e meins de merce lora ni,/ trop son li combatedor/ e pauc li defendedor./ Mort son, de Dieus no-ls governa.  
VI. Estampidas e rumor/ sai qu'en faran entre lor, menassan en la taberna.

O autor durante todo o poema critica ferrenhamente os novos trovadores que faziam baderna em lugares por onde passavam, e se ligavam a senhores feudais que também não demonstravam serem homens honrados e prefere até não citar nomes, mas deixa claro através de características muito próprias de quem está se tratando, utilizando termos como “avarentos”, “fingidos” e “vis”. Palavras duras para exercer crítica contra quem tem algum desafeto. Ainda critica a união desses vassallos com senhores que são iguais a eles em relação à honra duvidosa. Comenta também que o novo lugar onde estão pretendendo vir, é auspicioso para pessoas assim e só Deus pode protegê-los. Assim, temos um exemplo muito proveitoso do que se escrevia em um sirventês literário, as críticas eram bastante pessoais, dirigidas a uma pessoa ou grupo, mas sempre contendo ligação com o meio literário, com trovadores ou menestréis.

O sirventês *peessoal* produzia um conteúdo de injúria, era uma sátira contra os inimigos do poeta, adversários poéticos ou pessoas que de algum modo eram rivais em pensamentos e atitudes em relações particulares ou sociais entre essas pessoas. Lapa ressalta: “O sirventês pessoal, como indica o próprio nome, ataca certos aspectos da vida íntima ou profissional dos indivíduos” (1973, p. 175). Nomes de trovadores que praticaram esse tipo de sirventês são: Bertran de Born (1140-1215), Peire Cardenal (1180-1278), Manfredi I Lancia (1140-1214) e Guillem de Berguedam (1130-1195).

Para exemplificar esta categoria satírica de sirventês pessoal, trataremos de um poema escrito por Guillem de Berguedam destinados a Pere de Berga, a quem chama de "Mon Sogre", talvez para lembrá-lo que teve casos com algumas das suas filhas. Nesses sirventeses, ele o chama de "grande banyona", de traidor e assim por diante. Com este servo, ele envia seu

---

(TAVANI;LANCIANI 1993, p. 999)

I. Los necios, los pederastas y los bardajes aumentan demasiado, y no me gusta, y los viles juglarcillos nuevos, fastidiosos y mal hablados, corren un poco demasiado adelante; y los mordedores ya son dos de ellos por uno de nosotros, y no hay quien los escarnezca.

II. Me pesa que ello se les permita y no se les oponga resistencia. No lo digo contra Sordel, que él no es de tal índole y en modo alguno va pretendiendo como los caballeros doctores, pero cuando le fallan los prestamistas no puede hacer cinco, senas, terna.

III. No quiero el marqués que, más allá de Pinerolo, posee Saluzzo y Revello arranque de su corte ni vaya alejando a Percerval, que sabe ser maestro y tutor de muchachos, ni al otro cicatero de Luserna, que no quiero mencionar.

IV. El marqués los tiene como los desea en Chantarel, Niclet y el Trufarel, que con él van y vienen, y no precisamente para daño de ellos. Bien se han reunido [los] de la misma especie: a tal vasallo, tal señor. ¡Dios les dé vida eterna!

V. Ahora veréis venir la escuadra y la tropa hacia Malaspina, donde tienen la carne y la piel; y siempre donde peor se los trata y menos piedad se les tiene, son demasiados los combatientes y pocos los defensores: muertos están [éstos], si Dios no los protege. (continua)

VI. Sé que harán entre ellos estampidas y ruidoso amenazando en la taberna. (TRADUÇÃO DE M. DE RIQUER, 1975 apud TAVANI;LANCIANI 1993, p. 1000)

menestrel (Arnaudó) para ratificar sua lealdade ao monarca e pedir-lhe que ignore as acusações contra ele:

Agora que estamos no mês em que o frio da  
neve e do vento nos ataca,  
digo traições que o  
meu sogro, o maldito velho, espalhou ;  
já que com ele nenhum direito prevalece,  
com golpes de espada farei limpo  
e com o cavalo "matagelós".  
E também com o Todo-Poderoso,  
que conhece todos os meus direitos e medos, pois  
nenhum amigo me favorece,  
exceto Ma Sogra, se posso admitir,  
nobre senhora de belos gestos,  
a melhor entre as melhores;  
e quem me nega é um tolo.  
que ninguém toque em meu barco,  
nem um cavalheiro, nem cinco, nem sete ...  
Se ousam me dizer - seus detratores -  
que, linda sogra, você não é  
a mais gentil deste lugar;  
pela fé que tenho em você e  
me submeto vou enfrentá-los de dois em dois.  
Sogra, por você ser alegre,  
humilde e franca, nada vaidosa.  
quando o "pênnon" reafirma "eret"  
na luta ou no combate corpo a corpo,  
de lutar fico tão frisado  
que, para os inimigos, se fosse um leão,  
causaria menos calafrio.  
Arnaudó, seja um bom cavaleiro  
e vá ver o rei peido.  
Menestrel, não tenha medo,  
e vá dizer a ele muito rapidamente  
para não lutar comigo com falsa reprovação.  
Diante dele defenderei a ação  
e o que ele disser farei zelosamente.  
Quero que o tribunal salve meu direito  
e que o rei julgue rigorosamente.  
Se alguém me chamar de descrente, pobre,  
sangrento ou morto, o desafio sobre o ar. (Tradução Nossa)<sup>8</sup>

Com o poema acima, podemos inferir que uma questão pessoal, que nada tinha a ver com o literário, é exposta e trazida para os versos. Uma desavença entre o senhor Pere de

---

<sup>8</sup> Ara que som al mes que el fred/ amb neus i vent ens escomet,/ dic traïcions que ha difós/ Mon sogre, el fotut vell tinyós;/ ja que amb ell no em preval cap dret,/ a cops d'espasa faré net/ i amb el cavall "matagelós"/. I també amb el Totpoderós,/ que sap tots els meus drets i pors,/ car cap amic favors no em ret/ tret de Ma Sogra, si m'ho admet,/ noble dama de gest formós,/ la més bona entre les millors;/ i qui m'ho negui és un ximplet./ que ningú no em toqui el botet/ ni un cavaller, ni cinc, ni set/ Si gosen dir-me -detractors- que, bella sogra, no sou vós/ la més gentil d'aquest indret;/ per la fe que us tinc i em sotmet/ m'hi enfrontaré de dos en dos./ Sogra, per vós estic joiós,/ humil i franc, gens vanitós./ quan el penó refermo eret/ en lluita o en combat estret,/ de batallar estic tan frisós/ que, als enemics, si un lleó fos/provocaria menys calfred./ Arnaudó, sigues bon genet/ i ves a veure el rei de pet./ Joglar, no et mostris temorós,/ i ves a dir-li ben veloç/ que no em guerregi amb fals retret./ Davant seu defensaré el plet/ i allò que diu faré zelós./ Vull a al cort salvar el meu dret/ i que el rei jutgi rigorós./ Si algú em diu/ descregut, pobret,/ a sang o mort el reptó airós. Extraído de (ARTIGUES, 1997, n.p.)

Berga e o trovador, que já havia tido algum relacionamento com suas filhas, ao mesmo tempo em que os dois se detestam e a rivalidade é nítida, há também no poema alguns versos dedicados em exaltar a esposa de seu adversário, a qual chama de “sogra” e a exalta com diversas qualidades, suplicando que a mesma não deixe que uma luta que talvez ocorra entre os dois não ocorra, principalmente, por falsas acusações, segundo Guillem, que existem. Clama ao seu menestrel que vá de encontro ao rei para levar estas informações.

O sirventês *moral* que era composto por textos com críticas dos maus costumes e vícios, entre os que se destacavam a degradação das virtudes cavaleirescas. Abordavam os lamentos sobre as desordens sociais do mundo naquela época. Destacavam as virtudes, diminuía as condutas decadentes em relação a valores. A avareza dos senhores feudais em comparação com tempos ideais que agora não mais vigorava. A maioria dos sirventeses morais agredia a nobreza, mas com o passar do tempo começavam os ataques a clérigos, comerciantes, homens da lei, boticários, advogados, até mesmo os mendigos. A exploração dos grandes contra os pequenos era feita de maneira ostensiva. Foram nomes de relevância para essa categoria Pons de la Garde(?-1387), Guiraut Riquier(1230-1292), Raimon de Cornet (1324-1350) e Peire Cardenal(1180-1278), sendo o último mais produtivo e com maior composição de trovas. Para Lapa “entram as queixas sobre a decadência da cavalaria e a rudeza dos barões, as sátiras contra as mulheres e os ataques à corrupção e desmandos do clero”. (1973, p.174)

Peire Cardenal como o nome mais produtivo dessa vertente do sirventês, estampará nossa análise de um texto poético. O poema a seguir, XLIII, *Al nom del senhor dreiturier*, retirado do repositório digital Peire Cardenal ([www.cardenal.eu](http://www.cardenal.eu)), que engloba toda a sua produção literária, publicado por René Lavaud, (1957), trata de uma sátira moral produzida contra algum senhor feudal que era desonroso em suas atitudes, principalmente perante a lei de Deus, aquela que o autor considerava o detentor de toda a verdade e ética do mundo (PÈIRE CARDENAL, 1240?).

1

Em nome do Senhor Mais Justo,  
Deus, que é senhor de tudo o que existe  
- e ninguém além dele é um senhor -  
Eu quero escrever um verso verdadeiro.  
Que ele me dê o poder, aquele que sustenta o mundo,  
já que me ocorre fazê-lo;  
porque nenhuma música deve ser chamada de "verso",  
se não for verdade em todos os lados.

2

Não deve haver nenhuma palavra atrevida  
em um "verso", como o nome sugere.  
Se colocarmos muita música leve,

todos os tipos de palavras bem escolhidas e corteses  
 é um belo discurso realizado que vai bem com uma moral,  
 e, quem faz seu "verso", assim, duplica seu bem:  
 porque se sua música será elogiada pela elegância das palavras  
 ainda será para a moralidade que mina os pecados.

## 3

Já que a moralidade pode trazer tanto,  
 Eu quero colocar um em meu verso.  
 Vou apenas colocar palavras "masculinas" nele,  
 e parece-me que ele será o primeiro de sua espécie.  
 E faço isso com "alegria", porque ouço as pessoas dizerem e acredito  
 que assim foram feitas, em todos os momentos, boas ações  
 é por isso que todo homem ri como um tolo  
 quando ele não se concede "alegria" honrosa.

## 4

Eu gostaria de corrigir, se pudesse,  
 o mais rico dos ricos.  
 Que ele não seja mais ganancioso ou ganancioso.  
 Que ele se dê "alegria" e alegria.  
 Nesta moralidade, acho inevitável dizer  
 que ele deve dar em nome de Deus e não receber nada de volta.  
 Mas quando os ricos são corrigidos disso  
 então Lorde Arthur retornará, aquele que o gato levou embora. (\*)

## 5

Finalmente, se eu disser o que é,  
 os ricos podem me considerar um falador perigoso,  
 mas realmente sai deles tão pouco bom  
 que não sinto nenhuma melhora,  
 se estou dizendo a verdade ou desistindo imediatamente.  
 Porque o que eu falo, todo mundo ouve e vê bem,  
 e se eu disser mais, deles vou cobrar a culpa  
 e se eu me abster disso, não serei mais bem visto.

## 6

Senhor Deus da verdade, nada é maior do que você  
 assim como isso é verdade, eu acredito.  
 Dê-me o poder de amar o que você ama  
 e odeie o que você odeia.  
 (Tradução nossa)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> I. Al nom del senhor dreiturier,/ Dieus, qu'es senhers de tot quant és/ E nuills mais el senhers non és,/ Ai cor de far vers vertadier./ Et el do m'en poder que-l mon sosté,/ De far aital pus en coratge-m vé:/ Car nuills cantars non tanh sí'apellatz/ Vers, si non es vertadiers ves totz latz.

II. Mot non deu aver hufanier/ En vers, segon sos nons es./ Si totz motz adreitz e cortes/ Met hom en maint chantar leugier./ Bels dictatz fis ab castic si cové,/ E vers, qui-l fa, ab tant dobla son bé:/ Car per bels motz er sos chantars lauzatz/ E-l casticx es fondemenz de peccatz.

III. Pos tant pot valer castier/ Ben voill qu'en mon vers sía mes./ E no-i aura mais motz masclés,/ E par me sía lo primier./ E fas l'ap joi, car hieu entent e cré/ C'aissi foron faig li bon fag ancés./ Per que totz hom ri per outracuidatz/ Cant no-s da joi, cant pot estar onratz.

IV. En aissi volgra-l plus sobrièr/ D'aver castiar, s'eu pogues,/ Que non fos avars ni cobs/ E que-s des joi et alegrier./ E volgra fort et chastier métré/ Que des per Dieu, e que non tolgues ré./ Mai cant lo rics er d'aisso castiàtz,/ Venra n'Artus, sel qu'enportet lo catz.

V. Non sai si-m m'auran per parlier/ Li ric, s'ieu dic aizo que n'es,/ Mas tant hieis de lor pauc de bes/ Per/qu'eu no-i conosc meillurier./ S'ieu dic lo ver ho si m'en lais dese./ Car so qu'eu dic enten cascuns e ve,/ E s'ieu dic plus, serai per els blasmatz,/ E si m'en lais no'n serai plus honratz.

VI. Senher Dieus vers, sobre vos non ha re:/ Et en aissi com es vers hieu ho cre./ Datz mi poder qu'eu am so que amatz/ E que aszir so que vos asziratz.

De acordo com Minois (2003) o sirventês político abrangia cantigas em que o autor se transformava em uma espécie de propagandista de uma opinião política específica, muitas vezes favorável ao seu senhor. Muitos reis e nobres tinham em sua corte trovadores que defendiam a sua causa. Outro tema abordado nas cantigas satíricas de cunho político eram as Cruzadas do Oriente, a reconquista da Espanha, a guerra dos albigenses, a luta dos reis da Inglaterra contra os senhores feudais da França e as lutas internas na Itália. Sobre essa categoria Lapa:

O sirventês político explora e comenta com veemência os sucessos do tempo, sobretudo a luta dos reis ingleses com os senhores feudais de França e a campanha militar e religiosa do norte contra o sul, a cruzada albigense. A primeira categoria de sucessos está documentada com apaixonado ardor na poesia de Bertran de Born, curiosa e poderosa figura de poeta e guerreiro, cujos serventeses nos levam a respirar a atmosfera das batalhas; a campanha albigense revoltou quase todos os trovadores contra os cavaleiros franceses de Simão de Monforte e pô-lo do bando do conde de Tolosa, o defensor infeliz da cultura provençal (LAPA, 1973, p.174).

O nome de maior relevância para esta categoria é Bertrand de Born e a autora Toledo (2018, p.44) trata a figura de Bertran de Born como um “homem de personalidade “desconcertante”: amava a guerra e, por isso, semeava a discórdia, insuflando vassalo contra suserano, suserano contra vassalo, irmão contra irmão, filho contra pai. A serviço desses sentimentos pouco elevados, Bertran de Born colocou talento excepcional”.

Para Riquer em *La lírica de los trovadores* (1948, p. XLVIII) “o sirventês constituiu excelente veículo de propaganda de ideais e bandeiras políticas e ao mesmo tempo, transmitem um documento de valor inestimável sobre as relações mais íntimas que provocaram determinados acontecimentos ou a conduta de certas personagens” (Tradução nossa)<sup>10</sup>.

Em relação a personalidade desconcertante de Bertrand de Born, o seu amor pelas guerras, por tratar em seus poemas de um sirventês político voltado as questões bélicas, vejamos o trecho de um poema:

[...]  
 2. Adoro quando o explorador  
 atíça o povo p'ra fugir,  
 e adoro ver em tal clamor  
 os homens d'arma a perseguir,  
 e adoro ter miragem  
 do forte em cercos marciais,

---

<sup>10</sup> “Grandes temas de la época, como las cruzadas de Oriente, la Reconquista española, la dominación inglesa en Francia, las luchas internas italianas o la guerra de los albigenses, hallan en el sirventés histórico un excelente vehículo de propaganda de ideales o de banderías políticas y al propio tiempo nos transmiten un documento de valor inapreciable sobre el apasionamiento y la más íntima reacción que provocaron determinados acontecimientos o la conducta de ciertos personajes”, p. XLVIII - IL.”

ou das muralhas terminais,  
e as hostes noutra margem  
que passam a fossa voraz  
e uma paliçada por trás.

3. Também adoro se o senhor  
for o primeiro a invadir  
montado, armado, sem temor,  
que assim nos outros faz surgir  
valente vassalagem.  
Se a batalha se refaz,  
prepare-se cada rapaz  
para a longa viagem:  
ninguém é louvado jamais –  
somente entre golpes mortais.

4. Maças, gládios, elmos de cor  
e escudos logo a se partir  
veremos, e até o sol se por  
vassalos iremos ferir,  
fugirão sem fardagem,  
co'o dono morto, os animais.  
E na batalha, o homem vivaz  
só pense na carnagem  
e em degolar todos os mais,  
pois antes morto que incapaz.

5. Ah, para mim não há sabor  
em comer, beber, ou dormir,  
igual ao de ouvir o clamor  
de duas linhas e o zunir  
dos corcéis na pilhagem  
e homens gritando “Atrás! Atrás!”  
e vê-los na fossa voraz,  
junto ao rés da relvagem,  
e ver as flâmulas fatais  
varando o arnês que se desfaz.  
(tradução e original retirado de FLORES, 1984)<sup>11</sup>

Observamos no poema acima, uma maestria nas palavras. O recorte acima é um pequeno trecho do poema, que conta com aproximadamente 100 versos. O que gostaríamos de salientar aqui é a artesanaria de compor um poema que com um tom muito amoroso, expressando prazer, alegria, uma intensidade de querer, mas sempre relacionando com a questão da guerra. Utilizando palavras que sempre remete ao contexto de luta, como gládios e

<sup>11</sup> E plaz me qan li corredor/ fant las gens e l'aver fugir ;/ e plaz me qand vei apres lor granren d'armatz corren venir ;/ e plaz m'e mon coratge,/ qand vei fortz chastels assetgatz/ e-ls barris rotz et esfondratz/ e vei l'ost el ribatge/ q'es tot entorn claus de fossatz,/ ab lissas de fortz pals serratz. 3. Et atressi-m platz de seignor/ qand es primiers a l'envazir,/ en caval, armatz, ses temor,/ c'aissi fai los sieus enardir/ ab valen vassalatge./ E pois que l'estorns es mesclatz,/ chascus deu esser acesmatz/ e segre-l d'agradatge,/ que nuills hom non es ren prezatz/ tro q'a mains colps pres e donatz. 4. Massas e brans, elms de color,/ escutz traucar e desgarnir/ veirem a l'intrar de l'estor/ e maing vassal essem ferir,/ don anaran aratge 35/ cavaill dels mortz e dels nafratz./ E qand er en l'estor intratz,/ chascus hom de paratge/ non pens mas d'asclar caps e bratz,/ que mais val mortz qe vius sobratz. 5. E-us dic) qe tant no m'a (continua) (continuação) sabor/manjar ni beure ni dormir/cum a qand auch cridar: “A lor!”/d'ambas las partz, et auch bruir/ cavals voitz per l'ombratge,/ et auch cridar: “Aidatz! Aidatz!”/e vei cazer per los fossatz/ paucs e grans per l'erbatge,/ e vei los mortz que pels costatz/ ant los troncons ab los cendatz.

escudos, ele vai criando uma imagem de guerra em nós leitores, que percebemos o quanto ele clama por resolver as injustiças na base da batalha. A palavra, representada pela sua poética do sirventês, torna-se anunciadora do que ele mais almeja para que os problemas políticos que estão em seu entorno se resolvam.

Até aqui explanamos como se originou o sirventês, que teve seu marco inicial na Provença, bem como seu desenvolvimento. Foi lá onde o estilo satírico pôde florescer e ganhar espaço para logo mais adentrar por outras regiões, entre elas a Península Ibérica. De fato, os occitânicos foram os mestres da poesia europeia como um todo, incluindo o sirventês, forma poética aqui estudada com mais afinco, assim eles levaram sua arte literária a muitas cortes por toda a Europa. Giuseppe Tavani aponta:

É evidente que o facto de os trovadores e jograis occitanos frequentarem as cortes hispânicas [...] com particular assiduidade depois do primeiro decénio do século XIII, em consequência da diáspora provocada pela cruzada contra os albigenses, mas já relevante no último quartel do século precedente – terá contribuído de modo determinante para a difusão do novo modo de fazer poesia e terá fornecido as bases para a formação das ‘escolas’ nacionais dos ‘trouvères’, dos ‘Minnesanger’, dos galego-portugueses, dos sicilianos (TAVANI, 2002, p.24-25).

Os trovadores eram conhecidos como poetas andarilhos, eles se estabeleciam por um período em uma determinada corte ou região, mas sempre partiam para outra e assim por diante. O trovador tem uma aproximação com a imagem do cavaleiro itinerante, dos peregrinos, navegantes, enfim, de pessoas que eram famosas em suas profissões por serem viajantes, uma espécie de nômade (BARROS, 2007).

A diáspora provençal foi outro episódio muito marcante para que os trovadores que lá habitavam em sua maioria, fossem caminhando para outras regiões. Segundo Tavani, a procura de uma condição de vida mais vantajosa, a fuga das perseguições que havia na época, o contexto social-ideológico que eles viviam, fizeram com que essa diáspora acontecesse. O autor explica:

uma primeira fase – entre o fim do século XI e o fim do século XII – caracterizada por uma difusão exígua, em amplitude e profundidade, da poesia trovadoresca fora dos confins occitanos, e outra posterior, de máxima irradiação, coincidente com a diáspora provocada pela cruzada contra os albigenses, durante a qual quase todos os grandes protagonistas e muitos representantes menores da poesia provençal emigram, à procura de condições de vida menos precárias do que as oferecidas pelo país de origem (TAVANI, 2002, p. 27-28).

Assim, fica claro que a influência dos trovadores provençais foi muito relevante para os trovadores galego-portugueses. As cortes régias eram famosas por acolherem os trovadores provençais e peninsulares. Eram cortes mais ricas, podendo assim receber de bom grado trovadores andarilhos. A região da Galícia teve um papel fundamental para esse processo de

aquisição gradual da cultura de outros povos, inclusive os occitânicos. A região tinha inclusive um “centro cultural habilitado para receber influxos culturais de toda parte” (TOLEDO, 2018, p.50).

Sabendo dessa grande interferência provençal na cultura literária galego-portuguesa, podemos dizer que na região já se havia uma rica produção literária antes da chegada dos provençais, porém com a chegada dos mesmos foi um momento de ascensão, de proliferação ainda maior para a literatura do lugar. Lapa nos diz que: “a missão da cultura francesa foi a de despertar os germes da poesia nacional; e aqui, em Portugal, esse fato produziu-se com maior intensidade, devido à existência dum rico filão de poesia popular” (LAPA, 1973, p.124).

O sirventês galego-português é representado dentro das cantigas de escárnio e maldizer, que estão incorporados à modalidade de sátira, produzida pelos trovadores. Conforme Lopes (1998) nos Cancioneiros, maior repositório em que podemos encontrar hoje as compilações das cantigas galego-portuguesas, a palavra sirventês aparece uma única vez incluída no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Lopes ainda relata este momento:

[...] numa tenção entre o trovador João Soares Coelho e o jogral Picandon, jogral ao serviço do trovador provençal (de origem italiana) Sordello, que durante alguns anos residiu na Península (L 239). E é exatamente na boca de Picandon que surge o termo ‘sirventês’. O contexto é a habitual disputa de competências na arte de trovar. Defendendo-se das acusações de não saver jograria, Picandon afirma, na primeira cobra da sua resposta: [...] gram dereit’ei da gaar [muitos] dões / e de seer em corte tam preçado / como segrel que diga: ‘Mui bem m’es / em cançós e cobras e serventês’ / e que seja de falimen guardado (LOPES, 1998, p.143).

Assim, apesar de se ter uma larga produção de cantigas satíricas, mesmo sendo muito menos estudadas que as demais cantigas, a referência ao sirventês, em específico, é rara. O que não significa que não existia. O gênero estava sendo produzido, porém sem essa denominação especial, pois de acordo com todas as características trabalhadas até aqui que englobam o sirventês perceberemos a presença dessa mentalidade de ligação com a luta, com os movimentos sociais, com os desafetos pessoais e literários.

Na obra *A arte de trovar*, ou a *Poética Galego-portuguesa*, o texto pioneiro do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, de autor desconhecido, mesmo não trazendo ali todas as categorias de cantigas que se foram produzidas no período medieval, abarca outros vieses, entre eles, o sirventês, objeto de investigação desta pesquisa. Afirmo isso apoiado em grandes nomes que se destacam no estudo das sátiras e em especial, ao sirventês, no galego-português. Cito aqui dois nomes: Graça Videira Lopes, uma historiadora medievalista portuguesa que se dedica a estudar os cancioneiros galego-portugueses e, com vigor, a sátira, e Marleine Paula

Marcondes e Ferreira de Toledo, pesquisadora paulista que desde o doutorado estuda com afinco o sirventês, dentre eles o moral e o político.

As sátiras galego-portuguesas podem ter uma espécie de categorização também. Existe uma divergência quanto ao número de categorias. Autores como Lapa (1973) e Scholberg (1971) divergiram. Ficaremos aqui com o proposto por Scholberg, que divide a sátira galego-portuguesa em sete grupos temáticos: pessoa, às soldadeiras, contra a nobreza, aos vícios e costumes, político, moral e de burlas e paródias.

A *sátira pessoal*, categoria em que se atacavam as características físicas e de caráter que eram consideradas defeitos, o desfortuno amoroso, a senilidade, e a inaptidão artística de alguns outros trovadores, nomes que fizeram esse tipo de sátira foi Pero Gomes Barroso e João Garcia de Guilharde. Conforme Toledo (2018) o segundo grupo, da *sátira às soldadeiras*, mulheres que serviam a corte como bailarinas, cantoras, serviam até o próprio corpo, em troca de soldos (antiga moeda romana). Novamente o nome de Pero da Ponte é apontado como um importante trovador para a categoria. A terceira, *sátira contra a nobreza*, atacavam todas as classes nobres da sociedade, homens ricos, fidalgos, religiosos desavergonhados, advogados, médicos, negociantes e até mesmo mouros e judeus. Nomes de importância são Gonçal'Eanes do Vinhal e Pero da Ponte. O quarto grupo conta com as *sátiras de vícios e costumes*, onde a avareza era fortemente atacada, como também os escândalos matrimoniais e a homossexualidade, aqui o trovador Martim Soares se destaca ao lado de Airas Peres Vuiturom. No quinto grupo, de *sátira política*, os poemas são dedicados a dois acontecimentos “a deposição do rei Sancho II, de Portugal, traído pelos nobres, e a covardia dos vassallos de Afonso, o Sábio, na guerra contra os mouros” (SCHOLBERG, 1971, p. 109-119 apud TOLEDO 2018, p. 69). Gil Peres Conde é o nome de destaque desta categoria. O penúltimo grupo, de *sátira moral*, são composições gerais sobre o mundo e a vida, lamentos sobre os valores em decadência, a falta de virtudes como a verdade, o amor, a paz, seguem um tom lamentoso de saudosismo do passado e Martim Moxa é o nome em evidência. Finalizando as categorias, temos as *sátiras de burla e paródias*, onde o amor cortês e a poesia heroica eram ridicularizados em tom cômico e irônico. Afonso Eanes do Coto, João Garcia de Guilhade e Gil Peres Conde são nomes de proeminência.

Neste momento iremos nos aprofundar no quinto grupo proposto por Scholberg, o da sátira política, pois aqui entra o sirventês político galego-português. Para pensarmos no que eram escrito nos versos dos trovadores que dedicaram sua poesia a esta temática é importante compreendermos o contexto histórico, a situação política da época em questão. O período

temporal é a Península Ibérica do século XIII. Sobre isso, o estudioso Herculano em sua obra *História de Portugal* diz:

Desde que a reação cristã, partindo das Astúrias, começara a fazer recuar sensivelmente as fronteiras da Espanha muçulmana, o domínio cristão dilatou-se avançando sempre da orla setentrional da Península para o meio-dia. No século XII a extensão relativa entre os territórios das duas raças chegou por momentos a equilibrar-se, mas em breve pendeu a balança contra os sarracenos (HERCULANO, s.d, p.93).

Em síntese, percebemos uma guerra contra os mouros, chamada de Guerra da Reconquista, um movimento ibérico que uniu os cristãos, os militares e os religiosos, que numa guerra ferrenha entre cristãos e mouros, buscavam reconquistar os territórios perdidos para os conquistadores árabes em meados do século VIII. A guerra estendeu-se por longuíssimo tempo, durando em torno de oito séculos, mas no território que compreende a Espanha, perdurou ainda mais.

Os satiristas, inicialmente, não parecem interessar-se pela crise social e detinham-se nas situações mais proeminentes da política. Na Guerra da Reconquista tomam partido pelos cristãos, evidentemente, execrando a covardia das cruzadas peninsulares. Esse era o plano de fundo resumidamente em que se encontravam os textos dos sirventeses políticos. Não poderia ser muito diferente disso, a questão bélica marcou demasiadamente todo o período medieval. O período era de luta contínua, seja por terras, por ideologias cristãs.

Toledo 2018 traz ainda um posicionamento:

Já foi visto como os influxos provençais atingiram a Península – o que permite aventar, embora alguns contestem, a possibilidade de um viés albigense nas cantigas trovadorescas galego-portuguesas, não só nas lírico-amorosas, mas também nas satíricas, visto que eram os mesmos os poetas que escreviam umas e outras. Assim, se a sublimação amorosa dos albigenses pode subjazer às cantigas de amor, da mesma forma, semelhantemente, o pessimismo destes hereges a respeito do mundo, governado pelo princípio do Mal, somado a seu anticlericalismo, poderia constituir um subtexto para os sirventeses políticos, os satiristas atacariam a nobreza, a realeza, a cavalaria, o clero, enxergando, nessas instituições, o domínio do Mal, responsável por situações impossíveis de mudar (TOLEDO, 2018, p. 111).

Segundo Hueffer (1878), um escritor e crítico de nacionalidade alemão-inglês, o sirventês é satírico e polêmico, frequentemente abordando temas político-feudais. Uma das características dos escritos satíricos oriundos de trovadores era transgredir os limites textuais com a finalidade de mostrar os problemas e preocupações extras textuais percebidas pela audiência (LÉGLU, 1997).

Lopes (2007) comenta que no tratado a *Arte de Trovar*, com o qual o autor anônimo (chamado de B) inicialmente as define genericamente como cantigas que os trovadores fizeram quando queriam dizer mal (falar mal de alguém), imediatamente estabelecendo a

diferença no que se diz a respeito ao modo: assim, enquanto a crítica é direta nas cantigas de maldizer, nas cantigas de escárnio, a crítica é mais sutil, feita "de palavras encobertas que têm dois significados" (ou seja, de duplo sentido, ou um "equivocado", registro de *equivocatum*, nas palavras do mesmo autor anônimo). Ainda que estes dois modos sejam de fato detectáveis nas cantigas.

No nível terminológico, essa distinção pode, no entanto, ser considerada mais teórica do que prática: na verdade, os trovadores costumam usar a designação genérica cantigas de escárnio e maldizer. Para designar este gênero, que é claramente distinto dos outros dois gêneros de amor lírico, e que, podemos simplesmente classificar como satíricos. Pode-se acrescentar que, embora a *Arte de Trovar* não se refira explicitamente a ela, o riso também é de fundamental importância para este trovador.

Na verdade, se o termo específico sátira é estranho ao universo dos trovadores medievais que não chamavam por esse nome o tipo de texto produzido, para a noção horaciana, de *ridens dicere verum*, certamente não o é. No galego-português, dizer mal, na dimensão lúdica e carnavalesca é certamente um fator a ser considerado. A noção de crítica pela palavra e pelo riso está implícita, embora na prática esse aspecto às vezes falha (nomeadamente nas cantigas contra soldadeiras, ou cortesãs, por exemplo), dando caminho para o riso lúdico e inconsequente.

Mesmo sem a predominância que podemos observar na poesia occitana, as questões políticas também não estão ausentes das cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas, nas quais podemos constatar uma parte significativa dos conflitos e tensões que a sociedade medieval ibérica sofre (a guerra civil portuguesa de 1246-47, os repetidos conflitos de Alfonso X com parte de sua nobreza, ou sua difícil sucessão, por exemplo). A este respeito, seria justificado enfatizar uma coleção de cantigas do próprio Alfonso X (ele foi um dos trovadores mais prolixos no gênero satírico), em que o rei critica fortemente o que considera traição e covardia em alguns de seus cavaleiros na luta contra os muçulmanos e que constitui um magnífico retrato do cotidiano nos campos da reconquista Andaluza.

Giuseppe Tavani, corroborando com Silvio Pellegrini (1961) nos coloca em hesitação a presença de um modo poético de fato político na Península Ibérica. Vejamos:

A poesia propriamente política está igualmente ausente do reino siciliano como do castelhano e do português, pois que a concentração da actividade poética na corte real e a estrutura rigidamente hierárquica desta, tal como a ausência do fraccionamento político provençal e alto-italiano (e em certa medida catalão), tornam impossível e até inútil o seu aparecimento: as excepções hispânicas levam a assinatura dos exilados portugueses, hostis a D. Afonso III, refugiados na corte castelhana, ou então são da autoria do próprio Afonso X (e as diatribes do rei contra

alguns dos seus cortesãos e vassallos não passam de episódios de um convencional jogo literário) (TAVANI, 2002, p.34).

Mesmo assim, o chavão sirventês político é apropriado se pensarmos em torno do que se configura como política. Vejamos alguns rápidos conceitos.

Para Platão a política tem a ver com a questão de governar a *pólis*. Marilena Chauí (2005, p. 357) comenta: “os sábios legisladores devem governar; os militares, subordinados aos legisladores, devem defender a cidade, e os membros da classe econômica, subordinados aos legisladores, devem assegurar a sobrevivência da pólis”. Já Aristóteles entendia a política como: “O Estagirita, aliás, considera sua Política a pedra de toque de todo seu sistema, pois, contrariamente a tantas obras que se seguirão à sua, não separa a política da moral, nem tampouco a submete a esta última” (ARISTÓTELES, entre 1252-1348, n.p.) Assim, Aristóteles entendia a moral, a ética em torno da vida como uma comunidade política. Os dois filósofos acima compreendem a filosofia como um valor e não como uma ocorrência.

Para outro estudioso, o filósofo italiano Bobbio (1986) a política corresponde à práxis humana que caminha sempre para à *pólis*. “Para atingir seus objetivos, que são múltiplos, a atividade política usa a coerção e a força física, o que pode culminar em uma guerra” (TOLEDO, 2006, p.31), assim, o jogo que se faz entre a moral e a ética fazem parte de um sistema político que exige a participação de cada um que compõe a sociedade. Vai contra a moral haver violência ou repressão, como ocorre em situações de guerra.

A autora Toledo (2018) ainda nos relata que durante o período do XIII, na Península Ibérica a figura do rei constituía a maior expressão de poder na sociedade. A monarquia vigorava e os reis eram tidos como uma espécie de deus, fala-se muito de que para ser um rei, teria que ter um tipo de elo muito forte com Deus. Então, confundiam-se o tempo todo relacionando as duas figuras. Não se ousava desobedecer às leis monárquicas, pois seria o mesmo que desobedecer a ordens celestiais.

Essa temática era muito trabalhada pelos satiristas, que através da palavra, muitas vezes com comicidade e metáforas, ia de maneira contrária ao que a sociedade esperava naquele momento. A fidelidade cega aos monarcas, o expressivo nacionalismo, a defesa e o ataque aos inimigos, tudo isso era tema para as trovas que iriam de algum modo expor a situação política social do período em questão. Outros temas que permeavam também esse tipo de sirventês eram vocabulares referentes à guerra e a honra, então muito se lia sobre armas como espadas e escudos.

Partindo agora para um estudo mais analítico, vamos discorrer sobre duas cantigas de sirventeses políticos. A primeira, uma cantiga de Afonso X, consta atualmente no Cancioneiro

da Biblioteca Nacional, composto de cobras singulares e consta dentro da categoria cantigas de escárnio e maldizer, porém, aqui atribuímos, embasados por toda a reflexão teórica feita acima, a um sirventês político, poesia de cunho satírico que tinha por característica envolver-se em questões derivadas da práxis humana e da *pólis*. Segue o texto poético:

Se me graça fizesse este Papa de Roma!  
 Pois que or'[estes] panos da mia reposte toma,  
 que levass'el os cabos e dess'a mi a soma;  
 mais doutra guisa me foi el vendê'la galdrapa.  
*Quisera eu assi deste nosso Papa  
 que me talhasse melhor aquesta capa.*

Se m'el graça fizesse, con'os seus cardeaes,  
 [dos panos] que lh'eu desse que mos talhass'iguaes!  
 Mais vedes em que vi en'el[e] maos sinaes:  
 que do que me furtou, foi cobri-l[o] a sa capa.  
*Quisera eu assi deste nosso Papa  
 que me talhasse melhor aquesta capa.*

Se con'os cardeaes com que faz seus conselhos  
 possesse que guardasse nós de maos trebelhos,  
 fezera gram mercêe, ca nom furtar com elhos  
 e [os] panos dos cristãos meter sô sa capa.  
*Quisera eu assi deste nosso Papa  
 que me talhasse melhor aquesta capa.<sup>12</sup>*

O poema acima conta uma sátira de ataque direto ao Papa, provavelmente Clemente IV e Gregório X, tratando da intromissão dele nos negócios civis. Parece que o satirista refere-se às más intenções do rei que deseja sucessão no Império Romano e também a certo debate que poderia haver entre rei e Papa em relação à nomeação de bispos e arcebispos, Afonso X, se revolta contra essa atitude papal e considera como um furto. O conflito concreto que a cantiga trata, conforme sugerido por Carolina Michaelis, que teria ligação com assuntos de política interna em relação à nomeação do arcebispo de Santiago de Compostela, depois da morte de D. João Airas em 1226. A tribulação durou vários anos e o bispo que havia sido nomeado por Clemente IV morreu antes de tomar posse do cargo. Anos mais tarde, o papa Gregório X, nomeia para ocupar o mesmo lugar o arcebispo D. Gonçalo Gómez, que é rejeitado pelo rei e pela burguesia de Santiago, exilando-se após os acontecimentos. Um confronto político que marcou a história europeia na época e teve bastante crítica feita por trovadores, incluindo o rei e satirista Afonso X.

Outro texto que trataremos agora é Gil Peres Conde, um dos nomes mais importantes para a escrita de sátira, em específico o sirventês, sendo citado em quase todas as categorias

<sup>12</sup> **Anexo 1**- Imagem do manuscrito original de: “Se m'el graça fizesse, con'os seus cardeaes” – Lista de Anexos

que expomos no texto em linhas acima. A sátira mostra o poeta buscando sentimentos bons como amor e amizade na corte e não encontra:

Nom é Amor em cas d'e[1]-rei  
 ca o nom pod'hom'i achar  
 àa cea nem ao jantar;  
 a estas horas o busquei  
 nas pousadas dos privados,  
 perguntei a seus prelados  
 por Amor, e non'o achei.

Têm que o nom sab'el-rei  
 que Amor aqui nom chegou,  
 que tant'ogano del levou  
 e nom veu; ben'o busquei  
 nas tendas dos infanções  
 e nas dos de criações,  
 e dizem-[me] todos: - Nom sei.

Perdud'é Amor com el-rei,  
 porque nunca em hoste vem;  
 pero xe del[e] algo tem,  
 direi-vos eu u o busquei:  
 antr'estes freires tempreiros,  
 ca já os hespitaleiros  
 por Amor nom preguntarei.<sup>13</sup>

O poema acima, classificado no Cancioneiro da Biblioteca Nacional como um sirventês moral, nas cantigas de escárnio e maldizer, composto de cobras singulares e uníssonas, é utilizado para fazer uma espécie de denúncia. Gil Peres Conde, escritor ativo em meados e finais do século XIII, nas cortes de Afonso X e Sancho IV de Castela, utiliza os versos para falar de uma procura, uma busca por amor, no sentido de solidariedade e ajuda e esse amor parece ser algo desconhecido na casa do rei. Tudo leva a crer que o poema possa ter sido escrito nos anos finais do reinado de Afonso X, no embate que aconteceu entre ele e o seu herdeiro, o infante D. Sancho. O que nos faz pensar que seja diante desse conflito que o poema tenha sido escrito é o fato de o trovador abrir uma exceção ao final do poema para a Ordem dos Templários, único grupo que ficou ao lado do rei, servindo fielmente sem nunca quebrar o elo de fidelidade.

Ainda sobre as questões que envolviam os sirventeses políticos em galego-portugues, Toledo relata:

os fatos históricos subjacentes, o afloramento de um esboço de organização estatal; a presença de um poder coator exclusivista; o recurso à extrema ratio como justificativa para a violência e para a guerra; as implicações, existentes ou não, com a Moral permitem caracterizar como político o discurso desta espécie satírica, que é o sirventês político (TOLEDO, 2018, p.86).

<sup>13</sup> **Anexo 2** – Imagem do manuscrito original: “Nom é Amor em cas d'e[1]-rei” - Lista de Anexos

Essa citação da autora esclarece bem e arremata o nosso pensamento de realmente categorizar o sirventês político, pois encontramos bons argumentos na literatura galego-portuguesa que nos fazem admitir essa divisão, tal e qual havia na Provença, região que primeiro trouxe à tona cantigas satíricas de sirventês, incluindo o político.

Tavani (1967) em sua obra *Repertorio métrico dela lírica galego-portoghese* relaciona vinte e três textos de categoria sirventês político, incluindo referências nos Cancioneiros e em outros textos. Toledo (2018) corroborando com a lista de Tavani, ainda acrescenta outros textos da mesma temática de composição com as devidas justificativas chegando a um total de quarenta e duas cantigas até o momento da sua tese de doutorado, afirmando ainda que ao se observar com clareza o Cancioneiro ainda se pode pensar em incluir outras trovas. Inclusive, em seu texto, faz questão de enfatizar que todas as cantigas da listagem tratam assertivamente e de maneira explícita questões políticas.

Desse modo, concluímos em relação ao sirventês, que o mesmo é uma modalidade pertencente às cantigas satíricas, oriundas da Provença, onde primeiro se trabalhou com sátiras em formato de cantigas e com toda a diáspora que explicitamos acima, acabou espalhando-se por toda a Europa, chegando à região da península Ibérica, que de maneira acolhedora com os trovadores e os modos de se fazer cantiga, foi incorporando elementos occitânicos à sua literatura, produzindo assim, uma gama de sátiras, que também podem ser divididas em modalidades, entre essas, o sirventês, que agrega ainda alguns vieses, tendo mais relevância para o nosso estudo o viés do sirventês político, o qual pretendemos fazer um apanhado de aproximação residual com a poesia insubmissa praticada no Brasil, muitos séculos depois.

Pretendemos abordar o percurso que a mentalidade dos trovadores satíricos e sirventeses, em especial o político, fez para que se chegasse até outra região com o mesmo sentimento imbuído de se denunciar e atacar injustiças e falta de virtudes que passamos, em qualquer época e lugar, diante de governos que com suas atitudes imorais e antiéticas fazem com que uma população passe por tantos sentimentos decadentes e decidam, ainda hoje, através da palavra poética, combater e atacar as opressões.

### **3. A POESIA INSUBMISSA DE ROBERTO PONTES EM VERBO ENCARNADO**

Em seus mais de 40 anos dedicados à poesia e ao meio acadêmico, Roberto Pontes publicou mais de uma dezena de livros. Dentre eles estão: *Contracanto* (1968), *Lições de espaço* (1971), *Temporal* (1976), *Memória corporal* (1982), *Verbo Encarnado* (1996), *Breve guitarra galega* (2002), *Hierba buena* (2007), *50 Poemas escolhidos pelo autor* (2010) e

*Lições de tempo & Os movimentos de Cronos* (2012), todos de poesia. Além de *Poesia insubmissa afrobrasílusa* (1999) e *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro* (2012), ambos de ensaios literários, sendo este último, vencedor do Prêmio Nacional de Literatura PEN Clube do Brasil/2014.

Produção assim, significativa, facilmente atrairia os olhos de críticos e de estudantes de Letras, que se dedicam à análise da obra do poeta, reservando-lhe páginas de artigos, ensaios, inclusive monografias, dissertações e teses, a saber: Antônio Girão Barroso (1968), Sânzio de Azevedo (1976), Pedro Lyra (1981), Adriano Espínola (1983), Moacyr Félix (1987), Elizabeth Dias Martins (1999 e 2015), Fernanda Silva (2007, 2017), dentre um conjunto significativo de autores.

Fernanda Silva, por exemplo, estuda sua obra em profundidade. Em dissertação de mestrado defendida em 2007 na Universidade Federal do Ceará, dedica todo seu trabalho a analisar a mentalidade e a residualidade presentes no livro *Memória corporal* (1982), do referido poeta. A mesma autora dedicou-se ao aprofundamento desse estudo inicial e produziu sua tese de doutorado intitulada *Tradição e modernidade na poesia de Roberto Pontes* (2017), desta feita estendendo seu estudo a todos os livros publicados do autor até o momento da pesquisa. A pesquisadora adentra a poesia singular de Pontes para analisar os traços constantes de tradições da nossa literatura de diversos tempos em seus textos poéticos.

Outro estudioso da obra poética de Roberto Pontes foi o poeta e crítico Pedro Lyra. Entre outros trabalhos produzidos por ele, destacamos o artigo "Poesia e libertação em Roberto Pontes" (LYRA, 1981), e as páginas que dedica ao autor em *Sincretismo – A poesia da geração 60* (1995), conferindo ao poeta lugar de destaque na Geração 60 da poesia brasileira.

Obras da historiografia dão conta da maestria e da importância de Roberto Pontes no cenário nacional da literatura, como é o caso da *História da Literatura Brasileira* (2011), de Carlos Nejar, na qual o poeta gaúcho, também crítico literário, registra o nome do poeta fazendo-o figurar entre autores de extrema relevância para a literatura brasileira contemporânea. Do mesmo modo já o fizera Luciana Stegagno Picchio em 1997 e 2004, na primeira e na segunda edição de sua *História da Literatura Brasileira*.

Atualmente, o autor vem sendo cada vez mais estudado em trabalhos acadêmicos. Dono de uma poesia acessível ao meio acadêmico, sua obra, em especial as poéticas, tem sido debatida e analisada em capítulos de livros e artigos publicados em periódicos científicos. Entre outros, podemos citar o artigo *A justiça encarnada em Roberto Pontes* de Mary Leitão e Cássia Silva (2017), como também não podemos deixar de fora o trabalho *Roberto Pontes e*

*Elizabeth Dias Martins: da Teoria da Residualidade Literária e Cultural ao O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro (2012) e Do fragmento à unidade: a lição de gnose almadiana (2013), Dois estudos residuais (2018)*, de Francisco Wellington, trabalho em que o autor faz uma breve biografia da carreira dos dois autores, comentando as obras ensaísticas publicadas de ambos. Esses são alguns dos principais nomes responsáveis pela legitimação literária conferida ao poeta, crítico e ensaísta autor de *Verbo Encarnado*.

O poeta, ao longo do tempo, demonstra intimidade e zelo com as palavras e temas empregados nos seus textos poéticos. Quanto aos temas, no todo da obra encontramos reflexões sobre a poesia e o ato poético, indagações sobre o tempo e o espaço em que o homem está inserido, a relação do autor com a coletividade e a busca por justiça, as impressões de amor e erotismo, reflexões filosóficas que norteiam a vida humana desde tempos longínquos; tudo com primazia e artesanania em cada verso, cada rima e cada metáfora.

Não bastasse a carreira literária voltada para a poesia e os ensaios, tornou-se um teórico de relevância para o nosso país. Sistematizador da *Teoria da Residualidade* segue até os dias atuais contribuindo com artigos, palestras, livros e conferências, discutindo conceitos e práticas da aplicação da teoria e método analítico, na cultura e na literatura, em diversos trabalhos acadêmicos tanto pelo Brasil quanto pelo mundo afora, em países como Portugal e Espanha por exemplo.

A Teoria da Residualidade, inclusive, é a corrente teórica que norteia toda a nossa pesquisa. Através dela poderemos identificar como os resíduos da sátira e do sirventês medieval chegaram até *Verbo encarnado*, obra de análise nesta dissertação.

Não podemos deixar de registrar outra atividade exercida pelo poeta, de 1995 a 1998, ministrou as Oficinas de Poesia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a partir das quais criou o Grupo Poesia Simplesmente que até os dias atuais promove o evento “Terça com Verso no Café”, no Teatro Gláucio Gil, em Copacabana.

Inspirado no grupo carioca de poetas, em 1999, no Curso de Letras, Pontes, instigado por um grupo de alunos da graduação do Curso de Letras, fundou o Grupo Verso de Boca, o qual até hoje coordena e orienta ao lado da prof<sup>a</sup> Elizabeth Dias Martins, esposa do poeta e também sua parceira de jornada intelectual e profissional. Diferente do Poesia Simplesmente, o Verso de Boca não se compõe de poetas, são somente intérpretes procurando cumprir objetivo almejado pelo poeta para o projeto, de espalhar a boa poesia, através da fala, cativando os diversos públicos, tornando a poesia mais atrativa aos olhos e aos ouvidos de cada espectador. Sendo esta atividade e todas as outras até aqui mencionadas, voltadas para aquilo que o poeta mais prima na vida: a Poesia.

Partiremos agora para o desdobramento da participação de Roberto Pontes dentro da Geração 60 da poesia brasileira, onde teve participativa contribuição, como um dos integrantes mais produtivos, inclusive, atualmente. Iniciaremos pelo viés insubmisso que norteia a vida e a poesia do autor.

### 3.1 A POESIA INSUBMISSA

A poesia insubmissa emerge dos indivíduos que se opõem às situações de opressão, aos desmandos políticos que acabam por enclausurar a sociedade aniquilando seus direitos, principalmente o de liberdade. O poeta, tomado por essa inconformidade, passa para o papel suas indignações, construindo, assim, sua poesia de resistência.

O termo *poesia insubmissa* foi utilizado primeiramente por Roberto Pontes, em seu livro *Poesia insubmissa Afrobrasilusa*. Para fundamentar teoricamente o conceito de *poesia insubmissa* por ele cunhado o autor não recorreu a textos teóricos, optou por averiguar “as palavras dos poetas, seus diários, reflexões, comentários, prefácios, notas, discursos e, sobretudo, os próprios poemas, que contém essa qualidade ou estado” (PONTES, 1999, p.28-29). Pontes constrói sua teoria baseado principalmente em textos memorialísticos de Pablo Neruda, *Confesso que vivi* e *Para nascer nasci*. Pontes discorre sobre essa categoria poética como aquela que é produzida por indivíduos que se inquietam com os desmandos da classe social e política dominante e com os regimes repressivos. Pelas palavras do autor temos que:

A poematização que se designa sob o sintagma poesia insubmissa é uma singularidade literária pouco estudada, sendo até mesmo evitada por críticos e ensaístas da área. Esquecimento ou desinteresse, a omissão não se justifica, porque 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. Assim já era no mito de Orfeu, que, como se sabe, amansava as feras com seu canto, metaforicamente entendida dessa forma a ferocidade humana. De Arquíloco, por sua vez, se diz ter sido “revoltado, impiedoso, mesquinho”; o poeta “que uma única cousa sabe: retribuir com cruéis males [através das palavras e versos] o mal que lhe fazem os inimigos. Talvez seja ele o poeta mais remoto na tradição da palavra insubmissa. Com efeito, Horácio em sua *Ars poética*, afirma: “A cólera armou Arquíloco de iambos todos seus, esse pé adequado ao diálogo, que sobrepuja a zoada do público, e nasceu para a ação” (PONTES, 1999, p. 26).

A literatura comprometida que já vinha sendo produzida desde a Antiguidade chegou até a Idade Média, período de forte produção de cunho combativo por parte dos trovadores que compunham cantigas satíricas de escárnio e maldizer. Através dessas espécies trovadorescas denunciavam, criticavam e combatiam atitudes de caráter opressivo de reis, nobres, cavaleiros e clérigos.

O poeta insubmisso é um escritor comprometido com o mundo, ele transpõe em seus versos a sua essência, enquanto sujeito que se indigna, e produz um texto de insatisfação, com conteúdos de ação política motivado pelo desejo de influir na instauração de uma nova realidade. Segundo o poeta Ferreira Gullar, também escritor de poesia engajada, cabe ao poeta participativo “a consciência de defender a complexidade do fenômeno literário: um dos vários campos em que se formulam e exprimem as experiências humanas em toda a sua amplitude, aberto, portanto a realidade dos fatos e dos problemas dos homens” (GULLAR, 2002, p.101).

A poesia para ser insubmissa necessita de uma relação estreita com a realidade, em que o poeta afirme sua posição política e compreenda que é um agente da revolução que necessita acontecer para a transformação de uma situação adversa em outra mais justa, igualitária e liberta da opressão. Com essa consciência, o poeta engajado se lança como um porta-voz dessa luta.

Um dos aspectos importantes que Pontes traz na sua teoria é em relação à diferença havida entre a poesia denominada pura e a engajada:

o importante é saber que a *poesia insubmissa* é muitíssimo mais completa do que a conhecida como pura, porque o universo que nela se contém é muito mais rico. Ela opera a síntese dos contrários, pois o poeta que a escreve pode lidar com as duas ordens de realidade: a objetiva e a subjetiva, enquanto a fatura da poesia dos ensimesmados tudo funde numa única, a última. Enquanto para o *poeta insubmisso* tudo é matéria de poesia, numa constante atitude prospectiva, para o lírico exclusivista o *eu* é a Musa única, começo e fim do canto (PONTES, 1999, p. 33)

O autor de *Verbo Encarnado* identifica alguns elementos para uma poesia ser insubmissa. O primeiro deles é o “enfrentamento e livramento da opressão detectada pelo poeta e acolhimento de sua poesia pela coletividade sedenta de verdade” (PONTES, 1999, p.30). Em relação a essas duas características, podemos perceber quando a mensagem tem condições de mudar o comportamento da sociedade, quando ela se torna compreensível por quem lê os versos e quando os sujeitos abraçam essa palavra, tendo-a como uma inspiração de encorajamento para tentar intervir nessa realidade.

Outra característica também proposta por Pontes é “a correção do ensimesmamento” (PONTES, 1999, p. 32). O poeta não deve utilizar apenas atitudes individuais e guardá-las para si, é necessária a exposição do que lhe indigna para que tenhamos uma luta coletiva de combate às imposições sociais e políticas.

Tópico de fundamental importância para a nosso trabalho é o que trata da “palavra como arma”, função das mais importantes para o emprego do discurso poético, sobre o qual

Pontes afirma que “escrever poesia é certamente o maior compromisso que pode um homem firmar consigo mesmo” (PONTES, 1999, p.24).

O orador grego Xanthes afirmou: “A palavra é a mais eficaz das armas, nas mãos dos que não desconhecem a virtude da sua influência. Ela pode tornar-se ao mesmo tempo, um instrumento de defesa ou uma terrível arma de combate.” Embora haja divergência em relação ao utilitarismo da poesia, não podemos negar a relevância dela para se construir e reconstruir a História, a cultura das civilizações e da humanidade.

O crítico e poeta Roberto Pontes ainda nos aclara sobre a poesia e a política. Defende que as duas podem estar vinculadas sim. A poesia pode e deve abarcar todo tipo de matéria literária. Política é um tema que permeia nossa existência enquanto humanos e seres em convívio social coletivo. Falar de amor é um ato político. Falar da filosofia existencialista é um ato político. Colocar política em versos é perfeitamente possível e singular na trajetória poética de um autor. Pontes diz:

Podemos afirmar que a história da poesia, principalmente da moderna, é parte da história política e ideológica de nossa época. E tal assertiva tem sua razão de ser, porque, como já observou Walter Benjamin, não há documento cultural que não seja ao mesmo tempo um registro de barbárie (PONTES, 1999, p. 43).

Sabemos que na poesia moderna ocorre a revalorização do cotidiano, de fatos e acontecimentos ocorridos no dia-a-dia, fazendo surgir a poesia de circunstância. A poesia, cada vez mais apresenta uma ligação com a atitude do poeta diante da vida. Sobre essa questão, concordamos com a afirmação de Paul Éluard:

Damos razão a Goethe: “Todo poema é de circunstâncias”. E para desmentir os defensores de uma poesia imaterial, repitamos: para que um poema passe do particular ao geral e adquira assim um sentido válido, durável, eterno é preciso que a circunstância concorde com os mais simples desejos do poeta, com seu coração e seu espírito, com sua razão. Se não, a circunstância se perde no momento, no instante; só a vincula à duração o fato de ter sido, em certo tempo, mais ou menos bem cantada. Pois é preciso distinguir entre as circunstâncias. Existem circunstâncias que ficam para sempre encerradas em si mesmas, na anedota e no episódio. Mas há outras que levam o acontecimento à altura da história e da poesia. (ÉLUARD, 1985 apud PIMENTA, 2018, p. 647).

Um poema de circunstância deve, de fato, ter nascido de um acontecimento pontual que ganha notoriedade para além daquela situação. Poemas do livro *Verbo Encarnado*, de Roberto Pontes, alguns foram escritos pontualmente referindo-se ao governo ditatorial instalado no Brasil na década de 60. Episódio que ganha significado para qualquer outro país, em qualquer época, pois não faltam exemplos de governos opressores a impedir a liberdade das populações. Os sentimentos de luta, resistência e esperança povoam o eu lírico e a

sensibilidade do leitor para além do tempo motivador da escrita do poema. Poema de circunstância é o posicionamento do poeta diante da vida e do que o toca e isso não é momentâneo apenas.

O livro *Poesia insubmissa afrobrasilusa* traz também a análise de um *corpus* qualificado. Para a composição do outro conceito do título, o “afrobrasiluso”, o autor traz para análise poemas insubmissos do angolano Agostinho Neto, com sua poética guerrilheira, de combate e empenhamento; o poeta português José Gomes Ferreira, que se intitula militante e retoma toda a fala insubmissa que reside em terras lusitanas e, por fim, representando o Brasil na tríade afrobrasilusa, o poeta Carlos Drummond de Andrade, em cuja poesia de caráter social denuncia as injustiças ocorridas no Brasil.

Passaremos neste momento à análise de poemas de Roberto Pontes para demonstrar o viés da fala de combate em sua poesia. Cabe ressaltar, todavia, que o lirismo insubmisso do autor não vibra somente no livro *Verbo Encarnado* obra eleita para análise aprofundada nesta dissertação. Há modulações da poesia política também em *Hierba Buena/Herva Boa* e *Memória corporal*. Neles constatamos manifestações de insatisfação com o que não está de acordo com os ideais de um mundo igualitário e fraterno, há uma presença contínua de conteúdos que denunciam uma realidade adversa em todos os seus livros. A obra pontuada é inteiramente permeada por símbolos de resistência, conscientização e liberdade.

O poema “Não quero ir ao guichê” faz parte da obra bilíngue *Hierba Buena/Erva Boa* (2007) e exemplifica o caráter social presente ao longo do livro. Esta obra em que o poema está inserido foi escrita durante viagem do poeta para Cuba, como integrante da delegação do Brasil para tomar parte no *XII Festival Internacional de Poesía de La Habana* em 2007. Curioso é que os poemas forma escritos em idioma na língua de Cervantes. No prefácio o autor escreve sobre o poema anunciado, o seguinte:

“No Quiero ir a la Ventanilla” me permitiu realizar uma profissão de fé. É texto revelador de incompatibilidade de gênios. O “american way for life” não faz gênero pra mim. Este poema reforça convicções firmadas no tempo de estudante secundário (PONTES, 2007, p. 13).

Leiamos o poema:

#### **NÃO QUERO IR AO GUICHÊ**

Não quero pôr os meus pés  
No terreiro que é do lucro  
Da América do Norte,  
De estúpida insolência.

Não me agrada seu fetiche  
Mais alto, digo dinheiro,  
O dólar verde sujo,

Punhal com veneno e morte  
 Plantado na carne-irmã  
 De Cuba, de Porto Rico,  
 República Dominicana,  
 El Salvador e do Chile.

Aponto somente estes  
 E além destes, meu Brasil,  
 Onde o punhal feriu fundo  
 Um certo dia de Abril.

Mas o punhal vai mais longe.  
 Vai aos cinco continentes.  
 Olha agora, irmão, o Iraque,  
 Que agoniza entre bombas;  
 Olha também a Coréia,  
 Que ao Norte sofre ameaça;  
 E o Irã, berço de glória,  
 Que querem que se desfaça.

Não quero pôr os meus pés  
 Lá na terra do demônio  
 Que exterminou os navajos,  
 Siouxs, e os moicanos,  
 E tantos nativos bravos  
 Para lhes roubar o ouro  
 Que manava de suas terras.

Não. Não penso, devo, nem quero  
 Pôr os meus pés de homem livre  
 No guichê que é do diabo.  
 (PONTES, 2007, p. 46)

O poema traz no título uma frase imperativa negativa demonstrando não querer realizar alguma atitude, no caso, ir ao guichê, aqui representando provavelmente local de atendimento aos estrangeiros que chegam aos Estados Unidos da América (EUA), prática comum que os turistas vivenciam em aeroportos para que sua entrada no país seja autorizada.

Podemos perceber que o teor do poema é de afirmar uma decisão do poeta de não ingressar no país que subjuga outras nações e povos. O poema faz referência aberta aos EUA.

Na primeira estrofe é reforçada a ideia de não querer pisar em solo norte-americano, por ser a sede do capitalismo selvagem na busca do lucro, como se lê nos versos: “Não quero pôr meus pés/ no terreiro que é do lucro”. Ainda surge uma referência de que o país é sem discernimento, inconveniente. Na segunda estrofe o poeta renova sua repulsa ao apego ao dinheiro que a terra de Tio Sam exalta, sendo a razão de barbaridades causadas em territórios vizinhos como Cuba, Porto Rico, República Dominicana, El Salvador e Chile.

Sobre os países citados pelo autor devemos levar em consideração a interferência que os EUA tiveram em cada um deles, causando conflitos armados em prol de obter riqueza das terras invadidas. O primeiro país citado no poema, Cuba, era dependente economicamente dos

EUA, sendo explorado, de forma invasiva, por conta do carvão lá produzido. Com a Revolução Cubana de 1959, as alianças diplomáticas foram desfeitas e um embargo econômico foi imposto, deixando o país e o povo em situação financeira muito difícil.

Já Porto Rico teve seu território invadido pelos norte-americanos, tornando-se dominado e regido pela influência deles. A República Dominicana teve sua ocupação também pelos EUA, permitindo assim a implantação de uma ditadura por 37 anos. El Salvador, outro território que após deixar de ser colônia espanhola, passou a ser parte do território estadunidense, tendo sofrido com muitas ditaduras ao longo de sua história, e, por último, o Chile, que sofreu um golpe militar apoiado pelos Estados Unidos, para retirar Salvador Allende da presidência, após ter sido eleito democraticamente, para colocar o general Pinochet no comando.

Todos os países listados no poema sofreram, de maneira direta e indireta, impactos negativos com a proximidade e influência norte-americana, mas como o poeta menciona, estes países não foram os únicos a sofrer tal interferência, também Brasil foi afetado pela ganância capitalista. O golpe militar de 1964, para tirar o governo de João Goulart, foi financiado pelo país norte-americano, para que se efetivasse a ditadura no país e impedisse que a influência comunista pudesse chegar até as terras brasileiras.

Na quarta estrofe o poeta aumenta a lista de territórios onde os EUA mantiveram sua influência através da barbárie, como ele diz: “Mas o punhal vai mais longe./ Vai aos cinco continentes”. Começa então a elencar alguns exemplos de países asiáticos como o Iraque, que teve sua terra invadida em 2003 por uma coalisão militar que lançou uma campanha pesada de bombardeamento aéreo; a Coreia do Norte ameaçada de guerra por querer um tipo de governo oposto ao pregado pelos EUA; e o Irã, outro país a sofrer, até os dias atuais, embargo comercial por parte dos ianques.

Na quinta estrofe o poeta reitera sua rejeição em pisar nas terras estadunidenses: “Não quero pôr os meus pés/ lá na terra do demônio”. Mais uma vez, dotado de conhecimento histórico, renova seu asco ao país que exterminou populações indígenas nativas para roubar seus atrativos e riquezas naturais, acontecendo, assim, um genocídio do povo que habitava a região, bem como um etnocídio, a demolição de suas culturas.

*Em Memória Corporal* (1982), Roberto Pontes traz uma reflexão madura sobre o amor. Os poemas foram escritos no decorrer de alguns anos e de falam de um amor de “experiências feita”, bem na linha camoniana. A temática gira em torno do descobrimento do corpo, do prazer e da busca da liberdade. Nos 45 poemas do livro podemos ver um eu lírico ansioso por liberdade de viver em um universo dominado pelo amor e não pelo medo,

violência, guerra e ódio. Carlos D'Alge na orelha do livro nos diz: “Que libertação senão pelo amor? Que única verdade senão o corpo, total e absoluto, pleno e tátil. A nudez é um símbolo de liberdade”.

Insubmissão não se restringe a debates políticos, vai além. Em *Memória Corporal*, portanto, podemos encontrar poemas de fala insubmissa, prevalecendo o desejo de liberdade e de conjugação amorosa. Leiamos o 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.  
 Ó virgens, dormi conosco  
 - os corpos penetrados por ondas e guitarras  
 porque cai um mau sereno sobre o mundo.  
 Tecei as vossas mãos nos dedos.  
 Colai em vossas faces versos puros.  
 Roçai o vosso peito pelas rosas.  
 Fundi os vossos ventres nas estrelas,  
 enquanto ao vento,  
 limpa e fresca, ferve nossa carne.  
 Bebei, fumai,  
 roubai do mar a liberdade plena  
 que sonhos e presságios são pássaros de luto.  
 Ó virgens, há cadeados de aço  
 e plaquetas de chumbo em vossos hímens,  
 tal como há prisões e bombas  
 nas repúblicas douradas do universo.  
 Extasiai, copulai,  
 pois reclamam vossas vivas energias.  
 Abandonai desmaios e saudades  
 como jangadas de braços  
 na prata fina da praia.  
 Ó virgens,  
 há um pesadelo negro  
 a espreitar com binóculos de insânia.  
 Amar sem medo é defender a paz.  
 Amar sem medo é antepor-se à guerra.  
 Amar sem medo é inventar a vida,  
 rasgando o corpo  
 no sexo do amigo.  
 (PONTES, 2007, p. 52)

Podemos perceber no poema que há um envolvimento do eu lírico com a descoberta do corpo da pessoa amada enquanto também se desvenda o mundo ao redor. É a exploração do corpo e do mundo fusionados. “Bebei na boca indócil” é uma espécie de chamamento a entrar num mundo ideal, um mundo onde há liberdade dos corpos. O poema foi analisado por Fernanda Diniz Silva (2007) em sua dissertação de mestrado intitulada: “Mentalidade e

residualidade em *Memória Corporal* de Roberto Pontes”, sob uma perspectiva de aproximação residual bíblica.

No primeiro verso o uso do vocativo, “Ó virgens” nos insere em um universo de pureza, mansidão e inocência. Em seguida tem-se o apelo: “ó virgens, bebei na boca/ indócil, indócil e acesa dos/ jovens como vós”. A boca indócil tem um significado importante, remete a insubmissão, a não se sujeitar a algo imposto, associamos a expressão à rebeldia e destemor da juventude que luta, impondo-se diante dos conflitos do mundo e da vida. O eu-lírico convida para que as virgens bebam desta mesma boca, com o intuito de também tornarem-se jovens desejosos por mudança. A expressão “bebei na boca” encerra ambiguidade, boca como órgão de materialização do beijo, como representação do amor, e como instrumento de fala, de grito, de rebeldia.

Versos adiante o poeta diz: “Ó virgens, dormi/conosco/-os corpos penetrados por ondas e/guitarras porque cai um mau sereno/sobre o mundo”, nesta passagem lemos uma preocupação do eu-lírico com possíveis acontecimentos sombrios, representados ali pelo sintagma “mau sereno”, ou seja, mau tempo, mau agouro, um mau presságio que se anuncia sobre o mundo. Mais adiante temos os versos: “bebei, fumai,/ roubai do mar a liberdade plena/que sonhos e presságios são pássaros de luto”, podemos aqui observar a incitação à luta para ser livre tal o mar, símbolo de força e infinitude. Nos versos seguintes: “Ó virgens, há cadeados de aço/ e plaquetas de chumbo em vossos hímens, / tal como há prisões e bombas/ nas repúblicas douradas do universo”, temos um léxico que aponta para situações de encarceramento e conflitos como: “cadeados de aço”, prisões” e “bombas”. As ideias contidas na passagem também sugerem repressão à liberdade sexual e problemas sociais. Adiante, os versos: “Ó virgens/ há um pesadelo negro/ a espreitar com binóculos de insânia”, denunciam a vigilância insana sobre os corpos, as individualidades, as atitudes e tudo mais tornando a sociedade sombreada pelo medo.

Ao final do poema certificamo-nos da intenção do eu-lírico de associar o amor à liberdade, reiteradamente: “Amar sem medo...”. Sendo essa a maneira de obter elementos essenciais para a defesa da paz em contraposição à guerra e para invenção de novas formas de vida através da experiência amorosa ao lado de quem se ama: “Amar sem medo é defender a paz./ Amar sem medo é antepor-se a guerra./ Amar sem medo é inventar a vida,/ rasgando o corpo/ no sexo do amigo”.

Esses últimos versos condensam a ideia de que amar é um ato político, é uma forma de resistência ao ódio e à opressão vivenciados no mundo desde sempre.

A conclusão possível é que através de sentimento tão nobre e despojado – o amor – podemos alcançar um patamar de serenidade, equilíbrio e independência. Eis uma forma distinta de manifestação do caráter libertário da obra ponteana.

Após demonstrarmos que a fala insubmissa está presente desde a Antiguidade até os dias atuais, sendo objeto de afeição dos mais diversos poetas que têm compromisso com seu meio social, histórico e cultural, faremos uma abordagem de como o espírito de resistência contra condutas morais abusivas está sempre presente na humanidade, desde o período antigo, passando pelo medievo, pelo modernismo e se apresenta vivo e pulsante na contemporaneidade.

### **3.2 ROBERTO PONTES E A CONTRIBUIÇÃO DA GERAÇÃO 60**

Roberto Pontes está inserido na Geração 60 da poesia brasileira, vertente do Modernismo, que trouxe como uma das principais características o teor sincrético nas obras produzidas. Recorremos a uma citação do próprio poeta, retirada de texto em que ele fala sobre o Grupo SIN de literatura, para explicar o que vem a ser essa característica principal da Geração no Brasil e do grupo que a integra no Ceará:

sincretismo, palavra derivada do étimo grego (synkretismos), a qual, consoante a lição de Caldas Aulete, vem a ser: “Sistema filosófico que consiste em combinar as opiniões e os princípios de diversas escolas. // Mistura de opiniões combinadas para formar um sistema misto; ecletismo”. [...] Mas não podemos nos esquecer de que sincretismo, para os do Grupo SIN, passou a significar semanticamente reunião de várias posições estéticas, de variados procedimentos criativos, de múltiplos estilos, de diversificadas posições políticas e ideológicas, de variegada assimilação dos fazeres poéticos anteriores, tudo isso, reunido no trabalho de cada escritor surgido, de fato, para as literaturas cearense e brasileira no ano de 1968. E esta postura, comum aos integrantes da geração literária brasileira de 60 e naturalmente aos do SIN, os converte em habilidosos construtores do poema, em igualdade de condições com os melhores poetas de todos os tempos (PONTES, 2008, p. 11-12).

Como se leu na citação, não podemos excluir desta pesquisa, o Grupo SIN, do qual Roberto Pontes foi um dos fundadores e que representa a Geração 60 no nosso estado. O Grupo surgiu em 1967 tendo como fundadores estudantes dos cursos de Letras e Direito, em sua maioria. Eram jovens estudantes que ansiavam refletir e produzir literatura e arte de um modo geral.

Os integrantes fundadores foram Horácio Dídimo, Linhares Filho, Rogério Bessa, Pedro Lyra e Roberto Pontes. Vieram se somar a estes e complementar o Grupo Barros Pinho, Leão Júnior, Leda Maria, Rogério Franklin, Marly Vasconcelos, Sânzio de Azevedo, Yêda Estergilda e Inês Figueiredo.

As reuniões aconteciam na Livraria Atual (hoje não mais existente), na Praça do Ferreira, em Fortaleza, e também nas casas dos seus participantes. Foram publicados inicialmente alguns poemas escritos e falados pelos jovens escritores em duas coletâneas mimeografadas, a *Minisinantologia* e a *Minisinantologia 2*. Os dois escritos impulsionaram o surgimento da *SINantologia*, tipografada pela Imprensa Universitária UFC, em 1968. Ressalte-se que a primeira *Minisinantologia* foi publicada em novembro de 1967 e a segunda em março de 1968, antecedendo à chamada “Geração mimeógrafo”, portanto, precursora da poesia deste segmento que experimentou a poesia publicada por este meio de reprodução alternativo.

O Grupo SIN teve uma breve duração, totalizando sete meses até a sua cisão. Seu curto tempo de vigor não diminui em nada a qualidade do que foi produzido pelo Grupo. Sua atuação foi profícua e teve um efeito positivo para o rumo das Letras no Ceará. O impasse que fez com que o grupo se dissolvesse foi explicado por Pontes:

Ora, o quadro geral realmente assim se esboçou, porém o estopim da ruptura, e a causa da brevidade do Grupo logo após haver rompido o SIN a casca do ovo, veio da solicitação de Oscar Niemeyer, Antonio Candido, Alceu de Amoroso Lima, Antônio Houaiss, Glauber Rocha, Nelson Werneck Sodré, Antonio Callado, Chico Buarque de Holanda e Darcy Ribeiro, encaminhada ao SIN por intermédio da atriz Glauce Rocha e do diretor teatral B. de Paiva, pedindo a subscrição do histórico Manifesto dos Intelectuais Brasileiros contra a Censura, o primeiro de uma série. Levado ao grupo o pedido dos ilustres nomes citados, parte dos integrantes do SIN se dispôs a assiná-lo e outra se negou a endossar o texto de repúdio às arbitrariedades cometidas contra dramaturgos, editores, escritores, compositores populares e os artistas em geral. O documento defendia a livre expressão de pensamento e manifestação artística, condenando a intervenção do regime ditatorial na produção e veiculação das artes. Foi este o real motivo causador do impasse que abortou as atividades do Grupo SIN de Literatura no Ceará (PONTES, 2017, p.84).

A polêmica que põe fim ao Grupo gira em torno de algo que vai ser amplamente abordado na poesia da Geração 60, a questão do protesto social, da consciência de luta diante de atrocidades que aconteciam em nosso país no período sombrio da ditadura, como a censura. Incontáveis foram os artistas da época que sofreram fortes abalos por conta da perseguição e repressão exercidas pelo governo do nosso país, dentre estes se inclui o poeta de *Verbo de Encarnado*, o qual respondeu a Inquérito Policial Militar (IPM) que lhe rendeu prejuízos por longos anos, como proibição de assumir vaga em concurso público da Faculdade de Direito. O poeta foi anistiado e indenizado depois de 40 anos, durante o governo de Dilma Rousseff.

Neste ano de 2021, o Grupo SIN completa 54 anos de surgimento. Em 2017 tivemos em nosso cenário literário e acadêmico diversas manifestações comemorativas dos 50 anos do

Grupo SIN. A vasta produção dos participantes, que ainda continuaram a se encontrar no meio intelectual e literário da cidade de Fortaleza, é marcante e figura como notória e de exímia qualidade. Dos 10 integrantes do SIN, apenas seis escreveram e publicaram efetivamente ao longo dos 54 anos. Reunidas as obras, somam mais de 150 livros, entre crítica, poesia, ensaio, conto e teoria, os quais tornaram o meio literário do Ceará e do Brasil ainda mais rico e qualificado.

Registre-se ainda o fato de alguns integrantes do Grupo SIN terem sido vencedores de prêmios literários importantes. Em primeiro lugar foi o “Prêmio Universidade Federal do Ceará de Poesia” ganho pelos poetas Horácio Dídimo, em 1966, Pedro Lyra, em 1968 e Roberto Pontes, em 1970. Outra premiação que merece destaque, o “Prêmio Nacional ESSO-JORNAL DE LETRAS”, que teve entre os ganhadores Pedro Lyra em 1968 e Roberto Pontes em 1970. Assim, os poetas foram ganhando ainda mais espaço nos meios literários de relevância em nosso país.

Anchieta Pinheiro Pinto nos diz:

É com a pluralidade decorrente de uma “espécie de memória” que o autor se apresenta como um dos mais completos da Geração 60, com uma escrita que cumpre a função programática de acrescer fértil vocabulário ao idioma e enriquecer a sensibilidade do leitor, despertando neste a consciência adormecida. Lírico, épico, social, erótico ou metapoético como cabia na diversidade estética da Geração do Sincretismo, RP se apresenta íntegro e fiel à musa, a escandir com limpidez vocabular o cromatismo linguístico que aflora sob a égide do muitas vezes improrrogável maceramento encantatório das rodas do tempo e da modernidade. (PINTO, 1998, p. 40)

A partir desses levantamentos, podemos certificar que Roberto Pontes foi um dos componentes mais ativos dentro e fora do Grupo SIN, sua postura e sua obra literária foram significantes desde cedo para o cenário cultural do nosso país. Mas a dimensão de sua obra não é pautada apenas dentro do Grupo SIN, o autor de *Memória Corporal* consegue ganhar destaque, pois vai além das diretrizes que permeavam o movimento. Após a inclusão do poeta na Geração 60, ganha ainda mais notoriedade, sendo um nome importante na obra *Sincretismo – A Poesia da Geração 60* de Pedro Lyra, poeta e teórico participante da mesma Geração 60 e do Grupo SIN.

A obra poética de Roberto Pontes abrange as temáticas que fazem parte da literatura universal como o amor, a filosofia, a brevidade do tempo, o erotismo, a política e a metapoesia e o experimentalismo linguístico, conseguindo uma notabilidade singular em todas.

Voltando à Geração 60, ela foi estudada primeiramente por Nelly Novaes Coelho (1971) ainda antes do fechamento da faixa de estreia (proposta por Lyra, 1995). Nelly

comenta sobre o movimento vanguardista a partir do estranhamento causado ao comparar as características dos escritos produzidos pelos seus participantes com os da geração anterior:

...certa produção nova que surgira no início dos anos 60 (tendo à frente a Poesia Práxis), nos sugeria uma força criadora inegável, cuja natureza não conseguíamos compreender de imediato. Confrontando as obras entre si (...), verificávamos que a diversidade, patente entre elas, impedia que se pudesse identificá-las ou unificá-las como produtos de uma nova “geração”. Diante de manifestações formais, estilísticas e mesmo temáticas tão diferentes, nos perguntávamos se haveria uma nova atitude criadora alimentada por uma intencionalidade única. Foi quando, de repente, descobrimos a tônica comum: uma certa consciência épica (COELHO, 1971).

Em consonância com a autora supracitada observamos que mesmo com a diversidade das obras poéticas dos autores envolvidos na Geração 60, conseguimos nos ater a uma característica comum, a consciência épica, a constatação de que os autores entendiam o mundo a sua volta, as suas realidades e as realidades do entorno e estavam dispostos a, através da palavra poética, manifestarem suas inquietações. A força com a qual os poetas empregavam suas palavras sempre foi o que mais chamou a atenção dos leitores e da crítica.

Depois de Nelly, vem a público a antologia organizada por Pedro Lyra, *SINCRETISMO – A poesia da Geração 60*, coletânea de 628 páginas, amostra mais completa da Geração 60, precedida de uma “Introdução” de 143 páginas escritas pelo autor, nas quais aborda o perfil geracional dos autores antologados.

Detalhemos agora alguns aspectos próprios da Geração 60, a partir do estudo do poeta Pedro Lyra, considerado hoje, referência nas pesquisas literárias brasileiras, principalmente nesse período concernente à Geração em questão.

O teórico nos traz um levantamento de dados que seria considerado um conceito de Geração, com algumas referências de peso como Karl Mannheim, José Ortega y Gasset, Julián Marias e Claudine Attias-Donfut, os quais se debruçaram sobre dois fatores, o genealógico e o histórico, para compreenderem as manifestações do período. Já Pedro Lyra acredita que cada geração é um degrau subido na escala de evolução humana, rendendo ao fracasso, caso não represente essa ascensão (1995).

O autor de *Decisão* defende ainda que cada geração necessita ter um labor que verse sobre a realidade de sua época. Tem de lidar com todos os desafios, angústias, ocorrências, soluções e reflexões de seu momento, romper com a geração anterior e dando margem para as gerações vindouras também trabalhar suas próprias provocações. Sobre essa superação, escreveu o estudioso: “Ela tem que superar a geração anterior. Superar não no sentido banal de “ser ou fazer melhor”, mas no sentido dialético de *conduzir para frente e para cima* – para

o novo, para o próprio.” (LYRA, 1995, p.28). Ainda reitera que toda geração precisa ser diferente da anterior.

Ainda no mesmo livro, Lyra (1995) situa a obra da Geração 60 como uma aquela que apresenta estilos e tendências variadas, mesclando-se e criando um movimento sincrético, de fato, em toda a sua amplitude. Para uma maior compreensão da geração, ele busca criar uma fisionomia geracional e atribui duas características apropriadas à teoria das gerações: primeiramente a *herdada*, aquela que vai acolher as influências das gerações passadas, e em segundo lugar a *própria*, em que cada geração tende a criar a sua própria marca.

Conforme Pedro Lyra (1995) as duas características precisam estar unidas e em plena harmonia, não podem se prender apenas às herdadas, para não correrem o risco de fracassar porque não foram capazes de abrir um novo ciclo, mas também não podem abrir mão do que os formaram até ali. Uma Geração vai ser composta de *resíduos* de outras gerações criando assim um ciclo novo, mas com marcas vivas do que já foi impulsionado anteriormente. A interação desses dois elementos é o que configura a fisionomia geracional.

Lyra ainda torna compreensível para nós a configuração das faixas geracionais que configuram uma Geração. Elas são cinco: a etapa de *nascimento*, quando os integrantes vão nascendo, vindo ao mundo; a etapa de *estrela* abrange o momento em que os sentimentos dos autores estão aflorando, e os mesmos anseiam mudar o mundo em que vivem; chegamos à etapa da *vigência*, início do delineamento da fisionomia da geração, ela passa a ganhar espaço e é uma fase mais realista, objetiva, prática; a etapa de *confirmação* ocorre quando geração se firma, se consolida. Até aqui é importante salientar que a duração média de cada etapa é em torno de vinte anos. Chega-se, portanto, à última etapa, a de *retirada*, aqui a geração já se encontra estabilizada, confirmada, tem a presença ainda dos remanescentes e não tem duração estimada, é imprevisível (LYRA, 1995).

Quanto às faixas geracionais, o que se torna mais relevante para nós é compreendermos que há ali o ciclo da vida humana sendo tratado em sua totalidade, com início, meio e fim.

Para situar o nosso autor nos ciclos geracionais propostos no estudo Lyrianos, recorreremos aos estudos de Fernanda Diniz da Silva, escreveu ela:

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 estrela. 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 (SILVA, 2007, p. 19-20).

Com essa análise de Silva, reafirmamos a relevância de Roberto Pontes dentro de todas as fases da Geração 60, tendo obras de grande apuro na totalidade das faixas geracionais. Ressalte-se que o poeta continua produzindo, tendo publicado mais dois livros de poemas após o ano de 1996 referido por Fernanda Diniz na citação: *Hierba Buena/Erva Boa* (2007), *50 Poemas escolhidos pelo autor* (2010 - (1ª e 2ª edições) e *Lições de tempo & Os movimentos de Cronos* (2012). Registre-se que o autor continua produzindo, tendo inéditos para, pelo menos 3 novos livros de poesia, e também que a obra autor vem sendo cada vez mais estudada através de dissertações e teses em universidades brasileiras e de artigos publicados em periódicos, capítulos de livros e trabalhos apresentados em congressos..

Pedro Lyra (1995, p.96) ainda destaca que a Geração 60 é tida como “a primeira [...] verdadeiramente nacional da poesia brasileira”, pois os poetas não ocupam mais somente o trecho Rio-São Paulo, onde anteriormente eram encontrados os centros mais ativos do meio literário. Agora, com essa Geração, temos representantes de quase todos os estados brasileiros. Isso faz com que não se tire o mérito de nenhuma obra produzida, pois possuem qualidade, faltando para sua maior divulgação e publicação apenas editor que se interessem por obras de grande valor literário. Destaque-se aqui o protesto contra o mercado editorial brasileiro tacanho e medíocre, interessado comumente em autores e obras de sucesso midiático. Todo ele rendido ao capitalismo selvagem e ao lucro imediato. Mesmo assim, os da Geração 60, entre eles o nosso autor em estudo, se afirmaram e continuam com força criativa demonstrando a sua importância no cenário da literatura brasileira.

A produção poética da Geração 60 é dividida em três segmentos, conforme Pedro Lyra: *a tradição discursiva, o semioticismo vanguardista e a variante alternativa*. Para nós, interessará bastante o primeiro segmento. As quatro vertentes que dela fazem parte se caracterizam pela não aderência a nenhuma tendência dominante anteriormente de verso ou de imagem, continuaram utilizando versos livres, metrificados, rimas ou verso branco e a partir daí consolidaram a inovação pautada no sincretismo que marcou assertivamente a Geração 60.

Dentro do primeiro segmento, a *tradição discursiva*, temos: a herança lírica; o protesto social; a explosão épica; e a convicção metapoética. Vejamos uma explicação mais detalhada sobre elas, em específico na segunda a do *protesto social*, na qual se insere *Verbo Encarnado*, objeto de estudo da dissertação.

A *Herança Lírica* ocupa o espaço de maior destaque nessa Geração, tendo como principal traço um amplo lirismo que ainda pode ser dividido em categorias e diversos autores caminharam em cada uma delas. A primeira subdivisão diz respeito a um lirismo concisamente erotizado na qual Lyra enquadra o livro *Memória Corporal*, de Roberto Pontes. Temos uma variedade de textos que exploram a revolução sexual sugerida na época. A próxima subdivisão vem a ser um lirismo universalista refletindo a angústia existencial vivida nessa geração. A outra subdivisão trata do lirismo místico, dos questionamentos filosóficos existenciais e, por fim, um lirismo mítico que retornará aos protótipos fundados na cultura ocidental.

Para exemplificar essa vertente, em especial a que carrega o lirismo voltado ao erotismo, segue abaixo um poema de Roberto Pontes do livro *Memória Corporal*:

**Vosso ardor é verde espanto**

Meus dedos de aço e lua  
 - silhueta e perfil de cavalgaduras -  
 ruminam brotos e refolhos das acácias,  
 perfuram lesmas destilando amor e cio.  
 Os falos se umedecem no orvalho  
 e translúcidos preparam sua chuva;  
 os pênis estupram sob os cascos  
 os pelos e escamas da mulher que morre.  
 Meus dedos de sol e ferro  
 são os fetiches de um rito ao sexo,  
 ao favo oculto das línguas misteriosas  
 e ao orgasmo de sáficas maiores.  
 Os falos se irrigam de excitante  
 e ávidos, lambem o fluxo da Alba.  
 Os pênis desencantam-se com a luz  
 ouvindo a fala final da noite:  
 - Sou carimbo e digital  
 nos nervos de vossos corpos  
 os olhos, a vulva, o pênis.  
 Sou agulha e estilete,  
 diafragma e epitáfio,  
 incrustação do eterno  
 gravada no baixo ventre:  
 vosso ardor é verde espanto,  
 vem convosco, vai no vento.  
 (PONTES, 1982, p. 51).

O poema tem um teor altamente erotizado alcançado através das metáforas entre partes do corpo humano e os elementos na natureza, enriquecendo assim o conteúdo e não expondo de forma sexualmente explícita, sugere mais do que fala abertamente. Apelando para o lado sensibilizado de uma natureza sexual intensa por meio de versos livres e brancos.

No verso “Sou carimbo e digital/ nos nervos de vossos corpos” o poeta evoca o sentimento de toque à pele, utilizando a sinestesia, cria uma espécie de marca, um selo no

corpo da amada, causado pelo contato com a pele, algo só atingido quando há um estímulo firme, trazendo um arrepio, talvez uma ostentação dos corpos inebriados de desejo e paixão.

A vertente dois, classificada como *Protesto Social* tem uma poesia considerada de participação. Os poetas percebem a realidade com os acontecimentos políticos que os circunda, os inserem nas obras poéticas de maneira ostensiva, com o intuito de combater e de interferir, de fato, no destino histórico da sociedade. Essa vertente lida com a urgência por conta dos embates que estão em seu entorno. O momento histórico que o país atravessava, a frustração pela esquerda não assumir o poder, o projeto político que vigorava no Brasil, fez com que esses poetas utilizassem a poesia na luta popular e a palavra poética como arma.

Assim como a primeira vertente, a de Protesto social também foi subdividida. Segundo Lyra, a primeira é de protesto regionalista, em que há uma fuga do homem interiorano e ascensão do homem da cidade. Nela Roberto Pontes é incluído com o seu livro *Lições de Espaço* (livro 1). Para demonstrar a habilidade do poeta em estar inserido em mais uma vertente proposta por Lyra, segue o poema Finito/Infinito:

**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.  
(*Lições de Espaço*, 1970)

Os versos refletem a angústia do poeta em reconhecer seu espaço, seu limite e sua ciência. Pontes faz um paralelo entre dar conta de todo o real, palpável, mas não dar conta de uma certeza, a sua finitude. Em análise sobre o poema Márcio dos Santos Gomes escreveu:

O papel do homem nessas últimas estrofes do verso ponteano é o de domador da ciência (a luz), daquele que se utiliza de todo o arcabouço teórico construído por ele, no decorrer de sua história, para "cavalgar" nas intempéries do que ainda não foi descoberto. Nesse momento o homem governa o universo, pode estar em qualquer lugar a qualquer momento, pois é rei, tudo sabe, tudo domina. Ao cavalgar na luz o poeta, como cavaleiro que tem o controle das rédeas de seu animal (a luz da razão), já não constrói mais mundos, já não instaura mais saberes nem reconstrói espaços, pois ele é o saber, o mundo, a compreensão possível do que seja espaço. No entanto o que permanece na viagem possibilitada pela luz (pela razão) é a dúvida de ser ter chegado a desvendar o que como simples homem sempre se buscou: o espaço amado e criado, onde o homem não necessita mais de lançar-se à realidade para dominá-la, pois ela, a cavalgar na luz, já se encontra a seus pés (GOMES, 1994, p. 45).

O poema traz a temática desbravadora de vagar pelo desconhecido, pelo que é novo, pela aventura da descoberta, talvez flutuando entre o passado, o presente e aspirando ao futuro com uma certeza de que o eu lírico se encontra ciente do que já enfrentou para chegar ao novo, como um homem que já domina aquele espaço. Ainda segundo Gomes (1994) a repetição do “cavalgar na luz” nos remete a uma sonoridade exercida pelo trotar do cavalo em uma velocidade ao percorrer sua trajetória em busca da novidade, do desconhecido, de encontrar a sua luz, que está já em seus próprios pés.

A busca por seu caminho, enxergando seu passado e dele reconhecendo a importância, fica explícita nos versos: “Há um sol diverso em minhas veias/ Pois reconheço meus ecos de origem/ E a minha voz/ A cavalgar na luz”, aqui o poeta evoca seus ecos de origem, ou seja, o seu passado, o que formou sua essência, tudo o que foi percorrido e vivenciado até ali, como rastros que o fizeram ter a sua voz na cavalgada em busca desse desconhecido, dessa cidade, mas sempre tendo em sua memória a alma interiorana, ciente da necessidade de agora ser um ser cosmopolita buscando o seu lugar (GOMES, 1994).

A segunda subdivisão é a de um protesto voltado para o cotidiano, ousando uma crítica da rotina do cidadão comum atual. A terceira diretriz nos traz um protesto urbano, ampliando o olhar para uma sociedade burguesa que sofre com dramas também da cultura da mesma classe. A última diretriz, a de protesto político, enfrenta diretamente a situação vivenciada no momento, aqui Lyra lista Roberto Pontes com o livro ainda inédito ao tempo, *Verbo Encarnado*. Essa diretriz trata da indignação contra o rumo que o país estava tomando, e os poetas levaram para os versos a luta, a resistência e a esperança de se libertarem da ditadura que oprimia o povo brasileiro.

Essa vertente de *Protesto Social* lidava com uma linguagem despojada, querendo ampliar o seu alcance não só para a sensibilidade do leitor, mas também para fazer um apelo a

sua consciência, chamando-os sempre para tomar parte nas lutas contra todas as atrocidades as quais o povo estava sujeito naquela época. Esse segmento é para nós o mais importante para o estudo da obra *Verbo Encarnado*, considerando sua participação efetiva no cenário poético que tentava romper essas barreiras antidemocráticas e trazer o sentimento de esperança para o povo.

A outra vertente, a *explosão épica*, teve um desenrolar marcante para a Geração. Eram publicados conjuntos de poemas que tinham essa veia narrativa épica. Sobre ela Pedro Lyra diz:

Considero esta a vertente mais importante, não apenas deste segmento, mas de toda a geração – e, num corte sincrônico, um dos momentos mais altos de toda a história da poesia brasileira: são 17 grandes textos de um gênero complexo, no breve espaço de 16 anos. A maior concentração de epicidade depois do Renascimento (LYRA, 1995, p. 106).

Nessa vertente Pontes figura mais uma vez com a obra *Lições de Espaço* (1971), na qual se desenvolve um tema épico: a questão da conquista do Cosmos. O autor através de uma linguagem científica, com terminologias que remetem ao cientificismo, consegue exprimir em versos o panorama precursor da aventura e a comemoração de uma nova Era com um tom poético, mas, sobretudo, técnico e cheio de neologismos.

Nessa vertente proposta por Pedro Lyra, os textos eram constituídos por agrupamentos de poemas, que não necessariamente apresentavam uma narratividade, iam além, buscavam o conhecimento do tempo e espaço mítico, o conhecimento de si próprio, do futuro, do Cosmos e de sentidos para os seus questionamentos mais profundos. De Roberto Pontes trazemos como exemplo “teletipo 1957” (assim mesmo com minúscula), poema que tem por título um instrumento de comunicação à distância, extinto com a eclosão da internet, mas usual na época de escritura do poema. Passemos aos versos:

#### **teletipo 1957**

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  
(PONTES, 1970, p. 82)

*Lições de Espaço* narra a epopeia de conquista do espaço pelo homem contemporâneo. O eu lírico narra os poemas como se estivesse dentro de um foguete no espaço cósmico, recriando a linguagem épica num contexto coetâneo.

A obra conta com dezoito poemas – teletipos -, que abrangem as notícias fornecidas de exploração do cosmo no decorrer dos dias - três módulos -, retratando as três fases da conquista espacial, o nome remete a como os foguetes espaciais são divididos, e - cinco quânticas -, aqui o poeta faz uma incorporação de dois termos: quanta e cântico, como uma maneira de estimar a feitura do homem.

O enfoque da obra poética *Lições de espaço*, situada dentro da vertente *explosão épica*, é no próprio homem, em suas conquistas, suas explorações, suas aventuras e como Silva afirma: “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” (2007, p.30).

A título de curiosidade, o último poema citado, “teletipo 1957”, foi inserido na prova de vestibular da Universidade de Fortaleza em 1976, configurando o texto de uma das questões que formavam a prova do concurso.

A última vertente, a *convicção metapoética*, trazia ideais estéticos expressos nestes metapoemas, refletindo sobre a condição do poeta e a origem da poesia:

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

Novamente os poemas de Roberto Pontes se inscrevem em mais essa categorização. Pedro Lyra não especifica nenhum autor nessa vertente, pois considera que todos os poetas que compunham esta Geração conseguiram elaborar textos dentro desta perspectiva da metapoesia sob o signo de qualidade.

Em *Contracanto* (1968), mais propriamente no poema homônimo, temos esse viés da convicção metapoética, dessa força que é encontrar-se na palavra, escrevendo sobre o próprio fazer poético e, demonstrando a aproximação do poeta com a criação, é algo que de certo modo nos lembra o verso camoniano: “Transforma-se o amador na cousa amada”. Vejamos:

#### **Contracanto**

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

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

O alfabeto habito  
como me moram  
muitas vezes muitas  
meu coração.  
(PONTES, 1968 p. 19)

Ao lermos estes versos, podemos imaginar o quanto o autor tem uma relação íntima com seus versos. Através da extensa e diversa temática desenvolvida temos a representação de uma experiência de vida pautada na poesia, mas, sobretudo, o eu-lírico nos fala de entrega, de paixão, de emoção ao estar presente em cada verso como os próprios amantes, como se lê nos primeiros versos “Estou em meu poema/ como os amantes se estão”. Existe aqui um elo claro de união entre a poesia e o modo de ser do autor, de modo que não há uma separação. Poeta e poema são um só.

Em síntese, podemos verificar a riqueza da Geração 60 no que diz respeito à poesia. Foi um momento de excelência para a literatura brasileira, tendo sido abrangente, perspicaz, intensa. Tendo ganhado espaço e se consolidado na crítica literária vigente até os dias atuais. Estudos sobre os poetas da Geração 60 têm sido cada vez mais difundidos e publicados, afirmando, assim, como uma poesia relevante ao meio acadêmico e literário.

Não podemos deixar de citar outros autores que contribuíram significativamente para a poesia da Geração 60. São eles: Mário Faustino (1930), Lupe Cotrim Garaude (1933), Lélia Coelho Frota (1938), Marly de Oliveira (1935), Fernando Mendes Vianna (1933), Nauro Machado (1935), Cláudio Murilo (1937), Carlos Nejar (19939), Carlos Felipe Moisés (1942), Fernando Py (1935), Lindolf Bell (1938), Astrid Cabral (1936), Rubens Rodrigues Torres Filho (1942), Ivan Junqueira (1934), Myriam Fraga (1937), Mauro Gama (1938), João Manuel Simões (1939), João de Jesus Paes Loureiro (1939), Neide Archanjo (1940), Cláudio Willer (1940), Affonso Romano de Sant’Anna (1937), Antônio Brasileiro (1944), Sérgio de Castro Pinto (1947), Gabriel Nascente (1950), Armindo Trevisan (1933), Horácio Dídimo (1935), Linhares Filho (1939), Ildsásio Tavares (1940), Marcus Accioly (1943), Roberto Pontes (1944), Orides Fontela (1940), Olga Savary (1933), Adão Ventura (1939), Terêza Tenório (1949), Anderson Braga Horta (1934), Elisabeth Veiga (1941), Brasigóis Felício (1940), Reynaldo Valinho Alvarez (1932), Ruy Espinheira Filho (1942), Elizabeth Hazin (1951), Carlos Augusto Corrêa (1943), Adélia Prado (1935), Oswald Barroso (1947), Adriano Espínola (1952) e Carlos Lima (1945).

Entre os trabalhos acadêmicos publicados que contemplam a poesia da Geração 60, merecem menção: *O homem e seu tempo na poesia de Mário Faustino* (BENDER, 2008), em que é estudada a integração da poética de um dos autores da Geração 60, e é procedida uma análise dos poemas e formas de escrita do poeta piauiense; *Cantos epifânicos da paixão: a poesia lírico-amorosa em Ruy Espinheira Filho* (REGO, 2008), uma dissertação de mestrado dedicada à obra do poeta com ênfase em sua lírica amorosa; *O mergulho de Narciso: Os segredos da poesia em Susana Vernieri* (CASTRO, 2008), dissertação que aborda a obra da poeta gaúcha, não incluída por Lyra na antologia. Castro analisa nos livros da autora uma poética mítica calcada no mito de Narciso; *A moderna lírica mitológica em Lucila Nogueira* (HOFFMANN, 2007), dissertação que revela ao leitor a prazerosa e elevada experiência que a poesia de Lucila Nogueira (também não incluída na antologia) proporciona; *Mentalidade e Residualidade em Memória Corporal, de Roberto Pontes* (SILVA, 2007), dissertação que examina a lírica erótica de *Memória Corporal*, analisando a mentalidade amorosa e sensual nos poemas ponteanos que perfazem o livro; *Uma palavra marcada, emoção e consciência na poética de Pedro Lyra* (LIMA, 1999), dissertação em que Hermínia Lima empreende análise exaustiva sobre a concepção e a criação poética de Pedro Lyra; *Carlos Nejar: Uma Poética da Condição Humana* (LIMA; SILVA, SILVA, 2010), análise do livro *Breve História do Mundo* que resgata com a linguagem poética a essência da condição humana no mundo contemporâneo, e *Tradição e modernidade na produção poética de Roberto Pontes* (SILVA, 2017) que investiga toda a poesia ponteana e seus aspectos residuais. Eis um resumo mínimo do estado atual dos estudos críticos dedicados à poesia da Geração 60.

Sobre o ciclo artístico de Roberto Pontes na poesia da Geração 60, Silva ressalta:

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 tom épico; *Memória Corporal* é lírico de tom erótico; já *Verbo encarnado*, é político. Dessa forma, o autor compõe o seu primeiro ciclo artístico (SILVA, 2007, p.21-21).

O enquadramento de Pontes em cada vertente proposta por Lyra nos estudos da Geração 60 reafirma seu caráter múltiplo, sua temática diversa, com êxito e em cada obra, podendo-se situar ainda mais de uma das vertentes dentro de um mesmo livro, feito que demonstra uma intimidade do poeta com o que está disposto a fazer: Poesia.

Com um trabalho sério e centrado em torno do poema, Roberto Pontes tornou-se um nome de peso para a História da literatura nacional, sendo bastante para isso conferir o rol de suas publicações em livros, ensaios, críticas e outras produções artísticas constantes no final dessa dissertação.

Para concluir esse estudo sobre a Geração 60 e do lugar ocupado por Pontes nesta, fazemos nosso o juízo de valor expressado por Pedro Pires Bessa transcrito abaixo:

Uma das principais características da alta poesia brasileira contemporânea é estar espalhada por todo o território nacional, conforme Fábio Lucas e Marco Luchesi. Um dos exemplos desse fenômeno é Roberto Pontes, que, de Fortaleza, Ceará, é um dos mais brilhantes poetas brasileiros da atualidade. (...) Os surpreendentes poemas de Pontes são cada qual um punhal poético mais afiado que o outro a penetrar profundamente na nossa alma (BESSA, 2013, p.2).

Passemos agora ao capítulo em que analisaremos com mais vagar o livro *Verbo encarnado* no que concerne ao estudo da sátira e, mais especificamente, à identificação e apreciação dos resíduos do sirventês na obra de Roberto Pontes.

#### **4. UM SIRVENTÊS MODERNO: A POESIA INSUBMISSA EM VERBO ENCARNADO**

Iniciaremos o capítulo com a apresentação de *Verbo Encarnado*, livro escolhido para análise dos *resíduos* do sirventês medieval. O livro é composto de 60 poemas (incluindo a tradução francesa do poema *Os ausentes*, dedicado a Frei Tito, colega de juventude do Roberto Pontes) que retratam, de maneira lírica e afirmativa, questões políticas e de contestação contra o poder ditatorial instalado em nosso país no fatídico ano de 1964.

Importante ressaltar que o livro em comento teve duas edições. A primeira, de 1996, é prefaciada por Moacir Félix, com orelhas de Fernando Py, ambos poetas. A segunda edição sai em 2014, numa versão miniaturizada, comemorativa do aniversário de 70 anos do autor. O volume reproduz os mesmos elementos paratextuais de prefácio e orelhas, apresenta nova capa e traz na abertura uma “Nota Necessária”, assinada pelo autor, em que se leem as razões das edições, e o significado da nova publicação exatamente naquele ano de 2014. Leiamos um trecho das palavras do poeta:

Esta 2ª edição de *Verbo encarnado* ocorre no momento em que a ditadura militar instaurada no Brasil, em 1964, completa meio século. Embora os poemas reunidos neste livro tenham circulado em cópias reprográficas avulsas durante os anos de exceção, por razões óbvias, a 1ª edição em livro só veio a público em 1996 (Rio de Janeiro, Sette Letras), após restaurado o estado de direito em nosso país. A 1ª edição se impunha pelo caráter documental e testemunhal de uma luta, do mesmo modo como se justifica a de agora, cujas páginas representam um desagravo à dignidade do povo brasileiro, tão aviltada em seus valores fundantes pelo regime de força que lhe foi imposto no fatídico 1º de abril de 1964 (PONTES, 2014, p. 9).

Roberto Pontes deixa registrado na mesma nota que a obra se justifica nos dois momentos para que o povo não esqueça a necessidade de lutar sempre pela manutenção da liberdade e contra os regimes autoritários. Para tanto, o breve escrito fala de perdas pessoais e

coletivas ocasionadas pela perseguição e, principalmente, homenageia os mortos e desaparecidos; os que, assim como ele, lutaram pela reconquista da democracia, e ainda conclama a nação a permanecer em vigília constante para “que outro evento histórico tão deplorável como este não venha jamais a ocorrer no Brasil, nem no mundo, que continua tão sedento de justiça, felicidade e Paz” (PONTES, 2014, p. 11-12). Por fim, após pedir vênua a Platão “que pretendeu expulsar os poetas da *República* por ele ideada” (PONTES, 2014, p. 12), reafirma a função fundamental dos poetas e da fala insubmissa nos seguintes termos: “é para lutar por uma ordem social justa que existem também os poetas e a Poesia Insubmissa sobre a face da Terra!” (idem).

É sobre essa consciência e coerência política e poética do autor que versa o texto constante nas orelhas da obra, escrito por Fernando Py, poeta e crítico também da Geração 60. Diz ele:

Coerência que se mostra na atitude severa de combate, denúncia e condenação, mesmo quando não trata das mazelas originárias do golpe militar, mas igualmente das presentes na vida brasileira, principalmente no Nordeste sempre sofrido que o poeta vivencia no sangue e na alma. Coesão que enforma todos os poemas do livro, pois, de certo modo, eles se complementam uns aos outros, lançando luzes novas sobre os problemas dos desvalidos e dos miseráveis no Brasil e no exterior. *Verbo Encarnado*, porém, não representa apenas o desabafo e a revolta. Também reafirma uma posição já assumida, na obra anterior do poeta, a sua marca pessoal diante desse mundo em que vivemos, com frequência hostil e desprezível, mas que poderá vir a ser um dia o universo ideal da espécie humana (PY, 1996).

Pontes traz para a obra um caráter representativo do sentimento de coletividade que busca alcançar direitos fundamentais destinados ao ser humano, entre esses, podemos citar a luta por justiça, por liberdade de expressão e a busca por um mundo mais igualitário. Além disso, ao ler os poemas contidos na coletânea se percebe também o sentimento de esperança que o poeta busca provocar nos povos.

Outro ponto merecedor de destaque na obra são as dedicatórias. O poeta dedica alguns poemas a colegas escritores, companheiros de luta, artistas, figuras políticas combativas, amigos pessoais, familiares, e um deles a Portugal. Os ofertados, seguindo a ordem dos poemas, são: Frei Tito, Pedro Lyra, Antônio Girão Barroso, Ho-chi-Minh, Expedito Parente, Frei Tito, Descartes Gadelha, Luiza de Teodoro, Jeanne, José Cardoso Pires, Alexandre O'Neill, José Genoíno, Luciano Maia, Luiz F. Papi, Dimas Macedo, Tito (o filho), Wladimir Lira, Bráulio Ramalho, Gervásio de Paula, Thiago de Mello, Moacyr Félix, Audifax Rios, Ernesto Cardenal, Tatá. Oswald Barroso tem poema dedicado na segunda edição; Neruda e Ildelfonso recebem a oferta estampada nos títulos. O livro, em sua completude, é oferecido a

sua amada, através da seguinte dedicatória: “Beth, verbo encarnado no amor”, declarando a união entre o ser, o amor e a Poesia.

Ainda sobre as ofertas dos poemas de *Verbo Encarnado*, Márcia Pesavento em entrevista feita com Roberto Pontes para o jornal *Contexto*, pediu que o autor falasse sobre essa “constante do livro” (1996). Disse ele:

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

A obra foi anunciada pela primeira vez no *Jornal de Letras*, na cidade do Rio de Janeiro, em 1976, especificamente no mês de agosto, na coluna do amigo de longos anos, poeta e crítico Pedro Lyra, já muitas vezes referido até aqui. Portanto, vinte anos antes de ser publicado já estava prenunciado, e em pleno processo de escrita, sendo esta uma constante na dinâmica da carpintaria poética de Roberto Pontes. Seguidor da lição horaciana, o autor assim o faz buscando dar ao texto a maturidade necessária.

O livro *Verbo Encarnado* traz poemas de luta, de combate, da expressividade de um espírito insurreto, porém o livro também traz outros estilos de poemas, considerados igualmente políticos, pois falam de esperança, de fé, de confiança em ideais de luta. Elizabeth D. Martins nos fala sobre isso:

E não só de luta se faz a poesia insubmissa de Roberto Pontes. Nela temos momentos de reflexão que buscam assegurar a firmeza de propósitos de quem se envolve num confronto com a dimensão do ocorrido no Brasil durante a ditadura de 1964 (MARTINS, 2014, p.7).

Muito se pergunta sobre os títulos dados aos livros de diversos autores. É uma curiosidade que permeia a mente dos leitores ávidos por explicações. Nas “Notas Posteriores” seção constante no final da publicação, o próprio poeta escreve sobre a designação do seu livro:

Para mim, seu significado é tanto qualitativo quanto pragmático. Assim foi concebido. Exprime a plasticidade do vermelho. No Brasil, sobretudo no Nordeste, encarnado é sinônimo de vermelho, havendo nas festas populares acirradas disputas

entre os partidos azul e encarnado. O qualificativo, porém, sugere do mesmo modo, proposto ao substantivo verbo, a palavra plenificada de vida a habitar entre os povos (PONTES, 1996, p. 100).

O esclarecimento dado ao título nos faz ter uma relação de contato mais aproximado com a obra. O *Verbo* é a própria palavra que pode e deve ser utilizada como salvação, como libertação e principalmente como ação diante da vida, proposta cumprida pelo próprio autor ao escrever o livro. O *Encarnado*, além da referência à coloração avermelhada (que é a cor da capa das duas edições da obra), também nos remete à ideia de entranhamento em nossa carne, em nosso ser, em nosso existir. O verbo encarnado, no particípio passado, remete a uma ação finalizada, ou seja, é algo já arraigado à existência, não é mais um processo, é uma constatação.

Os poemas reunidos no volume datam do período de 1964 a 1983 e estão alinhados em ordem cronológica, conforme escolha do autor, para situá-los no tempo e também para acentuar a temática unificada, extremamente coerente, escrita no decorrer de quase 20 anos. Roberto Pontes coloca no final do livro paratexto intitulado “Nota posterior”, são algumas páginas dedicadas a expressar um pouco da história do surgimento de cada poema, a motivação, a causa e o sentimento de cada texto.

Quando da organização final para publicação, o autor recorreu aos manuscritos e datilografados guardados ao longo do tempo. Além da sensibilidade poética demonstrada nas referidas “Notas posteriores”, Pontes fez questão de situar o leitor no espaço-tempo e também aproveitou para falar brevemente sobre as dedicatórias dos poemas. Em relação ao conteúdo dos poemas enfeixados na coletânea, ele faz as seguintes considerações:

Quanto ao conteúdo, tenho hoje que a literatura não é brinquedo. Não é exercício para narcisos interessados na contemplação do próprio umbigo. Não é ofício para rasgos de vacuidade. A fala humana – e nesta a poesia – é a trincheira do ser acossado pela opressão totalitária sob a qual vivemos hoje. Neruda via a poesia como insurreição e Paul Éluard como combate. Podemos com eles dizer: poesia é fala insubmissa. Mas não concebo a fala insubmissa apenas como resistência. Vejo-a muito mais como incitação das consciências. Necessária subversão dos valores apodrecidos sob o primado do dinheiro, do capital, da força, do imperialismo e do colonialismo impostos aos trabalhadores do mundo inteiro, ante a crescente militarização dos governos das nações (PONTES, 1996, p. 99 – 100).

Os poetas trazem em suas obras *resíduos* da mentalidade de toda uma vida, dos imaginários da época em que vivem, da visão de mundo de cada um, da marca da subjetividade impressa na palavra. Ao consideramos aqui a compreensão de mentalidade como a conjunção de modos de agir e pensar de uma sociedade, segundo pensamento de Febvre citado por George Duby (1992, p. 69) ou ainda a compreensão que Gaston Bouthoul

expressava sobre a mentalidade em 1952: “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” (idem), detectamos nos poemas de *Verbo encarnado* uma gama de sentimentos transbordados pelo autor pelas vivências daquele momento singular e doloroso da história política brasileira, o da ditadura militar, quando foi acusado de transgredir a Lei de Segurança Nacional e sofrer junto com os demais brasileiros a dura realidade da perseguição e do cerceamento da liberdade. Portanto, é perceptível que Pontes consegue sintetizar o sentimento de toda uma nação que naquele momento se encontrava sob perseguição e tortura, a mercê do horror e do medo. Mary Nascimento sintetiza exatamente essa perspectiva da obra ao afirmar que: “O olhar sobre as atitudes arbitrárias e o sentimento de luta do autor que jamais se curvou diante do regime de força, marcam cada verso do livro” (LEITÃO, 2016, p.247).

O senso de coletividade, o sentimento que era partilhado por inúmeras pessoas que viveram esse período sombrio da história brasileira e a oposição com a qual o autor militou em sua vida e em sua obra é o que se percebe nos versos de *Verbo Encarnado*.

O posicionamento sobre como o poeta encara a literatura, em especial a poesia, é claro e forte. A poesia é a sua ferramenta de combate, instrumento de luta. Exemplo da poética de fala insubmissa teorizada por ele em *Poesia insubmissa afrobrasilusa*, e já analisada no capítulo anterior. *Verbo Encarnado* tem o objetivo de aguçar a consciência dos povos, é mais que uma forma de resistir às imposições, é aguçar no outro o senso de luta por justiça, igualdade e paz entre os povos.

A obra já foi trabalhada enquanto poesia insubmissa por outros autores. Vejamos o que diz Elizabeth Dias Martins sobre a obra:

Todos os poemas desse livro são de natureza política, em parte, dedicados a vergastar a tirania dos regimes de exceção, em parte para registrar e denunciar as mazelas universais que intranquilizam o homem. Poemas circunstanciais e datados, é certo, mas realizados com muita habilidade técnica, o que os faz transcender o reles plano do panfletarismo, como bem ressaltaram Moacyr Félix e Fernando Py (MARTINS, 2006).

Por uma questão didática, dividimos a obra de Roberto Pontes em quatro categorias, contemplando o maior número de poemas que foi possível, e chegamos a seguinte divisão: História política (poemas que têm ligação com acontecimentos da história política do Brasil e do mundo); Poética do combate (metapoemas que têm como objetivo intervir na realidade circundante por meio da utilização da palavra como arma); Implicação (comprometimento com problemas sociais da sociedade como uma maneira de denúncia e revelação da

realidade); e Movência Social (poemas que trazem a esperança, que falam da transformação da realidade adversa e desigual para outra mais igualitária e fraterna).

Quanto ao sirventês, vimos que este tem uma divisão bastante múltipla a depender dos autores que o estejam classificando, mas em todas as propostas das quais tivemos conhecimento, existem duas são comuns: a do sirventês político e a do sirventês moral. Essas categorias nos interessarão neste momento da análise. A categoria do sirventês político está relacionada aos poemas ponteanos de História política, bem como os da Poética de combate. À segunda categoria, do sirventês moral, associamos os poemas de Implicação e Movência social. Reiteramos que essa divisão é apenas uma forma de melhor aclarar os resíduos do sirventês que investigaremos nos poemas selecionados.

Já é sabido que o sirventês é uma subespécie satírica. Os estudos sobre o sirventês apresentam uma lacuna e é difícil termos textos, especialmente em língua portuguesa, que nos possibilitem uma teorização mais ampla sobre o assunto. Assim, os estudos das modalidades satíricas das cantigas trovadorescas são mais abrangentes, apesar de também serem poucos se comparados aos das outras espécies de cantigas trovadorescas, portanto, nos apoiaremos nos estudos das modalidades satíricas nas quais se encontra o sirventês político para o desenvolvimento dos tópicos seguintes.

#### **4.1 RESÍDUOS DO SIRVENTÊS POLÍTICO**

Segundo a divisão de Lapa (1973), o sirventês político faz parte do quinto grupo de sátiras por ele definido. São textos que tratam de assuntos político-militares que estão concentrados em dois acontecimentos consideráveis da história da Espanha e de Portugal do século XIII: a destituição do rei Sancho II, que foi traído pela nobreza, e o acovardamento dos vassallos de Afonso X, na luta contra os mouros.

Entendemos então que os escritos da época que foram considerados sirventeses de cunho político tiveram total ancoragem em dois fatos específicos ocorridos na sociedade em que os trovadores estavam inseridos. A atenção voltada para o que estava acontecendo ao seu redor, o conhecimento da situação política vivenciada despertou o interesse de reproduzir em suas trovas esses acontecimentos.

Relacionado ao tema, Marleine Toledo afirma:

os escárnios e maldizeres cujo tema é a atividade política constituem a coletânea de sirventeses políticos. Como tais, subjazem-lhes fatos históricos e o esboço incipiente de organização estatal. Afloram neles as guerras e o recurso à *extrema ratio*, um

poder coator exclusivista, a preeminência do rei, o desempenho da nobreza (TOLEDO, 2018, p.296).

Desse modo, o contexto histórico em que o sirventês político galego-português foi escrito era o da Península Ibérica do século XIII, sendo frequentes entre os temas dos sirventeses as discordâncias entre reinos, a batalha contra os mouros e a guerra civil portuguesa. Os alvos mais comuns eram os cavaleiros que se acovardavam na guerra contra os mouros.

Como já se sabe os poemas de *Verbo encarnado* foram escritos durante uma fase de turbulência política e social vivenciada no Brasil, especificamente entre os anos 1964 a 1983. O período compreende a ditadura militar que devastou e marcou profundamente a nação brasileira pela violência e repressão. Tal como os trovadores satíricos da Idade Média, Pontes traz a realidade para seus versos com a responsabilidade histórico-social de exprimir suas indignações diante de realidade tão devastadora.

Na categorização proposta para os poemas de *Verbo Encarnado* apresentamos duas vertentes voltadas para a perspectiva política: a História Política e a Poética do Combate. Através delas pode-se vislumbrar a luta diante do contexto nacional brasileiro do período ditatorial mencionado, mas, de modo mais abrangente, a produção ali enfeixada diz respeito ao contexto histórico repressivo enfrentado por todos os povos, de qualquer tempo e nacionalidade. Isso traz a obra, por exemplo, para os dias atuais, de temor pelas constantes ameaças à democracia brasileira, pelo fanatismo político e religioso que promove perseguições de toda ordem. Os poemas também se aplicam aos povos que lutam pela sua soberania diante dos interesses capitalistas e do poderio bélico de alguns países do “dito” primeiro mundo. Essa constatação torna sem efeito o viés de obra datada ou panfletária. No livro em causa temos, na realidade um libelo, um desabafo e um desagravo poético contra toda ordem de injustiça. É o que poderemos constatar a partir das análises apresentadas adiante.

#### **4.1.1 História Política**

Nesta categoria observamos um poeta afinado com o que acontece no mundo e com as repercussões dessa amplitude no panorama nacional e, mais particularmente no lugar e nas pessoas com as quais convive. Essa poesia tão consoante não se restringe somente ao simples fato político social que a gerou, vai além disso, impõem-se ao leitor pela artesanania dos poemas muito bem construídos.

Podemos observar também nos satirizadores de sirventeses políticos medievais que o principal motivo que os levou a escrever foi o contexto da situação político luso-galega durante a segunda metade do século XIII. A Península estava envolvida com a expulsão dos mouros, reinos disputando entre si e a guerra civil pela posse da coroa explodindo em Portugal, mas os poemas não de detiveram apenas neste nível, isso poderia tornar o discurso panfletário. Entretanto, segundo Toledo (2009, p. 31), “o que constitui sua maior riqueza e que os qualifica como modalidade satírica é uma ambiguidade intrínseca, uma recusa [...], o discurso satírico é intrigante exatamente por causa desse seu caráter escorregadio”. Desse modo, o sirventês político galego-português é uma sátira do momento atual tendo em vista que, ao serem substituídos os personagens de um contexto por outros, a denúncia, a ironia, o desagravo, a crítica acerba se atualizam. *Verbo Encarnado* se inscreve nessa linhagem residual a partir dessa primeira categoria aqui proposta: a História política.

A primeira análise se dará no poema homônimo do livro. Apreciemos os versos dedicados a três representações da insubmissão: Portugal, pelo povo português que pôs fim à ditadura salazarista na histórica Revolução dos Cravos de 1974 e os dois escritores, Pires (narrador) e O'Neill (poeta), opositores do mesmo regime:

#### VERBO ENCARNADO

*A Portugal, José Cardoso Pires  
e 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  
deram-se as mãos.  
E fornicaram velhas fuampas  
como a tortura, a morte  
a inquisição.

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

Então um dia  
as consciências em coro  
repetiram:

- verbo encarnado  
em luto eu me transmuta  
verbo encarnado  
te transmuta em luta.

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

(PONTES, 1996, p.59)

“Verbo encarnado” denota um poeta participante e preocupado com problemas ocorridos com os povos d’além mar.. A dedicatória do poema se faz a terra lusitana em decorrência do momento histórico-político já mencionado, a que se refere o texto poético, a José Cardoso Pires, um escritor português do século XX, que tem sua carreira literária marcada pela inquietação e forte oposição ao regime autoritário português e a Alexandre O’Neill, poeta surrealista português que produziu imensa sátira a Portugal, destruindo a imagem que se fazia de haver uma espécie de heroísmo no proletariado como forma de romantizar a exploração do trabalho na sociedade lusitana. Em “Nota posterior”, Roberto Pontes comenta:

para a chamada Revolução dos Cravos em Portugal. Uma canção se fez presente na queda do salazarismo a 25 de abril. A senha da revolução, Grandola Morena, foi a palavra comandando a ação, daí o título VERBO ENCARNADO. Dedicado a Portugal, ao poeta Alexandre O’Neill e ao ficcionista José Cardoso Pires. Neles, a homenagem a todos os intelectuais sucumbidos pelo terror salazarista, e aos que colaboraram para instaurar a idade nova do povo irmão”(PONTES, 1996, p. 105).

A Revolução foi um movimento que derrubou o regime salazarista em Portugal no ano de 1974 e estabeleceu liberdades democráticas promovendo transformações sociais no país. Para nos situar no período histórico, houve, em 1926, um golpe militar e Salazar instaurou um regime inspirado no fascismo italiano, sem liberdades de reunião, organização e expressão. Insatisfeitos com esse regime houve um movimento para tirar do poder o então substituto de Salazar, Marcelo Caetano, que ao ser deposto fugiu para o Brasil e em comemoração ao sucesso do movimento e ao fim da ditadura a população saiu às ruas para comemorar e distribuiu cravos (flor nacional) aos soldados guerrilheiros. O artista brasileiro Chico Buarque de Holanda escreveu uma música chamada “Tanto mar”, também em homenagem ao movimento que trouxe esperança para o povo português.

Na primeira estrofe de “Verbo Encarnado”, temos uma indagação retórica se a “força”, simbolizada pelo militarismo autoritário, e a “delação” subsistem. E logo em seguida, o poeta

já nos fornece a resposta, uma confirmação de que há pessoas que acreditam que sim e outras que não. Em seguida, tenta orientar o leitor na busca de respostas para essa indagação. Na terceira estrofe denuncia a união vil ocorrida para que o golpe militar fosse executado: “O forte e o delator/ deram-se as mãos”. E revela que os mesmos foram relacionar-se para conseguir exercer seu autoritarismo, trazendo à tona a censura, a repressão, os exílios, as guerras coloniais, frutos de um governo fascista: “E fornicaram velhas fuampas/ como a tortura, a morte/ a inquisição”.

Na estrofe seguinte, enfatiza-se a desesperança, que com o passar do tempo parecia não enfraquecer: “Os anos se passaram/ como se não ruíssem nunca/ as coisas podres”. Ressaltamos que o salazarismo durou 48 anos passando pelo governo do próprio Salazar e depois de Marcelo Caetano. Porém, mesmo com a aparência de um regime inquebrantável, a consciência das pessoas não pode ser anulada, não pode ser calada. O desejo de liberdade de um povo não pode ser apagado: “não conseguiste/ amputar as consciências/ que ebulliram como lava viva”. Não se pode conter a fúria que move a ânsia pelo fim da opressão.

Sobre esse aspecto, além de denunciar, o poema inspira o sentimento de transformação. Com Maleine Toledo dizemos:

em todo discurso satírico existe uma convenção tácita de que o real está decadente, mas os desvios não são percebidos como tais e chegam a assumir caráter de normalidade, por estarem todos os homens imersos na patologia. Do meio deste caos, faz-se ouvir a voz profética do satirista, fazendo denúncias, induzindo a mudanças e superações”. (TOLEDO, 2009, p. 34)

Com essa citação, já podemos seguir na análise dos próximos versos em que a palavra começa a se tornar viva, se torna a arma combatente e, no caso, a palavra que deu o início ao movimento de libertação do regime fascista que vigorava em Portugal, como Pontes comenta, foi a arte, a música que havia sido censurada no passado, e aí a arte torna-se latente: “verbo encarnado/ em luto eu me transmuto/ verbo encarnado/ te transmuta em luta”.

Na estrofe final, o sentimento de esperança é revigorado na nação lusitana e representado alegoricamente pelo cravo vermelho colocado nas armas dos soldados, como sangue novo a correr nas veias do povo revigorado: “E um cravo novo/ plantado no fuzil/ aos olhos das crianças se levanta”. A liberdade renasce e se levanta um novo tempo para a nação, diante dos olhos das crianças que não conheciam outra realidade. Sobre esse sentimento, o autor diz que ele é “verde” e “vermelho”, as cores da nova bandeira de Portugal a partir de então, remetendo ao “sol da nova aurora” e ao “sol da esperança”. E ainda uma última observação, o sol metáforiza a claridade, podendo significar um tempo de luz e de novos conhecimentos.

Os versos têm a função de conscientizar o leitor sobre o mal de um regime ditatorial e de que devemos assumir um posicionamento contrário às formas de opressão, não nos acomodando sem intervir. O poeta revestido de insatisfação com o ocorrido na História toma um posicionamento de mudança como faziam os satiristas, o que os motivava era a descontentamento ou, como diz Bosi (1993, p. 163), “o lugar de onde se move a sátira é, claramente, um *topos* negativo: a recusa aos costumes, à linguagem e aos modos de pensar correntes”.

O próximo texto a ser analisado é um poema/canto e a homenagem já se anuncia no título, é “Soul por Luther King”. Passemos à leitura do poema:

### SOUL POR LUTHER KING

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.

(PONTES, 1996, p.32)

O poeta traz o seguinte comentário em sua “Nota posterior”:

*SOUL POR LUTHER KING*, 1968, transbordado sob o impacto do assassinato do grande líder, em plena campanha pela igualdade dos direitos civis nos Estados Unidos da América do Norte. Diante da violência, é espanto, memento e lamento (PONTES, 1996, p. 101).

Nesse poema transparece a sensibilidade do poeta tanto em seus versos quanto no comentário posterior. O acontecimento histórico da morte do líder trouxe comoção para os que são contra as desigualdades étnicas. A poesia foi refúgio para o lamento dos que admiravam a luta do líder, mas também foi um preito a tudo o que Luther King representava enquanto líder político e de luta por direitos mais igualitários e humanizados.

A presença do vocábulo inglês “Soul” no título remete ao gênero musical popular que se originou na comunidade afro-americana dos EUA na década de 50 e 60. Combina elementos da música gospel, jazz e blues. Escolha significativa, pois o homenageado é nativo desta comunidade. Luther King foi pastor batista e um dos principais líderes negros na luta contra a discriminação racial estadunidense. Foi um ativista político na luta por salários mais dignos e mais postos para os negros. Foi veementemente contra a Guerra do Vietnã e morreu em 1968 quando se preparava para uma marcha civil. Até hoje se tem dúvida sobre a autoria do crime, pois era odiado por grupos racistas no sul dos EUA. De acordo com Gessat (2018) no ano de 1999, um processo civil chegou à conclusão que sua morte foi planejada por membros da máfia e do governo.

Na primeira estrofe, temos a indagação: “que feito/ dobrou teu nome?”, ou seja, qual a causa de tê-lo transformado em uma figura de tamanha repercussão. A pergunta leva o interlocutor hipotético, que parece ser o próprio homenageado, a responder taxativamente: “a força daquela raça!”. A branca e branda voz, na realidade ganhou força porque era a voz e o desejo de toda uma comunidade negra massacrada pela discriminação. Logo mais, o homem é descrito como “rosto azul/ peito azeviche” enfatizando a força, a dureza e a comparando ao mineral muito negro que pode ser polido para a confecção de joias. E a resposta para a pergunta onde ele reside é: “o som dolente do jazz!”. A manifestação artístico-musical também originária dos Estados Unidos e demonstra um som “dolente” de representação de um lamentoso somido. A música, mais precisamente o jazz, era para Luther King era uma expressão de liberdade. E as letras e o ritmo das músicas, dolentes, falavam do sofrimento dos negros; e os cantores de jazz, negros em grande parte, cantavam para se expressar, como uma forma de catarse.

Na terceira estrofe, é evidenciado que a força armada se enternece de não se ter mais

vivo o homem que emanava insubmissão: “E, se compunge a coorte/ de haver dormido a fada/ cuja boca era uma arma”. A voz de Luther King era como instrumento de combate, sua oratória ímpar era representativa de um homem empenhado em promover mudanças sociais e políticas em seu país. E os que o perseguiram e eram alvo de seus discursos combatentes se comoveram com sua morte. Eufemística e paradoxalmente, calou-se a, dormiu “a fada”, que ao mesmo tempo enternecia e conclamava. As próximas estrofes vêm com interrogações sobre quem pode ter cometido tamanha covardia em tirar a vida dele: “Que mão espúria injetou/ em tuas cordas vocais/ injetou bala-semente?”. Aqui o eu poético se pergunta para todos os leitores quem teria executado tal crime, e a resposta vem nos versos seguintes, repetida e gradativamente até transformar a fonte de discriminação em loucura: “Foi o branco!/ Foi o branco!/ Foi um louco!”.

A luta antirracista nos Estados Unidos (e no restante do mundo) permeia até os dias atuais como um problema que está em constante debate e que deveria ter mais atenção por parte dos governos, que poderia lutar contra esse mal através da educação, pois esta sim, tem o poder de transformar as mentes.

Nos últimos versos, através da partícula de coita<sup>14</sup>, “Ai”, o eu poético demonstra sofrimento dos músicos e da música através da alusão aos instrumentos musicais, que se calaram de dor pela partida do líder King: “Ai, os banjos!/ Ai, as flautas!/ Ai, pianos!” As expressões chamam de imediato a pergunta complementar e implícita: o que será de todos e de tudo o que teve a sua influência? Como se a plangência das melodias produzidas pelos banjos, flautas e pianos fosse o lamento ritmado dos cantos do povo a chorar a morte do ativista. Tão forte e lastimosa a falta que fez sofrer a própria dor: “A própria dor se lamenta”. O poema é, como um todo, uma espécie de lamento, um canto triste de melodia melancólica, assim como o *soul* e o *jazz*.

Ainda na perspectiva de poemas que trazem situações políticas como o mote para a composição dos versos e entendendo aqui a luta racial como uma luta política, temos outro texto que compartilha de sentimentos similares:

#### **PRA DESENCANTAR**

A palavra é  
pra desencantar.

Pois a mulher preta  
Além de pernetá

---

<sup>14</sup> Expressão cunhada e empregada pela Profa. Elizabeth Dias Martins para identificar o “Ai” como signo de sofrimento de amor nas cantigas trovadorescas.

Vive a copular.

A palavra é  
pra desencantar.

Que o homem preto  
é esgoto e gueto  
poluindo o ar.

A palavra é  
pra desencantar.

Se o velho preto  
teve o sol no peito  
até se tisanar.

A palavra é  
pra desencantar.

E o menino preto  
é o próprio preto  
procurando andar.

A palavra é  
pra desencantar.

Que um dia, um feto  
bem sabido e preto  
se coroará.

(PONTES, 1996, p. 56-57)

O poema acima já traz no título o intuito/advertência do eu poético ao leitor de que ali não falará de graça ou encantamento, será o oposto disso. Em cada estrofe se percebe uma referência a alguma dificuldade que a população negra enfrenta. Os primeiros versos tornam clara a função da palavra: “A palavra é/ pra desencantar”. Em seguida traz à tona a figuração da mulher negra como um símbolo sexual: “vive a copular”.

Em seguida, o homem negro é apresentado como morador de locais que remetem à sujeira, imundície: “que o homem preto/ é esgoto e gueto”. O local “gueto” é uma região onde vivem membros de uma etnia ou grupo minoritário, como se o homem preto só pudesse residir em locais específicos destinados a ele e não pudesse ocupar espaços comuns a toda a população, numa convivência livre e independente de sua etnia. Nas seguintes estrofes são trazidos o “velho preto” e o “menino preto” como personagens que cumprem um fado determinista de má ventura, determinado pela cor da pele. As situações desencantam pela crueza constatativa das imposições sociais ali condensadas nas poucas, mas dolorosas palavras componentes dos versos.

No refrão: “a palavra é/ pra desencantar”, reiteradamente nos é dito que a palavra poética não é para falar apenas da beleza, é para mostrar uma realidade adversa enfrentada por

uma população historicamente diminuída, encurralada, estigmatizada, cuja luta se fortalece a cada queda. E o poema vem para cantar “o triunfo da raça negra sobre o racismo” (PONTES, 1996, p. 105), através de uma força que é visceral, ancestral.

Na última estrofe observamos um sentimento de esperança e vitória para esse povo: “que um dia, um feto/ bem sabido e preto/ se coroará”. Ainda haverá de nascer um tempo de igualdade. Luther Kings, Mandelas, Abdias Nascimento, Marieles, estarão sempre presentes nos novos líderes que farão os negros ocuparem os lugares que lhes são devidos, sem perseguição nem diferença de cor. É o triunfo da Igualdade entre os homens.

O próximo poema da categoria “História-política” traduz exatamente o sentimento que invade a todos que vivenciam situações de repressão e perseguição, pois o medo causa verdadeira pânico. Os indivíduos ficam como que dominados pelo terror que se torna onipresente. Vamos ao texto poético:

#### **FALA SOBRE O MEDO**

O medo medra  
no meu jardim.  
Tem as folhas afiadas  
para seu mister  
carnívoro.  
O medo luta  
com as plantas  
do meu jardim.  
As mais tenras  
ele rói  
feito bicho-gafanhoto.  
As flores  
ele mastiga  
nas aspas  
dos porcos dentes.  
O medo ameaça tudo.  
As raízes  
folhas, flores  
os pistilos  
caules, galhos  
que plantei  
reguei, tratei  
com armas de operário.  
O medo medra  
no meu jardim.  
Em luta  
comigo mesmo  
eu sei  
ele é o joio  
crescendo em mim.  
(PONTES, 1996, p. 58)

Nesses versos constatamos que o autor passa para o papel o sentimento de medo que assolava o espírito das pessoas naquele período histórico em que o direito à liberdade estava sendo usurpado *manu militari*. O momento político era turbulento e as pessoas viviam apreensivas e amedrontadas até para sair na rua para providências comuns e necessárias ao dia-a-dia e serem vítimas do descontrole governamental.

O pavor de conviver com a repressão de Estado se alastrava como erva daninha a destruir todo o jardim, metáfora empregada pelo poeta referente ao tempo de paz e tranquilidade. Ninguém podia estar sossegado, nem a salvo de delações, pois imaginava que as forças militares e as da inteligência policial poderiam alcançar os cidadãos de maneira brutal. O texto revela esse sentimento dominante na população, e o faz de maneira delicada e sutil, conseguindo assim mesmo expressar perfeitamente o clima de crueldade a que o povo estava submetido.

Quando ele escreve “O medo ameaça tudo”, está a referir-se às conquistas sociais e políticas (organização sindical, cooperativas, educação para a liberdade, reformas de base, entre outras) em diversos setores da sociedade. Vitórias alcançadas aos poucos, comparadas com o sacrifício dos que plantam, regam e acalentam sonhos de dias melhores desde os primeiros devaneios, como um plantio que tem início na semente e que precisa ser tratado a duras penas para o momento da colheita, em especial dos homens simples que o fazem: “com armas de operário”, ou seja, com poucos recursos. Avanços esses postos em perigo e mesmo esmagados, roídos e mastigados por “porcos dentes” com o advento do golpe militar de abril de 1964.

No final do poema, temos que a consciência do homem é atacada pelo temor que germina em seu ânimo, “Em luta/ comigo mesmo/ eu sei/ ele é o joio/ crescendo em mim”. Mas a peleja contra o temor é força que dialeticamente prevalece nos versos dados. O final do poema também é trabalhado na perspectiva de resíduos bíblicos por Fernanda Diniz da Silva nos seguintes termos:

Nos escritos bíblicos, o joio simboliza algo ruim que traz prejuízos. A mesma concepção é expressa no poema de Pontes, no qual o medo representa um sentimento angustiante e crescente no ânimo do poeta, e contra o qual ele precisa lutar com denodo (SILVA, 2017, p. 64).

Sobre o contexto político vivenciado pelo poeta no seu país de origem, o Brasil, Elizabeth Dias ressalta em análise sobre a obra *Verbo encarnado*:

“Fala sobre o medo” trata do receio generalizado, entre os brasileiros que viveram a ditadura militar de 1964, de haver até entre os mais íntimos, informantes dos órgãos

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

O texto poético de Roberto Pontes remete a um momento de produção em que o seu país estava sob um regime militar e a população vivia com o sentimento de medo enraizado. Esse momento é contrário ao que o poeta prega em sua poesia e em sua vida. As normas vigentes ali no país não fazem parte do código de valores adotados pelo escritor e essa insatisfação é transposta para os versos da obra configurando um texto de cunho satírico, através de recursos como as metáforas, as ironias, as alegorias e comparações, como afirma a autora Rejane Rocha:

Além de recursos formais reiteradamente utilizados, o texto literário satírico exige que, em sua análise, outros elementos sejam levantados e compreendidos: o momento de produção e de recepção em que a obra se insere; a intenção do satirista e o código de valores que ele, ora implícita, ora explicitamente, defende; a apreensão, por parte do leitor, dos mecanismos formais utilizados e da norma defendida; a configuração do objeto contra o qual a sátira se volta e a natureza do desvio que ele apresenta (ROCHA, 2006, p. 20).

Com isso, percebemos que Pontes retoma residualmente os elementos que são considerados como essenciais para a produção de uma sátira de sirventês e os emprega com maestria.

O próximo poema a ser analisado é: “Eu cuspirei”, de poeta para outro poeta. Leiamos o texto citado:

### **EU CUSPIREI**

*Ao poeta Ernesto Cardenal*

Eu cuspirei  
detritos de granada.  
Eu cuspirei  
do cano ensarilhado  
a flor da espoleta  
Eu cuspirei  
amada Nicarágua  
por ti  
a pólvora irmã.  
Eu cuspirei  
coágulos de sonho  
e cuspirei na suja boca  
de Somoza e seus bandidos.

Eu cuspirei  
na goela amarga  
das tristes deserções  
e sem sentir nenhuma dor  
faremos juntos, companheiro,  
uma fogueira tal qual Sandino  
para aquecer o povo nicaraguense.

E enquanto a lenha queimar  
eu cuspirei  
fagulhas do que penso.

(PONTES, 1996, p.93)

O poema traz a repetição do título, à moda de refrão, durante toda a sua extensão, tornando evidente mais uma irônica metáfora, desta feita com o ato de cuspir, aqui não significando expelir através da boca algo do que se tem desgosto. Aqui o ato é de cuspir quer dizer lançar fagulhas de um discurso em defesa daquele povo irmanado na dor de uma experiência ditatorial. Por isso o eu-poético cuspirá palavras acres, mordazes, corrosivas em forma de: “detritos de granada”, “flor de espoleta”, “coágulos de sonho” e, por fim, complementando esta série de metáforas, “pensamentos agudos”, em defesa da nação do poeta Ernesto Cardenal, a quem dedica o poema, contra todos os ditadores, ali representados por Somoza.

Ernesto Cardenal foi apoiador da luta armada contra a ditadura dos Somoza. Tinha um compromisso com os mais pobres e contra as injustiças. Foi transformado na voz moral da Revolução Sandinista. Representante da Teologia da Libertação, que tem como premissa que o Evangelho exige a opção preferencial pelos pobres e se utiliza dos estudos das ciências sociais e humanas.

Em “Nota posterior”, o poeta afirma: “é oferta a Ernesto Cardenal, canto de amor À Nicarágua, repúdio a ditadura somozista e uma serenata para Sandino” (PONTES, 1996, p.107). Na nota fica claro o posicionamento político do autor de *Contracanto* diante de acontecimentos que estavam ocorrendo em praticamente toda a América Latina, em decorrência neocolonialismo praticado pelos Estados Unidos e países europeus em diversos países, com a intenção de adquirir bens produzidos por estes e, com isso, aumentar ainda mais a sua riqueza por meio da exploração, em detrimento da situação enfrentada pelo povo das nações das quais tiravam proveito.

No caso do poema “Eu cuspirei”, Pontes faz menção à Revolução Sandinista contra a ditadura de Somoza instalada em Nicarágua. O poeta também comenta que é uma “serenata”, um tipo de canção em honra a alguém, no caso, Augusto César Sandino, o revolucionário

nicaraguense líder da rebelião contra a presença militar dos Estados Unidos entre 1927 e 1933 naquele país.

Na construção do poema os elementos relativos a armamentos de guerra: “detritos de granada” e “pólvora”, que o eu lírico está cuspidando, está ejetando, também representam a oposição ao movimento armamentista que queria pôr fim à soberania do país, através das bases militares inimigas. A rejeição do poeta ao movimento histórico-político se torna mais evidente nos versos “e cuspirei na suja boca/ de Somoza e seus bandidos”. Também retrata a questão da traição de alguns nacionais, que estava acontecendo no território nicaraguense: “Eu cuspirei/ na goela amarga/ das tristes deserções”, ocasionada exatamente pela permanência dos estadunidenses no país por eles ocupado.

Em versos seguintes, é possível perceber o sentimento de fraternidade infundido no poema ao anunciar que será companheiro em alentar o povo daquele país que agora sofre com a opressão: “faremos juntos, companheiro,/ uma fogueira tal qual Sandino/ para aquecer o povo nicaraguense”. O “companheiro” ao qual o poeta se refere é o parceiro de fala poética dedicada à insubmissão, Ernesto Cardenal, a quem o poema é dedicado.

Na última estrofe é possível perceber a manifestação da palavra poética que vai além de escrita. Fala igual à ação, consciência e coerência, como maneira de não se calar, de não se sujeitar e fazer disso arma de combate contra as opressões: “eu cuspirei/ fagulhas do que penso”.

Os acontecimentos políticos ao redor do mundo dotam o poeta de insatisfação e incômodo e através do texto poético expõe seu sentimento de incompatibilidade com a desumanidade e as perseguições sofridas por povos de diversas nacionalidades. O sirventês político abarcava poemas em que, segundo Toledo (2009, p. 31), “a primeira impressão que a leitura dos poemas provoca é de queixas reiteradas contra o medo, covardia, deserção, traição dos combatentes”. O resíduo medieval das cantigas satíricas de sirventês, no que tange às insatisfações com as situações e episódios considerados errôneos e indesejados, faz seu percurso chegando, de modo transfigurado, até o século XX no Brasil e dota a obra *Verbo Encarnado* desse mesmo sentimento. A diferença aqui é que para além de denunciar o “medo”, a “covardia”, a “deserção” e a “traição”, Roberto Pontes propõe um estado de mudança dessa postura para alcançar realidades ideais, nem tão utópicas, que marcam sua vida e conseqüentemente sua escrita.

A poesia de Roberto Pontes confirma a visão de Benoît Denis quando este afirma: “[...] toda obra literária é em algum grau engajada, no sentido em que ela propõe certa visão de mundo e que ela dá forma e sentido ao real.” (DENIS, 2002, p.10)” e também: “designa

uma prática literária estreitamente associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica”.

O próximo poema a ser analisado, ainda na mesma categoria é “O pássaro amarelo”. Os versos são dedicados a Ho Chi Minh, um revolucionário, político, escritor e poeta cujo nome de batismo é *Nguyễn Sinh Cung*, nome que tem por significado “aquele que ilumina”. Na cor do pássaro do título está a alegoria da luz e do voo remetendo à denominação do ofertado e fazendo jus ao seu papel fundamental na história política do Vietnã:

### O PÁSSARO AMARELO

*A Ho Chi Minh*

O pássaro amarelo  
vai cumprindo seu destino  
pois fez com a pena das asas  
sombra imensa sobre o solo  
para lutando ninar  
o leve sono inocente  
de seu povo ainda insone.

O pássaro amarelo  
com o barro dos arrozais  
e a palha das palmeiras  
que se alinham no horizonte  
construiu seu tosco ninho  
para alimentar os filhos  
com a magra carne dos pais  
até que as gotas de fogo  
e a anti-rosa de fumaça  
nunca mais pinguem do céu.

(PONTES, 1996, p. 37)

Ho Chi Minh foi um poderoso líder durante um período conturbado do seu país, o Vietnã. Lutou para tornar seu país unido, independente e comunista. Em 1954, o Vietnã era dividido em dois: Vietnã do Norte e Vietnã do Sul. Ele era líder do Norte e almejava a unificação da sua região com o Sul que vivia sob a influência do capitalismo americano. Foi ele o criador do Partido Comunista do Vietnã.

O revolucionário foi parte importante na luta que culminou na Guerra do Vietnã. Não chegou a ver em vida o seu desejo de unificação do país realizado, mas o acontecimento se deu durante o governo comunista, após a sua morte, quando os soldados que lutavam em favor do comunismo e da reunificação venceram a luta contra militares locais e estadunidenses. O movimento foi um conflito longo, durou em torno de 20 anos, foi marcado pela guerra ideológica e por combates violentos, assolando os povos que ali viviam. A cidade de Saigon mudou seu nome para Ho Chi Minh.

O título do poema “O pássaro amarelo” remete a ideia de liberdade simbolizada pela figura do pássaro e o amarelo vem a ser a representação da etnia dos povos originários da Ásia. A metáfora do homem como um líder que buscava a libertação do seu povo, o voo, através de uma ideologia comunista que beneficiaria a população é de extrema delicadeza.

Em “Nota posterior” Roberto Pontes escreve:

produto do fascínio sobre mim exercido pela biografia, pelo engajamento político e pelos *Poemas do Cárcere* de Ho Chi Minh. Era tempo de lua amarga e triste sobre a Ásia e o poeta-combatente (exemplo concreto de *verbo encarnado*) sustentava o povo vietnamita na luta de libertação. Enquanto isso, procurava reconstruir seu país destruído pelas bombas de napalm dos ianques. (PONTES, 1996, p. 102).

Assim, a marca que chama a atenção do autor de *Verbo encarnado* é a habilidade de Ho Chi Minh de ser, ao mesmo tempo, um poeta-combatente revolucionário e também cuidadoso do seu povo e da sua nação, pois permaneceu nos cuidados de reconstruí-la.

Na primeira estrofe, é exaltada essa característica de guardião do povo que havia em Ho Chi Minh: “vai cumprindo seu destino/ pois fez com a pena das asas/ sombra imensa sobre o solo”, a sombra aí simboliza a proteção contra o céu em chamas pelos bombardeios. O espírito protetor buscava acalmar os vietnamitas que viviam com medo do que poderia acontecer até mesmo durante o sono “para lutando ninar/ o leve sono inocente/ de seu povo ainda insone”.

Na última estrofe, o “pássaro amarelo” é a figura que, além de proteger e acalmar, busca sanar minimamente a fome que seu povo estava passando. Nessa altura do poema Pontes nos traz uma imagem de imensa consternação: “construiu seu tosco ninho/ para alimentar os filhos/ com a carne magra dos pais”. Muitos problemas sociais em decorrência da guerra eram vividos como a fome, a miséria, a morte, o luto e, principalmente, o medo.

Cabe ressaltar aqui o caráter atemporal, apesar da ditadura de 64 brasileira ser datada de um momento histórico e político muito específico. Em algum momento deste trabalho já ressaltamos, e os últimos poemas mostram, que a opressão dos povos não é pertinente a um único país e não é algo que tenha ocorrido numa determinada época apenas. Os poemas de *Verbo Encarnado* abordam conflitos, dores e medos universais, tornando a vida dos mais pobres ainda mais difícil, seja por regimes militares, insultos à democracia, exacerbação do capitalismo e desigualdade social.

Sobre essa atemporalidade da crítica, Rejane Cristina Rocha escreve: “a sátira é forma de arte datada. O que causou riso em determinado momento histórico, sob determinadas circunstâncias, talvez não surta, hoje, o mesmo efeito, ou, ainda, a crítica que foi veiculada por meio do ridículo talvez não mais seja compreendida” (ROCHA, 2006, p. 25).

Penso que os personagens e a situação de alguns episódios satirizados podem ser pontuais e efetivamente datados, mas muitas das situações de crítica social e política são recorrentes. Parodiando Camões: “mudam-se os tempos, mudam-se os personagens”..., mas os desmandos, a corrupção, os interesses políticos e sociais que são colocados acima dos interesses comuns são os mesmos. Ficamos então com o “talvez não surta” e concordamos com Pedro Lyra quando este escreve acerca da relação entre a arte, o homem e seu tempo e afirma que tornar a obra atemporal é uma função do artista. É uma capacidade do artista no seu trabalho sobre a obra literária. Leiamos as palavras do poeta e crítico da Geração 60, Pedro Lyra:

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

Assim se mostra a criação poética de Roberto Pontes. Os textos não se restringem a um tempo específico e nem a um só espaço. Atualmente, no Brasil, vivemos uma ameaça à democracia com governantes corruptos que desprezam o zelo pelo seu povo, em plena pandemia pela COVID-19 que dizima a nação através da negligência em prestar assistência aos mais necessitados. Os poemas reunidos na referida obra cabem exatamente na situação vivida neste ano de 2021 em que a população sofre o medo da fome, a angústia de não ter seus direitos básicos atendidos, em que assistimos o aumento gradativo das taxas de desemprego, crise educacional e sanitária. São esses apenas alguns dos sentimentos vividos pelos brasileiros e traduzidos pelos poemas escritos na década de 60 do século XX que se fazem bastante atuais.

#### **4.1.2 Poética do Combate**

Nesta categoria situamos os poemas que trazem como principal temática o uso da palavra como instrumento eficaz de denúncia, uma importante arma de combate para conscientizar e inflamar os ânimos para a luta. Consciência política associada à força da palavra e ao esmero poético. Eis que o escrito por Pedro Lyra e citado anteriormente se associa às considerações do crítico paraibano Hildeberto Barbosa Filho, sendo que o segundo fala diretamente sobre o nosso livro em análise:

O poeta cearense RP, com seu Verbo Encarnado (Sette Letras, 1996), a despeito do explícito compromisso com a vertente lírica do protesto político, é um dos que consegue fugir às armadilhas daquela confusão, na medida em que, não abdicando do seu “canto armado” e da sua mensagem revolucionária, procura conformá-los, no

entanto, dentro dos princípios mínimos que devem reger a organização estética da palavra. Nele, fundo e forma se completam naquilo que Herbert Read identificou como a típica formatividade, isto é, a forma artística, a gestalt estética. RP já se faz voz representativa da melhor poesia contemporânea (BARBOSA FILHO, 2000, p.16).

Assim, percebemos que o protesto político proposto por Pontes tem o intuito de confrontar a realidade e utilizar a poesia como artifício de combate a uma situação desventurosa, insatisfatória, como a que viveu o poeta e o povo brasileiro em 1964 e que a cúpula do governo atual ameaça trazer de volta agora em 2021. Essa é a função do poeta de fala insubmissa, denunciar e se opor às práticas sociais e políticas indesejáveis à maioria da população através dos textos poéticos. Eis o que este metapoema traduz:

#### **A BALA DO POEMA**

A palavra há de ter  
a consciência da bala  
não lançada  
e que vá enlaçar-se  
nas tripas de algum gordo.

A sequência das palavras  
há de ser ligada  
como o pente  
com toda a potência  
que possuem seus calibres.

O poema há de se levar  
o sibilo macio, fino e cheio  
das balas  
que disparam os corações  
dos que querem a fraternidade.

O poema há de se levar  
a direção pensada e fria  
da consciência  
dos que não têm dias  
nem mar, nem sol, mas má razão;

A sequência das palavras  
tem o ritmo do engasgo  
malicioso  
dos gatilhos brabos  
do homem Lampião.

A palavra há de trazer  
o peso do chumbo  
a quentura  
a explosão do peito  
enquanto o amor  
não for reconhecido.

(PONTES, p. 1996, p. 20-21)

O poema acima de seis estrofes faz um paralelo entre os dois vocábulos palavra e bala, ambos utilizados como meios de intervir em alguma realidade oposta ao que se acredita ser uma vida justa e cidadã. O autor utiliza a metapoesia para expressar a necessidade de a arte prestar-se como instrumento de libertação. Segundo o próprio poeta, o poema escrito em 1964 “é o marco inicial. Escrito em um ano nefasto para o meu país”.

O ano fatídico ao qual o autor se refere foi o início de um período histórico marcado por opressão. Foi o ano em que houve uma conspiração realizada pelos militares contra o governo de João Goulart, o então presidente do Brasil. O complô contra o presidente aconteceu por insatisfações políticas da elite com os projetos realizados naquele governo.

Na primeira estrofe, identificamos que as duas armas as quais o poeta se refere, a bala e a palavra, exigem consciência de quem as manipula: “A palavra há de ter/ a consciência da bala/ não lançada”.

A segunda estrofe reforça que ambas hão de ser semelhantes na potência dos seus usos. Assim como a bala, a palavra: “A sequência das palavras/ há de ser ligada/como o pente/ com toda a potência”.

Na estrofe seguinte, observamos que o poema, assim como a bala, há de fazer um barulho, um silvo que chegue e inflame os sentimentos de todos que buscam fraternidade em um mundo em que se sente falta de mais amor: “que disparam os corações/ dos que querem a fraternidade”. Há de se lançar, no íntimo das pessoas, o sentimento de mudança, característica constante não só em *Verbo Encarnado*, mas em toda a obra poética ponteana.

Na próxima estrofe o poema revela qual deve ser o seu alvo: “o poema há de se levar/ a direção pensada e fria/ da consciência”. O objetivo deve ser conscientizar e chegar aos que mais precisam de esclarecimento, esses são os mais vitimados pelos maus governos.

Na quinta estrofe, é citado o nome de um personagem importante para o sertão nordestino e para a história brasileira, Lampião. Compreendo a referência como uma ponte de como as palavras devem ser certeiras: “A sequência das palavras/ tem o ritmo do engasgo/ malicioso/ dos gatilhos brabos/ do homem Lampião”. O homem citado foi um cangaceiro atuante no sertão nordestino que simbolizava sentimentos ambíguos: para alguns significava brutalidade, violência e medo, para outros, representava bravura, heroísmo e honra. Lampião juntamente com seu bando, combatia e cometia crimes no sertão motivado pela revolta com os governantes, para se vingar de inimigos e pessoas poderosas pela morte de sua família e por disputas de terra.

Sobre a palavra ter função de arma como qualquer outro instrumento para este fim, Xanthes (1916, p. 29) nos diz: “A palavra é semelhante à arma que brande um chefe quando

se arremessa para a frente, a fim de mostrar aos seus soldados o caminho que deve conduzi-los à vitória”.

Na última estrofe, disposta em seis versos, o poeta inflama o seu leitor com vocábulos que semanticamente remetem aos sentidos de calor, vigor, energia, força. Assim como o que a palavra deve transmitir: “A palavra há de trazer/ o peso do chumbo/ a quentura/ a explosão no peito/enquanto o amor/ não for reconhecido”. Esses direcionamentos devem ser internalizados para que haja união dos povos, traduzido aqui no calor humano, para lutar com vigor e ânimo, até a vitória, quando, finalmente, o amor possa ser conhecido e experimentado por todas as pessoas privadas de dignidade e de felicidade na realidade que a elas se impõe.

O próximo poema da categoria é “Composição sobre a peixeira”, nele podemos identificar a função social da poesia. Pontes, em sua obra *Poesia insubmissa afrobrasilusa* (1999), cita Neruda (1974) ao falar sobre o assunto:

“Devemos exigir ao poeta lugar na rua e no combate, assim como na luz e na sombra. Talvez os deveres do poeta fossem sempre os mesmos na história. O valor da poesia foi sair à rua, foi tomar parte num e noutro combate. Não se assustou o poeta quando o chamaram de rebelde. A poesia é uma insurreição. Não se ofendeu o poeta porque o chamaram de subversivo. A vida ultrapassa as estruturas e há novos códigos para a alma. De todas as partes salta a semente, todas as ideias são exóticas, esperamos cada dia mudanças imensas, vivemos com entusiasmo a mutação da ordem humana: a primeira é insurrecional”. (NERUDA, 1974 apud PONTES, 1999, p. 34)

Com essa citação, percebemos que a função do poeta é, de fato, ser um homem rebelde, subversivo e que se manifesta contrário às condições humanas degradantes impostas aos povos. Cumprindo a orientação nerudiana, a poesia ponteana se fez na luta e na ação e tem continuidade através das palavras de poemas como esse:

### **COMPOSIÇÃO SOBRE A PEIXEIRA**

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

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

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

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

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

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

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

(PONTES, 1996, p. 24)

O poema acima foi escrito em 1966 e faz novamente um paralelo associando a palavra e a arma, que agora é não mais uma bala e sim uma faca, no caso, para cortar peixes.

Sobre o poema, em “Nota posterior”, o poeta afirma: “variação em torno da faca de trato e corte do peixe, tanto no litoral quanto no interior nordestino. Instrumento inseparável dos trabalhadores do sertão e do mar. Com ela trabalham, lutam, matam” (PONTES, 1996, p. 101).

Na primeira estrofe temos versos que comparam a composição do poema com o uso da peixeira: “Componho sobre a peixeira/ um poema que te corta/ golpeia teu pensamento/ que sarja teu coração”. A criação poética tem a intenção de fazer uma incisão no coração, chegar profundamente a tocar as pessoas. Aqui não há como não relacionar com a agudeza barroca<sup>15</sup>. A força da palavra poética para atingir o leitor ou o ouvinte (agudeza), trabalhada pelos princípios do conceito e do engenho, bases da metáfora (a faca é a palavra que corta, fere e penetra nos indivíduos). No segundo quarteto, temos uma referência ao ofício do poeta e do trabalhador sertanejo e do mar. Todos eles têm um trabalho árduo e necessitam das mãos para fazê-lo. O poeta, através do ato de escrever, e os outros, através da mão calejada de quem manipula a peixeira: “No cabo a mão calejada”. O golpe tem a função de fazer as pessoas ansiarem por respeito.

A terceira estrofe implica a sabedoria no manejo da peixeira e da palavra, é preciso ter

---

<sup>15</sup> E agora me vem à memória as aulas de Literatura Portuguesa I da Profa. Beth na graduação. Quem diria que aqueles conceitos todos trabalhados no Barroco fossem tão remotos (Idade Média) e tão atuais (poesia contemporânea) ao mesmo tempo. Visualismo, presentificação, gnosilogia barroca, cultismo, conceptismo, engenho, conceito e agudeza, tudo isso, traduzido na força da palavra poética que fere, entristece, alegra e conscientiza....

exatidão no que se pretende: “e desenha o seu manejo/ de não riscar por riscar”. A peixeira e a palavra necessitam de mãos precisas em seu uso. Na estrofe seguinte, observamos que elas causam medo em quem está do lado oposto ao da verdade e demonstra comportamento covarde e vil diante daqueles que os oprimem e que, ao invés de esbravejar contra, se mostra um serviçal: “No gume sugere o medo/ de quem se atira covarde/ aos pés que antes pisara/ e agora baba e beija”. Na sexta estrofe, temos a denúncia de um problema social: a fome. E que a peixeira e a palavra são instrumentos de devolver a esperança a quem sofre: “Na forma dá esperança/ com toda agressividade”.

Na estrofe final, arremata a ideia de que apenas a arma, seja ela a palavra ou a peixeira, não pode conduzir-se sem o manejo de alguém com coragem e determinação para intervir na realidade que o circunda. Aquele que maneja a arma deve saber o fim de seu uso. Assim como a faca, da peixeira, é arma e instrumento de trabalho, referente à poesia, dizemos com nosso autor, que também os usos da palavra dependem daquele que a emprega:

Não podemos esquecer uma das funções mais importantes da palavra. Basta ver a que se pode vislumbrar teleologicamente. Com efeito, em razão de seus fins, a palavra e, portanto, a poesia, podem ser usadas como arma, empregado este termo tanto com o significado de recurso, meio, expediente, quanto de ataque e defesa. (PONTES, 1999, p. 39)

A atitude do poeta em externar em versos sua batalha contra as injustiças demonstra um posicionamento seu diante da vida. Hodgart faz a seguinte consideração sobre a atitude do satírico diante da vida:

Entretanto, o que comumente se denomina sátira constitui uma parte bem definida da literatura: os leitores especialistas coincidiriam na aplicação deste termo em algumas de suas leituras. Mas, ao tratar de definição, o mais correto será abandonar os métodos tradicionais de classificação literária e observar, em seu lugar, a atitude do satírico diante da vida e os diferentes meios de que se vale para dar a conhecer esta atitude em forma literária (HODGART, 1969, p. 12).<sup>16</sup>

Desse modo, o papel do poeta, assim como do satirizador, é observar os acontecimentos a sua volta e utilizar diversos recursos da palavra para fazer dizer o que pretende e o que sente em forma literária. Trazer para o poema sua recusa ao que está vigorando em seu país (ou outro lugar do mundo) denota um compromisso do poeta em enfrentar a realidade adversa, propósito semelhante aos do satirizador na Idade Média, em

---

<sup>16</sup> “sin embargo, lo que comúnmente se denomina sátira constituye una parte bien definida de la literatura: los lectores expertos coincidirían en su aplicación de este término a alguna de sus lecturas. Pero, al tratar de definirlo lo más acertado será abandonar los métodos tradicionales de clasificación literaria y observar, en su lugar, la actitud del satírico ante la vida y los diferentes medios de que se vale para dar a conocer esta actitud en forma literaria. (HODGART, 1969, p. 12). (Tradução nossa)

especial o que produzia cantigas de sirventês de cunho político.

O próximo poema a ser analisado nesta categoria é “Grito contra o vento”. Segundo Pontes, a escrita do texto pretendeu ser um “reforço da disposição poética e política do autor de emprestar sua voz e sua luta contra a ditadura brasileira, dias antes da edição do famigerado Ato Institucional nº 5, alcunhado AI-5.” (PONTES, 1996, p. 102). Como se lê nesse trecho da “Nota posterior” é a disposição anímica do eu-poético para a luta através da cedência da sua voz. É o lirismo em função da conscientização.

O poema foi escrito em 1968, um ano que ficou marcado como um momento de grande contestação da política e dos costumes. O movimento estudantil brasileiro ganhou força e foi implantado o AI-5, ato institucional que foi baixado neste mesmo ano durante o governo Costa e Silva, vigorou até 1978, e durante 10 anos deu o direito de punir arbitrariamente os que fossem considerados inimigos do regime. Intelectuais e artistas passaram a ser perseguidos com esse ato.

O AI-5, na visão das historiadoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015, p. 455), “era uma ferramenta de intimidação pelo medo, não tinha prazo de vigência e seria empregado pela ditadura contra a oposição e a discordância”. Façamos a leitura do texto:

### **GRITO CONTRA O VENTO**

O meu poema compele  
 ao que não temo  
 com estas mãos em concha  
 e o grito contra o vento.  
 O meu poema acusa  
 o que não temo  
 e o punho viril  
 agita o gesto  
 golpeando o tempo.  
 Ouve, opressor,  
 a fanfarra a caminho.  
 Ninguém pode extinguir  
 uma chama tão luzente.  
 Nada pode mudar  
 o destino de um povo.  
 O meu poema condena  
 a ti, torpe tirano.  
 Todos sabemos  
 que os nossos pés  
 desconhecem o cansaço;  
 que os nossos olhos  
 inflamam muitos outros  
 infundindo-lhes fraternidade.

Ouve, ouve, meu parceiro:

as armas são as grandes bem-amadas.  
 Guardemos tochas para o dia da vitória!

(PONTES, 1996, p. 35)

Temos aí versos que denunciam a ditadura militar vigente em nosso país àquela época. Neles, o poeta se dirige ao tirano, atirando-lhe palavras de combate que reclamam liberdade e anunciam o fortalecimento dos que lutam. O eu-poético enfatiza que não haverá de calar-se diante das crueldades impostas ao povo. Ao contrário, seu poema “compele a gritar”, “acusa”, “condena o opressor”, e a ele anuncia a marcha dos que lutam: “Ouve, [...] a fanfarra a caminho”, proclamando que não há temor, mas entusiasmo coletivo, pois “nossos olhos/inflamam muitos outros”; e por nada recuar, ele se manifesta com decisão: “o meu poema acusa o que não temo”. Fica demonstrado que a disposição do eu-poético é não curvar ao arbítrio instaurado e proclamar que o povo deve ser livre. As atrocidades não impedirão o destino de liberdade e de paz que a História lhe reserva, pois “Nada pode mudar o destino de um povo”. Por isso mesmo segue-se o prenúncio do triunfo: “Guardemos tochas para o dia da vitória!”.

Os autores Scholes e Kellogg (1977, p. 78) afirmam que a sátira “investe contra uma sociedade específica por haver-se afastado da conformidade a um passado ideal, e contra os ideais do passado por ter tão pouca relevância para o mundo real”. Podemos constatar que o satirizador se satura de indignação com os acontecimentos atuais e se lança na busca de um ideal que pode ter sido no passado ou também em anseios do que está por vir. Roberto Pontes trata de demonstrar sua contraposição ao totalitarismo e à opressão impostos a seu país enquanto anseia pelo que virá, a grande vitória do povo, como se lê nos últimos versos: “guardemos tochas para o dia da vitória!”.

Ainda sobre o sirventês político, Marleine Toledo esclarece:

o caráter satírico dos sirventeses políticos implica uma ambiguidade, que é sua riqueza. Podem ser lidos um a um, a partir do óbvio, como contestadores da atitude dos satirizados, a qual frustrava a expectativa do senso comum. Neste sentido, defendem a utopia do bom senso e do poder, a história oficial (TOLEDO, 2018, p. 291).

Assim é preciso imaginar um contexto em que os desvios de conduta sequer são percebidos e assumem uma postura de normalidade por estarem todos imersos nesse desconcerto. Daí, no meio de todo esse panorama caótico, a voz visionária do satirizador surge, fazendo delações e guiando o povo no sentido do que deve ser mudado. Não podemos esquecer que o poeta é sinônimo de vate, significando, portanto aquele que prediz, vaticina. Tal qual um profeta, um vidente, prevê o futuro e mostra os caminhos.

## 4.2 RESÍDUOS DO SIRVENTÊS MORAL

O sirventês moral faz parte do sexto grupo de sátiras definido por Lapa (1973) e abrange textos que, além de denunciar os vícios e maus costumes de uma sociedade, aspiram pela mudança completa da postura vigente. Sobre isso, Toledo esclarece:

(...) são, via de regra, composições genéricas, de maldizer do mundo e da vida; desabafos de quem anseia por uma mudança radical do status quo e não vê como isso possa acontecer. Lamentam a subversão de valores, a falta de verdade, lealdade, amor, amizade. Recordam, com saudade, um pretense passado, em que floresciam as virtudes (TOLEDO, 2018, p.69).

Desse modo, os objetivos do discurso satírico se baseiam em ações que tem como premissa a reforma, a moralização, a correção, a restauração, a conversão, o reestabelecimento, a remodelação, a substituição, dentre outros significados que exerçam a função de modificar os atos e sentidos da sociedade que são inversos ao que o satirizador acredita e vivencia em sua vida pessoal, política e pessoal.

Para Northrop Frye: “o satirista tem de selecionar suas absurdices, e o ato de selecionar é um ato moral” (1973, p. 220). As “absurdices” citadas serão exatamente o alvo do discurso poético de combate e os critérios para essa seleção partem integralmente de princípios que são considerados sem valor para o poeta: covardia, hipocrisia, maldade, egoísmo, exploração do trabalho, preconceito. Assim sobre essas normas aceitas por um determinado momento da sociedade Carlos E. Fantinatti teceu considerações nos seguintes termos:

Só quem representa uma norma aceita pelo menos por um grupo possui, perante esse grupo, autoridade para realizar um ataque agressivo. Tal fato não constitui problema nos períodos históricos estáveis e consolidados, quando a sátira ataca desvios das normas admitidas por toda a sociedade. Mas nos momentos históricos de ruptura e turbulência, quando novos valores põem em questão velhos valores, e estes se postam satiricamente contra as ameaças daqueles, fica mais difícil haver concordância sobre normas. Isso não é menos válido para sociedades pluralistas como as de nosso tempo (FANTINATTI, 1994, p. 207).

Desse modo, o sirventês moral buscava abordar em seus versos as desordens sociais do mundo naquela época que enfatizavam, em sua maioria, a avareza dos senhores feudais, a falta de sentimentos nos recintos reais e os valores cavaleirescos que estavam decadentes.

### 4.2.1 Implicação

A categoria que agora abordaremos tem essa denominação no sentido de envolvimento, participação e comprometimento. Os poemas aqui analisados demonstrarão o caráter de compromisso social do poeta Roberto Pontes com a sua realidade, expressando insatisfações com as atitudes que não representam o que ele considera como importante para uma sociedade mais justa e fraterna. A denúncia dos problemas sociais se dá em questões como a exploração do trabalho, a desigualdade social, as injustiças contra os mais pobres e oprimidos, a fome, a miséria, as guerras, a expansão do capitalismo desenfreado, a hipocrisia e egoísmo dos que fecham os olhos para as perversidades que eram cometidas contra as nações, em especial, na *terra brasilis*.

O retrato do cotidiano é impresso nos versos de Roberto Pontes como uma forma de anunciar o que estava acontecendo nas camadas sociais mais desfavorecidas. A luta das oposições, como riqueza e pobreza, poder e humildade, opressor e oprimido são aspectos recorrentes nos versos que compõem esta categoria. O foco do poeta volta-se para as problemáticas sociais que ultrapassam o seu tempo e o seu espaço, e as motivações da escrita que parecem ser pessoais tornam-se problemáticas de toda uma comunidade. A respeito das temáticas expostas por poetas que denunciam as mazelas sociais, Pedro Lyra escreveu:

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

Roberto Pontes parece ouvir a voz desafortunada do povo brasileiro e a transpõe para a sua obra. Partindo de situações que vivenciava, procurou abarcar todo o contexto social e econômico no qual se inseria e, através da poesia, lançou palavras certas contra os acontecimentos de um cotidiano adverso.

O primeiro poema escolhido para a categoria é “Gemedeira da floreira”. A “gemedeira” é uma espécie de cantiga popular nordestina caracterizada por seis versos e a interposição entre o quinto e o sexto de um estribilho formado por um verso de quatro sílabas constituído por interjeições denotativas de sofrimento: “ai! ai! ui! ui! Passemos ao poema:

### GEMEDEIRA DA FLOREIRA

Encovados olhos negros  
 por detrás duma touceira  
 de arame, cola e papel  
 e cores que estão na feira  
 para alimentar um filho  
 ai! ai! ui! ui!  
 da filha desta floreira.

Florista fabrica flores  
 para as jarras de alto luxo  
 para os bolsos de alta venda  
 e oferta flor de cartuxo  
 estendendo os dedinhos  
 ai! ai! ui! ui!  
 mais roxos que o próprio roxo.

Florista fabrica flores  
 e seu ritual de rua  
 é um bailado sem som  
 um triste cantar de loa  
 a Estrela d'Alva sem luz  
 ai! ai! ui! ui!  
 e a borboleta na lua.

(PONTES, 1996, p. 31)

Como se lê na transcrição acima, as interjeições “ai! ai! ui! ui!” representam um tom lamentoso em meio ao louvor ao trabalho das floreiras. Em “Nota posterior” Roberto Pontes afirma que: “aproveita uma forma popular nordestina, a gemedeira. Flagra o trabalho das miseráveis vendedoras de flores secas e coloridas da Rua Major Facundo, no centro de Fortaleza”. O resíduo do sirventês moral se caracteriza aqui pela importância que o poeta dá ao trabalho tão desvalorizado das mulheres que exercem esse ofício.

Na primeira estrofe, percebemos certa vergonha que há no rosto dessas trabalhadoras tão tímidas a vender seu produto se escondendo por trás do espesso maço de flores: “encovados olhos negros/ por detrás de uma touceira”. Logo em seguida nos é revelado pelo eu-poético que a razão de exercer aquela atividade mesmo sem o merecido reconhecimento é : “alimentar um filho/[...]/ da filha desta floreira”.

Na segunda estrofe, evidencia-se a diferença de classe social, pois o proletário, no caso aqui a florista, comercializa seu produto para uma classe nobre e luxuosa: “florista fabrica flores/ para as jarras de alto luxo/ para os bolsos de alta venda”. Na última estrofe, o eu lírico torna visível a depreciação com a qual o ofício é encarado, na falta de beleza e alegria: “florista fabrica flores/ e seu ritual de rua/ é um bailado sem som”. Nos versos finais é comparado a “um triste cantar de loa”, antigas e plangentes cantigas de trabalho de

barqueiros, conhecidas por seu tom dramático, pela dureza do ofício. Talvez, por esta razão, também o ofício das flozeiras, igualmente difícil, seja associado “a Estrela d’Alva sem luz”. Ressalte-se o paradoxo da questão: As flores são signos de beleza e a situação de quem as vende é triste e dolorosa.

A consciência atenta do poeta diante das mazelas sociais também é característica encontrada nos trovadores de sátiras. Sobre a visão que o satirista deve ter para revelar novos olhares sobre a sociedade, Soethe (2003, p.161) nos fala: “sinal dessa importância do olhar para o satirista é a figura mitológica de Argos, também chamado Panoptes. Sua imagem, a de um homem cujo corpo todo é coberto por olhos, teria servido de emblema da corporação dos autores satíricos”.

Outro poema que também nos traz o retrato de uma sociedade decadente é “Os nossos meninos azuis”, no qual o poeta descreve, de maneira detalhada, aspectos físicos que demonstram a miséria do povo brasileiro, em especial, nesse poema sobre uma pintura, retratando crianças pobres, cujo colorido de azul, cor representativa da placidez do céu e do mar, não condiz com a real situação das personagens:

### **OS NOSSOS MENINOS AZUIS**

*A Descartes Gadelha*

As flores do esqueleto  
São minério e cor.

Boninas há nos olhos.  
Os lábios são escamas.

Aos dedos chamo bilros.  
Aos cabelinhos, penas.

E ali – onde havia um diamante –  
A incrustação vazia da riqueza.

Cai do queixo a interrogação  
Tatuada nos rostos de abismo.

Como criança  
Virá contigo a fada  
Ou dois meninos  
Desses tristes mesmo?

(PONTES, 1996, p. 42)

O poema é dedicado a Descartes Gadelha, pintor cearense que retrata em suas obras, com linguagem expressionista, marcas da cultura, da religiosidade e das mazelas sociais do Ceará. Uma de suas exposições de maior destaque é “Cicatrizes submersas”, a qual conta com mais de cem obras expressando a história de Antônio Conselheiro no sertão de Canudos. O

artista conterrâneo de Roberto Pontes é parceiro e companheiro em demonstrar, através de sua arte, as aflições de seu povo.

Em “Nota posterior”, Roberto Pontes explica as circunstâncias do surgimento do poema:

É sobre o quadro a mim oferecido por Descartes Gadelha, com dedicatória no verso: “Roberto, não deixe as rosas cair”. Como o Descartes pode ver, continuo com as rosas nas mãos, mais vermelhas do que nunca, quem sabe influenciando até na opção do título deste livro. Que outras mãos não tenham tido a mesma firmeza, lamento. Para esclarecer: Descartes pintou duas meninas humilíssimas, paupérrimas, tom sobre tom em azul. Elas levam rosas esqueléticas para não sei onde (PONTES, 1996, p. 103).

Depois da descrição do quadro feita por Roberto Pontes, podemos entender que a obra retrata uma realidade social cruel de pobreza e miséria vivida no país.

O poema retrata a pobreza e a miséria de crianças desvalidas: “As flores do esqueleto”, “os lábios são escamas”, “Aos dedos chamo bilros”, “Aos cabelinhos, penas”. As imagens condensadas pelo poeta demonstram um estado triste de quase inanição. No quadro e no poema a tônica é de desalento, pois até as flores que poderiam significar beleza e enternecimento, são de cor lilás, simbolizando a tristeza que as crianças trazem no olhar.

O retrato de uma grande parcela da população é bem representado nas duas formas de arte: literatura e pintura. Irmanados na dor e no sofrimento humano poeta e pintor se sagram artistas insurgentes e críticos de uma realidade desigual.

O próximo poema nos traz o ataque aos homens que através da hipocrisia se calam diante das barbaridades cometidas por seus semelhantes. Eis os versos:

#### **POEMA SOBRE A BATATA**

Ela está ficando podre  
como a batata caída  
imóvel na terra suja  
onde o sonho foi sepulto.

Uma batata não sabe  
alçar-se do solo turvo.  
Se soubesse não seria  
um corpo se decompondo.

A batata tem seu uso  
como toda coisa forma.  
E para mantê-la viva  
há as naturezas-mortas.

Ela é como a pessoa  
 que se perde dos princípios  
 imóvel na terra suja  
 onde vai fedendo forte.

(PONTES, 1996, p. 85)

O poema trata da perda de princípios dos que se deixam corromper e apodrecem feito batatas que caem na terra suja.

Em “Nota posterior” lemos que o poema “é para os que já foram importantes algum dia, mas apodreceram logo que se distanciaram de princípios essenciais” (PONTES, 1996, p. 107). Através do uso da metáfora sobre a batata e seu cultivo, o poeta retoma, de maneira residual, característica bastante utilizada nos cantares satíricos dos trovadores.

Importante salientar que o recurso das figuras de linguagem era bastante utilizado na poesia trovadoresca medieval. Além da metáfora, os satiristas usavam também a hipérbole, a ironia, a comparação e a sinédoque.

Na primeira estrofe fica claro que as pessoas, assim como as batatas, ao caírem na terra suja apodrecem. Assim também os indivíduos que pisam em solo ruim e se envolvem em situações e com pessoas de atitudes duvidosas também apodrecem como serem humanos porque se deixam levar por interesses escusos.

Na segunda estrofe, vemos que a consequência de tais fraquezas humanas levam à impossibilidade de retorno da situação de vileza: “Uma batata não sabe/ alçar-se do solo turvo”.

Na terceira estrofe, o cultivo da batata é de valia para a interpretação. As batatas depois de plantadas devem ser colhidas quando as ramas estiverem amareladas e os tubérculos se soltando, após isso devem ser deixados para secar e só depois de secas é possível à colheita. As pessoas também se encontram no mesmo estado, têm sua utilidade mometânea, mas parecem estar inertes em solo fétido: “e para mantê-la viva/ há as naturezas-mortas”.

Na estrofe final, o poeta conclui a comparação entre a pessoa e a batata, arrematando a sua visão sobre os covardes: “ela é como a pessoa/ que se perde dos princípios/ imóvel na terra suja/ onde vai fedendo forte”. Os valores perdidos, como a coragem, a ousadia, a dignidade, e o espírito de coletividade não são mais recuperados pelos que se deixaram levar pelas vantagens individuais e efêmeras. Eis o que se traduziu do poema.

O poema que agora analisaremos traz a subjetividade do discurso poético em demonstrar a busca por respostas sobre a identidade e o destino da humanidade e do planeta Terra. Dúvidas existenciais sobre o sentido das coisas e dos homens dominam o eu-poético nesses versos:

## DIDÁTICA DO HOMEM

*A Expedito Parente*

Que sentido tem a água?  
Matar a sede do homem.  
Fazer florescer as plantas.

Que sentido tem o chão?  
Apoiar pés que trabalham.  
Transformar corpos que morrem.

Que sentido tem o homem?

Que sentido tem o céu?  
Tingir os olhos de azul.  
Deixar voar qualquer asa.

Que sentido tem o sol?  
Enrubescer qualquer face.  
Purificar o impuro.

Que sentido tem o homem?

Que sentido tem a lua?  
Repousar a natureza.  
Deixar vir o outro dia.

E assim outros versos seguirão  
Até não ter mais sentido  
O meu próprio perguntar.

Que sentido tem o homem?

Acusar o seu vizinho.  
Matar por nesga de terra.  
Invadir país amigo.  
Fabricar santas prisões.  
Executar por castigo.  
Lançar bombas sobre os outros.

Homem, o homem terá sentido?

(PONTES, 1996, p. 41)

O poema acima traz em seu título a palavra “didática” que é oriunda do grego *Τεχνή διδακτική* (*techné didaktiké*) e significa a arte ou técnica de ensinar, de transmitir conhecimento e é dedicado a Expedito Parente, o engenheiro químico brasileiro inventor do biodiesel.

Em “Nota posterior”, Roberto Pontes traz a assertiva: “registrado após uma conversa com Expedito Parente, parceiro-amigo em composições musicais, pianista e químico, talvez o único gênio que conheço” (PONTES, 1996, p. 103).

As estrofes do poema são constituídas de perguntas retóricas que têm como objetivo construir a semântica de uma vida. Percebe-se nos versos a intenção em contrapor homem e natureza ao se trazer elementos naturais essenciais para a descoberta do sentido humano. Os elementos são “água”, “chão”, “sol” e “lua” e as respostas são sempre com recursos subjetivos. Entre as indagações constantes nos versos, uma fica sem resposta até quase o final do poema: “Que sentido tem o homem?”.

Nos versos finais, a pergunta-chave sobre o sentido do homem acaba se tornando um instrumento eficaz de denúncias que são lançadas em sequência ocasionando mais questionamentos do que dando respostas:

Que sentido tem o homem?

Acusar o seu vizinho.  
Matar por nesga de terra.  
Invadir país amigo.  
Fabricar santas prisões.  
Executar por castigo.  
Lançar bombas sobre os outros.

Homem, o homem terá sentido?

Temos aí uma lista de atitudes amorais que o homem pratica contra os outros homens: “Acusar o seu vizinho”, simboliza aqui a incriminação do outro, sem sequer voltar o olhar a si, a culpa sempre será do alheio sem dar-se conta das falhas do acusador. “Matar por nesga de terra”, representando os inúmeros assassinatos ocasionados pelo interesse desmedido da posse de territórios por uns pouco, quando muitos não têm moradia ou terra para plantar e garantir o mínimo para o sustento. Não se pode esquecer nesse ponto os nativos da terra, os indígenas, perseguidos e desterritorializados pela exploração das riquezas naturais a exemplo da madeira e dos minérios. O prejuízo vai além, pois matam e promovem um verdadeiro etnocídio.

O próximo verso “Invadir país amigo” nos remete às apropriações de terras alheias sem medir esforços por conquistas em prol do benefício lucrativo e soberania econômica e social. “Fabricar santas prisões” associa-se ao encarceramento por maí da fé, forte argumento para dominar as mentes através do fanatismo e abater as pessoas e suas crenças. “Executar por castigo” manifesta as barbaridades como a tortura a morte, ou melhor, a banalização da morte. Por fim, “Lançar bombas sobre os outros”, representando as inúmeras guerras ao redor do mundo com bombardeios que destroem cidades inteiras e deixam na orfandade milhares de crianças. Tudo por ganância.

Todos os conflitos listados pelo poeta são considerados crimes contra a humanidade e uma afronta aos ideais de igualdade, soberania, dignidade e liberdade.

Sobre essa realidade de opressão e conflito em prol dos interesses individuais, assunto tão bem difundido na obra *Verbo encarnado*, as pesquisadoras Cássia Silva e Mary Leitão em artigo publicado aclaram: “*Verbo Encarnado* surge como memória de um indivíduo que, além de sentir na pele os referidos desmandos de um governo antidemocrático, tornou-se representante de uma coletividade ao trazer à tona a mancha de uma época que não deve ser esquecida” (SILVA, LEITÃO, 2021, p.47).

A respeito dos valores que são defendidos pelos poetas em seus textos literários, Soethe (2003, p. 170 *apud* GAIER 1967, p.442-443) revela: “o ponto de vista assumido para a seleção e abordagem do mundo é o valor que os episódios têm para a história e para o interesse dos leitores. O que determina tal valor é a consciência do autor, que configura o mundo e determina com isso as funções e relações de seus elementos individuais”.

#### **4.2.2 Movência Social**

A categoria que agora abordaremos trata da transformação. Movência está relacionada a movimento, mover-se. Nesse sentido, entende-se que a poesia elencada aqui, propõe o movimento da sociedade de um estado negativo, não desejado, a outro estado auspicioso, benfazejo, de justiça social. A intenção é levar o sujeito a mover-se de um estado a outro. Os poemas trazem em seus versos o desejo de liberdade, de fraternidade e igualdade, características essenciais ao poeta insubmisso que anseia por uma modificação social positiva.

É importante entendermos que uma das características da poesia insubmissa é a intervenção na realidade. Sobre isso, Roberto Pontes afirma:

Para o poeta insubmisso é de suma importância saber-se ligado a uma fração humana organizada, que visa a intervir na realidade social com o fito de erradicar a miséria e a dominação de um homem sobre outro, uma classe contra outra, uma nação em detrimento de outra (PONTES, 1999, p. 37).

Assim, o desejo de mudanças da realidade é objetivo daqueles que, através da sua palavra poética, desejam alcançar uma sociedade ideal, oposta ao movimento que está sendo observado no presente. A falta dessas características idealizadas em uma nação pode levá-la a sua derrocada e daí, torna-se necessária a intervenção. Tais características já eram vistas na sátira medieval como aponta Schiller:

Na sátira, a realidade, como falta, é contraposta ao Ideal, como realidade suprema. De resto, não é de modo algum necessário que este último seja expresso, se o poeta for capaz de suscitá-lo na mente; mas é absolutamente necessário que o seja, ou não atuará poeticamente. A realidade, portanto, é aqui um objeto necessário de aversão, mas tudo o que importa é que essa aversão tem de nascer, de novo necessariamente, do Ideal que se opõe à realidade (SCHILLER, 1991, p. 65).

Desse modo, observamos o caráter residual do sirventês na obra *Verbo encarnado*, já que o sentimento de intervenção é constante em toda a sua extensão.

Outra característica que move a sátira é a utopia. Toda a construção poética satírica é eivada de sentimento de instauração de um estado de modificação das atitudes consideradas más em detrimento de atitudes consideradas boas. A utopia para o satirista é propulsora, pois precisa, além de denunciar as mazelas sociais, corrigi-la para que seu objetivo se concretize.

Em sua tese de doutorado, Marleine Toledo comenta sobre a indignação dos satiristas:

Os satiristas se indignam, porque percebem a distância entre o que as coisas são e o que deveriam ser: a guerra deveria ser idealmente a ocasião propícia à manifestação de heroísmo, patriotismo, bravura, destemor, lealdade. Mas, nos sirventeses, assiste-se a um desfile interminável e reiterativo de medo, covardia, fuga, traição, deserção, sublevação, desonestidade, usurpação, roubo, malversação, ingerências, decadência. (TOLEDO, 2018, p. 297)

Assim como nos sirventeses medievais, os sentimentos enumerados na citação de Toledo estão presentes na obra *Verbo encarnado*, caracterizando um discurso satírico que se constrói pelo caráter de persuasão, a partir da oposição. Nele são denunciadas as crueldades e atitudes amorais sem escrúpulos, para, a partir desta ideia, fazer-se desejada uma modificação abrupta. Daí o sentimento de intervenção, frequentemente abordado na poesia insubmissa ponteana se caracteriza como um resíduo do sirventês medieval, que agora em sua obra é movida pelas ideias de ações transformadoras.

No prefácio da obra poética em foco, Moacyr Félix ressalta essas características:

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

Passemos à análise de poemas que elegemos para esta categoria. O primeiro deles é “Dedicatória”, escrito em 1966 ao amigo, companheiro de Poesia de uma vida inteira, Pedro Lyra.

Constantes e longas eram as conversas entre os dois poetas, nos bares em companhia do chope, por telefone vencendo a distância entre a Paraíba, o Rio, Portugal, França, Alemanha, Campos de Goitacazes e Fortaleza; num bom restaurante apreciando uma boa comida; ou diante do balcão de um “pé sujo”, comendo um gostoso frango à passarinho. Não

importava o local e a época para um debate sério e sempre produtivo sobre filosofia, religião, mais precisamente sobre a existência ou não de Deus, sobre os progressos dos filhos de ambos, e, principalmente, sobre ela, a principal razão da vida dos dois: a POESIA<sup>17</sup>. Eis alguns dos versos representativos dessa amizade:

### **DEDICATÓRIA**

*A Pedro Lyra, muito antes de Decisão*

Poeta amigo  
acorde  
dê bom-dia a esse homem  
andarilho  
sem morada  
roto de infelicidade  
magro de pouco sonhar.

Largue o eu ensimesmado  
venha ao povo  
lance bomba  
contra os donos  
do mandar.

Peça paz  
ore profundo.

O próprio homem  
faz nascer  
da liberdade  
um destino  
todo seu.

Pixe muros  
faça hinos  
dê combate à ditadura  
enforque em cordas de aço  
toda forma de opressão.

Tire da alcova fria  
uma nova companheira  
suja de luta e cansaço  
amante só do combate.

E troque o canto de vidro  
pelo zumbido metálico  
de estilhaço, bala e bomba.  
Faça do seu canto ferro  
para o assalto noturno  
e a construção do futuro.

Poeta amigo  
acorde  
dê as mãos aos revoltados  
a medrosos e aleijados

---

<sup>17</sup> Dados coletados em depoimentos do poeta Roberto Pontes e da sua esposa, a profa. Beth, companheira e testemunha de 34 anos dos 53 anos, dessas conversas e encontros entre os poetas Roberto Pontes e Pedro Lyra.

cegos  
 surdos  
 aos de cor  
 que guardam nos corações  
 a opressão como um dardo.

(PONTES, 1996, p. 27-28)

No poema acima temos no título a ideia de um escrito direcionado a alguém como marca de um presente ou lembrança. Em “Nota posterior”, Pontes nos esclarece:

Escrito para o poeta, crítico e ensaísta Pedro Lyra, para que abandonasse seus paradigmas poéticos e ideológicos de então. Elaborado um ano antes do lançamento de *Sombras*, livro de estreia do querido amigo, e dezesseis anos antes de *Decisão*, um dos melhores livros de poema já publicados no Brasil. *DEDICATÓRIA* foi escrito como provocação e deu certo (PONTES, 1996, p. 101).

Pedro Lyra foi professor de diversas instituições de ensino como UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), UENF (Universidade Estadual do Norte Fluminense), UFPB (Universidade Federal da Paraíba), UNIFOR (Universidade de Fortaleza) e UFC (Universidade Federal do Ceará). Também é um teórico importante para esta dissertação, por seu longo e aprofundado estudo sobre a Geração 60 no Brasil.

O livro “Decisão”, que é citado na oferta e na “Nota Posterior” foi publicado em 1983, tendo uma 2ª edição em 1985. Nessa obra poética temos um autor que busca romper com os conceitos tradicionais da poesia em vigor no nosso país e passa a compor poemas que falam sobre a condição social do homem, seus problemas individuais e coletivos, políticos e ideológicos. É um livro que, assim como *Verbo encarnado*, emprega a palavra poética como arma de combate. Sobre isso José Maria de Souza Dantas comenta:

A arma de Pedro Lyra é exatamente a sua poesia, causada por sua consciente decisão. Decisão armada da coragem, de saber dizer e de conduzir consigo, com sua poesia, uma poesia crítica, revestida, acima de tudo, da verdade, entregando-se, em todos os sentidos, a serviço do homem. Opondo-se à opressão de "eles", já que se apresenta em companhia da poesia, da liberdade, o poeta acredita no homem, pois é o "único homem que preservou a essência da linguagem". (DANTAS, 1984, p. 141)

Com isso, a partir da obra *Decisão* surge um autor de poesia insubmissa, o que não era seu pensamento corrente na época em que o poema “Dedicatória” foi escrito como afirma Pontes, mas que tornou sua palavra instrumento de luta e intervenção social.

O poema em análise se constrói com frases imperativas que funcionam como uma espécie de chamamento para a união na luta contra o inimigo comum: a opressão. Na primeira estrofe, o eu lírico denuncia um grave problema social que assolava a população brasileira: a miséria. É evocado o “andarilho/ sem morada”, homem que vive sem felicidade e sem

esperança e o “Poeta amigo” é convocado para abandonar o estado de dormência ideológica através do imperativo: “acorde”.

Na segunda estrofe, há a convocação clara para ir à luta: “venha ao povo/ lance bomba/ contra os donos/ do mandar”, pois é preciso união com as pessoas que, juntas, clamam pelo fim da submissão a uma norma vigente mediante a qual a população se vê privada de voz. Nos versos seguintes, observamos a chamada para pôr fim à subordinação, a impossibilidade de intervir e desenhar o futuro.

A quinta estrofe é construída de imperativos que ordenam diretrizes para libertar-se do autoritarismo que a ditadura militar no Brasil instaurou: “puxe muros/ faça hinos/ dê combate à ditadura”. É preciso que “enforque em cordas de aço/ toda forma de opressão” para que o homem livre da subserviência possa assumir o controle da sua vida livremente, sem censura e tirania. O poeta também conclama que arranje companhias que também sejam a favor da luta: “uma nova companheira/ suja de luta e cansaço”.

Na sétima estrofe, temos a convocação para que o amigo “faça do seu canto ferro” instrumento de batalha com armas para enfrentar o inimigo e moldar o seu futuro diferente do que é vivido no momento atual pela nação. Para finalizar, são retomadas figuras excluídas da sociedade precisadas do comprometimento: “dê a mão aos revoltados/ a medrosos e aleijados/ cegos/ surdos/ aos de cor”. Aqui o sentimento de fraternidade é infundido nas consciências e o arremate final se dá com a certeza que todos esses incitados “guardam nos corações/ a opressão como um dardo”.

O sentimento de fraternidade é constantemente trabalhado nos versos de *Verbo encarnado* e transmite a sua chamada à luta para todos os leitores. Fato semelhante também foi utilizado na poesia satírica medieval segundo comenta Paulo Astor Soethe:

O escritor de sátira seleciona arbitrariamente uma parte do real, “multila-o” em sua totalidade e apresenta ao leitor. O leitor, então, é levado a tomar parte no processo de significação, pois o recurso de linguagem utilizado pressupõe a retransposição da designação imediata a uma realidade suposta mais ampla (SOETHE, 2003, p. 168).

Assim, através da construção poética, o poema “Dedicatória” parece convocar não só o “poeta amigo” Pedro Lyra, mas também cada pessoa que se encontra em estado de inércia, sem enfrentar a opressão a que estão sendo levados a aceitar.

O otimismo em relação ao homem enquanto figura protagonizante de seu caminhar em busca da liberdade é também característica encontrada na sátira. Através da denúncia do horror, cria-se uma alerta na consciência das pessoas que passam a achar necessário e

indispensável destruir, abolir esse tipo de comportamento. Ainda no seu artigo “Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60”, Soethe nos aclara:

A própria sátira é contrapartida diante do mundo contemporâneo. Ele lembra, por exemplo, a impossibilidade de representação de certos horrores, referindo-se à guerra moderna. Cem mil mortos é algo inimaginável, e deparar-se com tal realidade pode conduzir ao niilismo da indiferença. No entanto a sátira resiste e mostra-se capaz de transformar em imagem esse horror absoluto, através da representação de casos isolados, a fim de destruí-lo. Em sua ânsia de destruição de um estado de coisas estático, a sátira encerra um componente de construção sempre renovado (SOETHE, 2003, p. 160).

Roberto Pontes conduz seu leitor a fazer parte da luta de intervenção social, pois com a sua representação poética de um momento de barbaridades vivenciado pelo povo brasileiro com o regime militar tomado através de um golpe à democracia, busca renovar o sentimento de insurreição a cada verso, tornando o seu leitor parte integrante da sua luta em busca da paz e do fim das represálias.

A análise seguinte será sobre o “Poema de adesão”, no qual o autor verseja pela busca da paz simbolizada no branco que transluz o vermelho da luta e da consciência dos dois autores: Roberto Pontes e Thiago de Mello. Sigamos com a leitura do poema:

### **POEMA DE ADESÃO**

*Oferta a Thiago de Mello*

Visto-me agora de branco  
 Pois atendi ao chamado  
 Do poeta que escreveu  
 “A canção do amor armado”.

Busquei a roupa mais alva  
 E na mão, da mesma cor,  
 Sustento a rosa da espera  
 Com a certeza de flor.

Busquei o pano que é feito  
 Com o suor do tecelão  
 Com a dor da bordadeira  
 E a fome do artesão.

Aceitei à luz do dia  
 O claro do alvaiade  
 Porque as vozes da paz  
 São fogo que nos invade.

Mas a paz não é jazigo  
 Nem tampouco calmaria.  
 É muito mais a certeza  
 Da vitória certo dia.

É muito mais a esperança  
 De uma vida em comunhão

Onde a estrela sempre brilha  
E o irmão ajuda o irmão.

Busquei a bata mais clara  
E o seu timbre de cantor  
Mantenhamos, companheiro,  
a nossa crença na flor.

E vou agora de branco  
A escandir nosso brado  
Que é jamais olvidar  
“A canção do amor armado”.

(PONTES, 1996, p. 88)

A “oferta a Thiago de Mello” já caracteriza o regalo a outro querido companheiro de luta de Roberto Pontes. O poeta e tradutor nascido no Amazonas também combatente na poesia e na vida, foi preso durante a Ditadura, exilou-se no Chile e teve um contato intenso com o também poeta insubmisso Pablo Neruda. O poeta amazonense, dono de um canto apaixonado pela sua terra natal, verseja sobre o anseio por uma sociedade que não esqueça da mais importante luta que é a obtenção da paz.

O título do poema já nos dá a ideia de que Roberto Pontes aceitou e aderiu o chamamento em favor da paz tão proclamada pelo escritor de “Estatutos do homem”. Em “Nota posterior”, temos o comentário:

INCITAÇÃO À VERDADE, O POETA VESTIDO DE PAZ, POEMA SOBRE A BATATA, POEMA CONTRA O QUISTO, POEMA DE ADESÃO, QUANDO O VENENO, TRIPABLIA e EU CUSPIREI transbordaram nos meses de maio e junho de 1983. Em maio conheci o poeta Thiago de Mello, fato que influenciou na feitura dos poemas (PONTES, 1996, p. 107).

Desse modo, além do poema agora analisado, são mencionados outros tantos que foram escritos a partir do contato com o poeta amazonense que inspira luta. Na primeira estrofe, o eu-poético afirma ter atendido ao “chamado” para a luta feito pelo autor d’ “A canção do amor armado” e o eu lírico diz: “visto-me agora de branco”, cor representativa das roupas constantemente usadas por Thiago de Melo.

É importante sabermos o conteúdo do poema referido por Pontes. Foi escrito um dia após a instauração do Ato institucional nº3 que estabelecia as eleições indiretas para governador e vice-governador. Com isso, existia uma limitação da população em relação ao direito constitucional do voto para eleger de maneira democrática seus representantes políticos. Então, Thiago de Mello denuncia a questão da ditadura militar no Brasil e expressa seu desejo de ter direito ao voto, de ter voz e de exercer sua cidadania.

Na segunda estrofe do “Poema de adesão”, é mencionada a existência d’“a rosa da espera” que o eu lírico sustenta “com a certeza de flor”, ou seja, a vitória chegará, é apenas uma questão de tempo e, vestidos de branco, anseiam pela paz tão almejada com a convicção de que ela virá. Na terceira estrofe, temos a explicação sobre a confecção da roupa que agora o poeta usa e que é feito “com o suor do tecelão/ com a dor da bordadeira/ e a fome do artesão”. Verificamos aqui a existência de uma cadeia produtiva, em que o operário produz com seu “suor”, “dor” e “fome” a roupa que agora o veste, vale ressaltar, também, que são profissões exploradas e desvalorizadas pela sociedade elitista até os dias atuais.

Na quarta estrofe, é nítida a intenção de alcançar a paz. Esse sentimento de alcançar o que é esperando há tanto tempo não pode ser confundido com frieza “porque as vozes da paz/ são fogo que nos invade”. Esse fogo é a forma motriz que faz com que o latente desejo de livrar-se da opressão seja forte e ganhe grandes proporções. Na próxima estrofe, isso fica ainda mais evidenciado, pois “a paz não é jazigo/ nem tampouco calmaria”. É fogo que inflama no peito e vai crescendo, é alvoroço que carrega a “certeza/ da vitória certo dia”.

Na sexta estrofe, o sentimento de incutir a fraternidade em cada um dos irmãos é retomada como uma utopia, “é muito mais a esperança/ de uma vida em comunhão”, essa combinação de forças fará uma sociedade menos egoísta e sem divisão de classes. O ideal a ser alcançado é “onde a estrela sempre brilha/ e o irmão ajuda o irmão”. Na penúltima estrofe, a flor que inicialmente havia sido convocada, para simbolizar a espera da certeza do triunfo, surge novamente no poema com um pedido do eu lírico: “mantenhamos, companheiro, / a nossa crença na flor”. É impossível não lermos esses versos em alusão à flor sem lembrarmos a “flor” de Carlos Drummond de Andrade, outro poeta que em seu livro “A rosa do povo” traz a poética que envolve temas políticos e de combate.

Nos últimos versos do “Poema de adesão”, temos o arremate de tudo que foi construído nas oito estrofes. É demonstrada a confiança do caminho trilhado sem nunca esquecer das diretrizes do poema de Thiago de Mello em busca da paz e do desejo de conquistar direitos: “e vou agora de branco/ a escandir nosso brado/ que é jamais olvidar/ “A canção do amor armado””.

O último poema é uma fala de expectativa em que o poeta traz uma visão de quem enxerga além do que as pessoas comumente veem. Apreciemos:

#### **NÃO DESESPERES NUNCA**

Não desesperes nunca.  
A vida é assim mesmo.  
Um dia para a dor

um outro para a esperança.  
 E não te furtas ao convívio do que é belo  
 pois a pureza espera sempre além.  
 Olha como se amam as borboletas  
 que fiam corpos vivos no mistério  
 e não dizem versos  
 porque fazem voos.  
 O amanhã é sempre diferente.  
 O amanhã é verde como as folhas  
 que apaziguam nossos olhos com seu mar.  
 Não desesperes nunca.  
 A vida é mesmo assim.  
 Um dia é para o mal.  
 O outro é pro perdão.

(PONTES, 1996, p. 55)

O poema tem por título uma mensagem imperativa: “Não desesperes nunca”, verso que se repetirá durante a construção poética como uma espécie de mantra para que não seja esquecida a nossa capacidade de mudar algo. Em “Nota posterior”, Roberto Pontes comenta: “escrito em Fortaleza quando estive escravo de certa universidade. Sou eu a dizer-me, e aos outros, que apesar do tempo não podemos desesperar” (PONTES, 1996, p.105).

Os versos escritos entre 1973/74 demonstram insubmissão e engajamento de Roberto Pontes e não pode ser visto como um poema sem participação política, mesmo sem ter o caráter convocatório de seus outros poemas, pois a construção com a brandura não impede de anunciar sua luta por paz, justiça e liberdade.

Em análise do mesmo poema, Elizabeth Dias Martins afirma que:

Esse poema é político e insubmisso, tanto quanto o anterior, mesmo que o seu tom não seja o da proclamação, o da convocação, nem o da invectiva direta, mas o da acalmia de uma certeza de experiência feita, como nos disse Camões. Tanto o seu tom quanto o seu ritmo requerem a verificação realística da vida individual e social por trás dos pares antinômicos dor/esperança, mal/perdão (MARTINS, 2014, p.8).

Assim, reafirma-se o caráter político do poema, que acima de tudo, promove uma vontade de tempos melhores. No poema, a vida é vista sob uma perspectiva idealizada, repleta de expectativa. O leitor é provocado a acreditar na vida, na transformação e na liberdade.

O paradoxo das ideias dor/esperança (no início do poema) e mal/perdão (ao final do poema) nos convida a compreender a vida de modo a conviver com as situações opostas, em que tempos amenos surgirão depois de tempos tempestuosos. Em relação a isso, Margarida Maria Moreira Rodrigues aponta em seu texto publicado no *Jornal de Poesia*<sup>18</sup>:

O poeta acredita que o mundo possa renascer, mas, antes de tudo, deve “merecer o flagelo”. Somente a dor é capaz de libertar o homem dos mecanismos de opressão

<sup>18</sup> Site que hospeda poemas e alguns textos críticos da fortuna crítica de Roberto Pontes.

que ele próprio constrói. Para isso importa desconstruir o mundo para reconstruí-lo, de tal modo, que o homem, em sua breve existência reconheça a relevância de transformar a sociedade, a fim de que a felicidade não seja somente privilégio de poucos que detêm o poder pelo poder – como nos admoesta Aristóteles – e sim patrimônio dos corações mais puros e das inteligências mais brilhantes.

Assim, a construção de “Não desespere nunca” é dotada do caráter de ressignificação de um topos negativo “dor” e “mal” em um topos positivo “esperança” e “perdão” que acontece com a reconstrução da importância de se alcançar a liberdade após momentos de opressão. Para Martins (2014, p.8), esse poema “prenuncia a anistia que mais tarde será conquistada pelos opositores do regime ditatorial de 1964”. Vale ressaltar aqui que o poema e esse “prenúncio” se tornam ainda mais significativos quando sabemos que a Anistia foi conquistada pela mobilização dos brasileiros em 28 de agosto de 1979 e mais significativo ainda quando sabemos do ato formal que a estendeu ao poeta Roberto Pontes, no dia 20 de março de 2010.

O paradoxo é fundamental para nos fazer enxergar com um olhar simples a pureza. A ideia de não se esconder, de encarar os tempos sombrios como um símbolo de resistência é retomado nos versos “E não te furtas ao convívio do que é belo”, pois ao ocultar-se da vida, perde-se, inclusive, a capacidade de vislumbrar a formosura dela. A borboleta aparece no poema como símbolo de liberdade: “não dizem versos/ porque fazem voos”. O ofício do poeta, assim como o da borboleta, é gerar uma transformação. Para Silva e Leitão (2017, p.237-238), a borboleta “Ao transformar-se, além de demonstrar a grandiosidade da natureza, a beleza da mudança, também aponta para as atitudes singelas e sublimes, como acontece no instante do voo”.

A ideia de que os dias vindouros superarão ao mal dos dias atuais é exposta nos versos: “O amanhã é sempre diferente/ O amanhã é verde como as folhas/ que apaziguam nossos olhos com seu mar”. A cor verde simboliza a bandeira da esperança e está relacionada a crescimento, renovação e plenitude, tudo o que se alcançará com o triunfo da liberdade em oposição ao mal.

A respeito disso, recorreremos mais vez a Marleine Toledo para o seguinte comentário: “Nesta perspectiva as sátiras podem trazer latente o anseio por uma utopia sem política, sem mando nem coação, em que uma humanidade nova possa reviver a beatitude paradisíaca”. Munido do desejo de transformação da realidade, o poeta Roberto Pontes em “Não desespere nunca” prenuncia a chegada de uma realidade nova em que sentimentos como medo, represália, covardia e egoísmo sejam substituídos por paz, fraternidade, justiça, humanidade e liberdade, que serão conquistadas com o espírito de luta, insubmissão e resistência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o estudo investigativo dos resíduos do sirventês medieval na obra *Verbo encarnado* de Roberto Pontes foi necessária a leitura da obra, bem como da fortuna crítica do autor, além de toda a sua obra poética para analisar a postura do poeta na sua vida literária e vida política.

Num primeiro momento também foi de importância deixar claro qual a teoria que utilizamos para guiar a nossa análise: Teoria da Residualidade Literária e Cultural, sistematizada por Roberto Pontes. Trouxemos brevemente a descrição dos principais conceitos operacionais nela utilizados como: resíduo, mentalidade, imaginário, cristalização, hibridação cultural e endoculturação. Assim, torna-se mais expressiva a nossa metodologia que é uma forma de Literatura Comparada na investigação literária.

No segundo capítulo, foi necessário um estudo aprofundado acerca do sirventês. Devido ao número reduzido de estudos em torno dessa espécie poética, foi preciso pesquisar a categoria literária na qual ele se encaixa, a sátira. Deparamo-nos com diversos teóricos que esposam conceituações distintas sobre a definição e as características de um texto satírico. É consenso entre os teóricos a necessidade de se obter uma definição única para a sátira. Cada teórico usa definições diferentes e observa elementos diversos para tentar categorizá-la. Hodgart (1969) chega a considerar a sátira uma palavra polissêmica, devido a sua pluralidade.

Desse modo, foi necessária uma exposição teórica sobre os conceitos e suas divergências a fim de encontrarmos pontos em comum que chegassem a nortear nossa dissertação. Queríamos demonstrar que não só de poemas líricos se fez a poesia medieval. Nela também pulsava a força do engajamento manifestada em temáticas de cunho social, político, moral, pessoal e literário. Isto se dava através de cantigas satíricas em que já se identificavam resíduos de uma mentalidade que buscava, através de palavras, lutar contra práticas tirânicas que cerceiam a liberdade tanto individual quanto coletiva, como se pode observar já na Antiguidade com Arquíloco, Aristófanes, Bión de Borístenes y Menipo e Luciano Samosata, por exemplo.

A intenção de investigar a mentalidade combativa de escritores, que se percebe desde tempos tão longínquos, se deu ao perceber inúmeras características que já eram trabalhadas na sátira, principalmente dentro do segmento denominado sirventês. Scholberg (1971) caracteriza o elemento que talvez seja comum nas trovas de sátira: o caráter contestatório. Existe uma nítida discrepância entre o que é real e o que deveria ser o ideal.

No que tange aos conteúdos de textos satíricos, isto ocorre de acordo com a consciência do autor, tudo o que é considerado costumeiro e banal. O que para ele vai contra seus princípios (ou de seus reis) é motivo de composições poéticas de crítica. Exprime-se com muita frequência uma recusa aos costumes considerados como vícios da sociedade.

Outra característica diretamente ligada à sátira é a presença de elementos como chistes, ironias, riso e zombaria. Tais elementos a integram com certa constância, mas o uso desses recursos é apenas de ordem estética, não interferindo na mensagem que se quer alcançar com os versos dos poetas, cujo objetivo precípuo é ir em direção contrária à banalização de maus costumes, vícios e artimanhas incorretas que estão perenemente em vigor na sociedade na qual eles estão inseridos. O satirista torna-se o porta-voz do movimento de negação do que é imposto e permeia a conduta negativa social.

Com isso, no mesmo capítulo, passamos a abordar o gênero literário sirventês, que se inicia na literatura provençal e caracteriza uma das duas modalidades literárias que então mais se desenvolviam: a cansó e o sirventês. Enquanto um tinha textos de temática amorosa, o outro se preocupava com questões históricas, políticas e sociais. Na literatura occitânica esta última se enquadrava nas cantigas de escárnio e expunha o pensamento dos trovadores sobre as questões sociais.

Os sirventeses eram divididos em quatro categorias. O sirventês *literário* abrangia manifestações e debates sobre a função do escritor. Dentre seus principais nomes temos Peire d'Alvergne e Bertan de Paris. O sirventês *pessoal* disparava doestos contra os inimigos do poeta e aspectos de sua vida íntima. Os nomes de destaque da espécie são Bertran de Born e Peire Cardenal. Na terceira categoria, o sirventês *moral*, temos uma crítica contra os maus costumes e vícios sociais, bem como a exposição da degradação das virtudes cavaleirescas, cujos nomes relevantes são Peire Cardenal e Guiraut Riquier. No último grupo, temos o sirventês *político*, com Bertran de Born, um nome proeminente, que levantava questões políticas como as guerras, as lutas por conquistas de terra e faziam um papel de documento inestimável para se compreender o momento histórico-político.

Com a diáspora provençal, os trovadores chegam até a Península Ibérica e passam a compartilhar com os trovadores que ali realizavam uma rica produção literária, ampliando ainda mais e tornando a literatura daquela região ainda mais frutífera. Ali foram enquadrados nas cantigas de escárnio e maldizer (que estavam incorporadas à modalidade satírica). O termo sirventês só aparece uma única vez nos Cancioneiros galaico-portugueses, mas nem por isso a produção poética de cantigas desse teor era reduzida. Ao invés, o momento foi propício

à expansão de trovas que tinham um caráter participativo em matéria de relevância social, abordando temas como a guerra intestina portuguesa de 1246-47.

Os sirventeses galego-portugueses são categorizados por Scholberg (1971) em cinco tipos segundo sua destinação: pessoal, às soldadeiras, contra a nobreza, contra os vícios e maus costumes político-morais, e aos inimigos por meio de burlas e paródias. As cinco modalidades tinham por pressuposto utilizar a palavra como arma de denúncia de conflitos sociais e políticos que pontificavam na sociedade medieval.

Ao estudarmos de maneira mais aprofundada esses tipos de poesia medieval, percebemos que há resíduos da mesma mentalidade de luta e engajamento em outros períodos históricos difundidos por todo o mundo. Assim, ao lermos *Verbo encarnado* de Roberto Pontes, percebemos aproximações, que não são idênticas, mas guardam a essência desse espírito poético de insurreição já trabalhado no cenário mediéxico, embora noutras circunstâncias sociais e políticas.

Passamos então ao terceiro capítulo no qual trabalhamos o autor e a obra escolhidos, corpus desta dissertação. Ali fazemos um panorama da vida e obra de Roberto Pontes, sua participação na Poesia da Geração 60 brasileira, tão bem teorizada por Pedro Lyra (1995) em que o poeta passeia por todas as vertentes propostas pelo teórico. Os escritores dessa Geração tinham em comum a consciência épica, manifestavam suas inquietações através do versejar. Para exemplificar, fizemos uma breve análise de poemas do autor representativos dessas vertentes. Também é comentada a participação de Roberto Pontes no Grupo SIN de Literatura, momento importante das letras do Ceará no século XX.

Ainda neste capítulo é trabalhada a poesia *insubmissa*, textos poéticos de viés comprometido com o que ocorre no entrelaço mundial, passando por momentos históricos, guerras, escravidão, regimes totalitários, diversos acontecimentos que fizeram e fazem com que a liberdade dos povos seja cerceada pelo autoritarismo. A partir daí, o vemos manifestar-se por meio do uso do instrumento de combate primacial que é a sua voz poética. A expressão “poesia insubmissa” foi cunhado por Roberto Pontes, nas páginas do livro *Poesia insubmissa afrobrasílusa*, publicado em 1999. Nele, o autor aborda a obra de três poetas que praticaram versos de caráter insurrecional, em especial em representantes da poesia de África (Agostinho Neto), Brasil (Carlos Drummond de Andrade) e Portugal (José Gomes Ferreira).

Torna-se importante salientar que a disposição insubmissa na obra de Roberto Pontes ultrapassa as fronteiras do livro *Verbo encarnado*, obra escolhida para análise comparativa dada nesta dissertação. Demonstramos neste capítulo que essa insubmissão está presente em outras obras, como no livro bilíngue *Hierba Buena/* (2002) e *Memória Corporal* (1982)

através de breve análise de poemas. Faz-se necessário também destacar a postura combatente do poeta notória tanto na sua vida pessoal e política quanto na construção de sua obra poética, e não apenas na obra tomada por corpus para esta dissertação.

No capítulo quatro, por fim, trabalhamos a obra escolhida para investigação residual, *Verbo Encarnado*, cuja primeira edição publicou-se em 1996, com 60 poemas que foram escritos no período entre 1964 a 1983. O momento era de bastante turbulência política no Brasil, pois o nosso país se encontrava sob um violento regime ditatorial, tempo de obscurantismo no qual foram tolhidos os direitos individuais, as garantias sociais e a liberdade da nação brasileira. A obra tem sua data, porém, os poemas nela enfeixados não devem ser vistos como “circunstanciais”, pois a qualquer momento em que a sociedade esteja necessitando contestar a opressão, é cabível a leitura combativa dos versos que reúne. Por isso, nosso propósito de investigar os resíduos do sirventês, que também encerrava práticas semelhantes de luta através da voz poética, se mostrou interessante fonte de análise comparativa.

Dividimos o capítulo em dois momentos, a partir de resíduos do sirventês moral e do sirventês político, buscando as aproximações que surgem com nova roupagem na obra ponteana. Também foi possível ler e ver em *Verbo Encarnado* quatro categorias: *História-política* (englobando poemas que fazem menção a momentos históricos marcados em nossa sociedade por motivações políticas de regimes totalitários); *Poética do combate* (reunindo poemas que trazem a palavra como arma potente na luta contra a opressão); *Implicação* (poemas que abordam problemas sociais ocasionados pela política arbitrária em vigor sob a ditadura de 1964) e *Movência social* (poemas que resgatam nos indivíduos a esperança e a intervenção social para transformar a realidade opressora numa nação em que a paz, a justiça e a liberdade sejam valores fundantes e perenes).

Com isso, a cada análise, procuramos trazer a mentalidade combativa já praticada em outro momento de produção poética intensa, como na Idade Média com os trovadores de sirventeses (cantigas satíricas), para demonstrar haver em *Verbo encarnado* o mesmo espírito insurreto, porém, no século XX, com uma nova roupagem. Constatamos que a sátira continha obras de forma datada. Portanto, o que causou riso ou indignação naquele momento em que foi escrita, pode não surtir o mesmo efeito se lido em outro período, o que não ocorre com os poemas ponteanos da obra selecionada, que são atemporais. Apesar da motivação dos escritos estudados serem de marco histórico, não se reduzem ao interesse passageiro.

Outra característica residual do *sirventês* é a de ansiar por mudanças e de intervir na realidade através dos textos poéticos. Já se fazia isso nas cantigas do medievo, porém sempre

com uma recordação das atitudes que no passado havia e no momento contemporâneo não mais. Os trovadores ambicionavam o retorno ao passado, que em sua visão, eram tempos amenos, de práticas cavaleirescas que mereciam voltar a ser experimentadas. Já em *Verbo Encarnado* observamos poemas que, através da intervenção social, prospetam um futuro em que o que já ocorreu no passado e ocorre no presente, não se repita. O eu lírico projeta dias mais amenos nos quais os “tempos de chumbo”, repletos de opressão, injustiça, desigualdade social, militarismo, capitalismo exagerado e imposição, sejam abolidos.

Com isso, afirmamos que o poeta Roberto Pontes ultrapassa a forma do sirventês medieval, inova seus poemas com a substância da atemporalidade, e resgata a mentalidade insubmissa que vigora na literatura desde o período mediévico, mas agora sob uma nova linguagem e numa nova perspectiva.

## REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H.; HARPHAM, G. G. **A glossary of literary terms**. Boston, Mass: Thomson Wadsworth, 1971.

AKEHURST, F. R. P.; DAVIS, Judith M. **A Handbook of the Troubadours**. California, University of California Press, pp.508, 1995.

ALIGHIERI, Dante. **Divina comédia**. Com desenhos de Sandro Botticelli. Tradução e notas de João Trentino Ziller, apresentação de João Adolfo Hansen. São Paulo/Campinas: Ateliê/Unicamp, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 10. Ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

ARISTÓTELES. **A política**. ABC Antecedentes Históricos dos Direitos Humanos no Mundo: Marcos e Raízes Históricas dos Direitos Humanos DHnet. (entre 1252 e 1348) Disponível em: [http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/marcos/hdh\\_aristoteles\\_a\\_politica.pdf](http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/marcos/hdh_aristoteles_a_politica.pdf). Acesso em 10 mar. 2021.

ARTIGUES, Antoni. **Trobadors Catalans**. Mag poesia, 1997. Disponível em: <http://magpoesia.mallorcaweb.com/poesiaaltres/provencal.html>. Acesso em 10 mar. 2021.

AUBREY, Elizabeth. Literacy, orality, and the preservation of french and occitan medieval courtly songs. **Revista de Musicología**. v.16, n.4, *In: XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones*. Espanha, Madrid, v.4, pp. 2355-2366, 1993.

AUBREY, Elizabeth. **The Music of the Troubadours**. Indiana University Press, 326pp., 2000.

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

BARROS, José D'Assunção. A gaia ciência dos trovadores medievais. *In: Revista de Ciências Humanas UFSC*. v. 41, nº 1 e 2. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/15623>. Acesso em 10 mar. 2021.

BARROSO, Antônio Girão. “Mini SINantologia”. *In: Correio do Ceará*. Fortaleza, 15 de junho de 1968.

BENDER, Mires Batista. **O homem e seu tempo na poesia de Mário Faustino / Mires Batista Bender**. Porto Alegre, 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Lusoafricanas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BESSA, Pedro Pires. “**Roberto Pontes**”, **Agora, O Diário de Divinópolis**, Divinópolis/ MG, Ano XII, nº 11.013, p.2, abril, 2013.

BOBBIO, Norberto *et al.* **Dicionário de política**. Trad. de Luís Guerreiro Pinto Cacais et al. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.

BOSI, A. Poesia resistência. In: \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*: 4. ed. São Paulo: Cultrix, p. 141-192, 1993.

BREVEDAN, Graciela Rossaroli de — (2001) “Estudios sobre sátira orientados hacia la literatura medieval española”. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Org.). *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais*, realizado na UERJ – Campus Maracanã, de 07 a 09 de julho de 1999. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, p. 547-554, 2001.

BRODOVITCH, Elizabeth. The Phenomenon of Singing in the Study of Troubadour Poetry. **The Phenomenon of Singing**, v. 1, p. 44-49, nov. 1997/2013. Disponível em: <https://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singing/article/view/926/801>. Acesso em 10 mar. 2021.

CALDERÓN, Demetrio Estébanez. **Diccionario de términos literarios**. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

**CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL (COLOCCI-BRANCUTI) - Cód. 10991**— (1982). Reprodução facsimilada, 1. Lisboa: Biblioteca Nacional – Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

**CANCIONEIRO PORTUGUÊS DA VATICANA – Cód. 4803** — (1973). Reprodução facsimilada. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos – Instituto de Alta Cultura, MCMLXXIII.

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

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

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

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

**CANTARES DOS TROVADORES GALEGO-PORTUGUESES**. Seleção, introdução, notas e adaptação de CORREIA, Natália. Lisboa: Editorial Estampa. [Col. Clássicos de Bolso, nº 7-8, 1970.

CARVALHAL, Tânia Franco. **1943-Literatura comparada** / Tânia Franco Carvalhal. - 4. ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Ática, 2006.

CASTRO, N. de. O mergulho de Narciso: Os segredos da poesia em Susana Vernieri. **Texto Poético**, [S. l.], v. 4, n. 5, 2014. DOI: 10.25094/rtp.2008n5a167. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/167>. Acesso em: 10 mar. 2021.

CERCHIARI, Candice Quinelato Baptista. **“Fea, velha, sandia” – Imagens da mulher nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas** (Dissertação). São Paulo, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em História, 151 pp., 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.

COELHO, Novaes Nelly. **Carlos Nejar e a “Geração de 60”**. São Paulo: Saraiva, 1971.

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

DANTAS, J. M. de S. A de-cisão de Pedro Lyra e/ou a poética da arma. **Rev. de Letras**. Fortaleza-CE, n.7, v.1/2, 1984. Disponível em: [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3385/1/1984\\_Art\\_JMSDantas.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3385/1/1984_Art_JMSDantas.pdf). Acesso em 20 de jun 2021.

DENIS, B. **Literatura e engajamento: de Pascoal a Sartre**. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.

ÉLUARD, Paul. “Sobre a poesia de circunstância” (1953). Princípios. **Revista teórica, política e de informação**, n.10, abril 1985. Resumo disponível em: <http://revistaprincipios.com.br/artigos/10/cat/2290/sobre-a-poesia-de-circunst%C3%A2ncias.html>. Acesso em 10 mar. 2021.

FANTINATTI, C. E. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. In: Seminário de Estudos Literários, 2, Assis. **Anais**. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, v. 2, p. 205-10, 1994.

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

FERREIRA, José Gomes. **Poeta militante**. v.1, 1977.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Orlando Neves. Lisboa: Pinguin Books, p.188, 1963.

FLORES, Guilherme Gontijo. **Bertran de Born e o amor à guerra**. Revista Modo de Usar. Brasília, 1984 (2014). Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2014/11/bertran-de-born-1140-1215.html>

FRYE, N. Anatomia da crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYE, Northrop. **Anatomía de la crítica**. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1991.

GAIER, U. **Satire: Studien zu Neidhert, Wittenwiler, Brant ur zur satirischen Schreibart**. Tübingen: Max Niemeyer, 1967. <https://doi.org/10.1515/9783111562759>.

GANDO, Angela. (Pro)posições ou sobre Cícero Dias e Paul Éluard. **Revista Manuscítica**, n. 22, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/x2/article/view/1156>. Acesso em 10 jul. 2021.

GESSAT, Rachel. 1968: Martin Luther King é assassinado. Dw Brasil, Rio de Janeiro, 14 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1968-martin-luther-king-%C3%A9-assassinado/a-784010>. Acesso em 17 maio. 2021.

GOMES, Márcio dos Santos. RE-buscando o in-finito: uma análise de Lições de Espaço, de Roberto Pontes. **Revista de Letras**. Fortaleza: EDUFC, vol.16, nº. 1/2, jan/dez, 1994. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>. Acesso em 10 mar. 2021.

GUIMARÃES, M. da C. O. Os Carmina burana: entre o cântico dos cânticos de Salomão e a cantata de Carl Orff. **Revista Graphos**, v. 15, n. 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/16317>. Acesso em: 2 jul. 2021.

HERCULANO, Alexandre. **História de Portugal**: desde o começo da monarchia ate o fim do reinado de Affonso III. 8ª ed. Paris; Lisboa; Rio de Janeiro; São Paulo; Bello Horizonte: Livrarias Aillaud & Bertrand; Livraria Francisco Alves, s.d.. Tomos I-VIII.

HERNÁNDEZ, G. E. **La satira chicana**. México: Siglo Ventiuno, 1993.

HIGHET, Gilbert. **The anatomy of satire**. New Jersey: Princeton University Press, 1961.

HODGART, M. **La sátira**. Madrid: Guadarrama, 1969.

HODGART, Matthew. **La sátira**. Madrid: Guadarrama, L'Universo de conoscere, 1969.

HOFFMANN, A. E. A moderna lírica mitológica de Lucila Nogueira. **Revista Língua & Literatura**. v. 3, n. 6 e 7, 2001. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/26/5>. Acesso em 10 mar. 2021.

HOROWITZ, J.; MENACHE, s. “Quando o riso se torna careta: A sátira política nos séculos XII e XIV”. In: *Le Moyen Age*, t. CII, n.3-4, 1996.

HUEFFER, Francis. **The troubadours**; a history of Provençal life and literature in the middle ages. 1878. Disponível em: <https://archive.org/details/troubadourshist00huef/page/132/mode/2up>. Acesso 10 mar. 2021.

HUMBERT, Jules; BERGUIN, Henri. **Histoire illustrée de la littérature latine**: Précis méthodique. Paris: Didier, p. 134, 1932.

JAUSS, Hans Robert. “Littérature Médiévale et théorie des genres”. In: **Poétique**, v. I, p. 83, 1970.

JEANROY, Alfred. **La poésie lyrique des troubadours**. Toulouse- Paris: Edouard Privat et Henri Didier, v.2, 1934.

LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe. **As cantigas de escarnio**. Traducción de Silvia Gaspar. Vigo, Es: Edicións Xerais de Galicia S.A, 1995.

LANCIANI, Giulia, TAVANI, Giuseppe (Orgs.). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Caminho, p. 229-233, 1993.

LAPA, M. Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa (Época Medieval)** 8. ed. rev Coimbra, Pt: Coimbra Editora Ltda, 1973.

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

LAVAUD, René. **Poésies Complètes du Troubadour Peire Cardenal (1180 - 1278)**, TOULOUSE Lexicon, 1957 (Edição Digital) Disponível em: <https://www.cardenal.eu/sommaire.htm>. Acesso em 07 jul. 2021.

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

LÉGLU, C. Defamation in the troubadour "sirventes": legislation and lyric poetry. **Medium Ævum**, v.66, n.1, p.28-41, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43629907?seq=1>. Acesso em 10 mar. 2021.

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. “Do pensamento solitário ao grito coletivo: um estudo de Verbo Encarnado: de Roberto Pontes” In: Alexandre Vidal de Sousa, Fernanda Maria Diniz da Silva, Fernângela Diniz da Silva, Gildênia Moura de Araújo Almeida (orgs.) **LITERATURA NO CEARÁ: diálogos interdisciplinares**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva; SILVA, Cássia Alves da. A justiça encarnada em Roberto Pontes. In: SILVA, Fernanda Maria Diniz da; SOUSA, Alexandre Vidal de; SILVA, Fernângela Diniz da; LIMA, Francisco Wellington Rodrigues (orgs.). **Percursos da literatura no Ceará**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, p. 227-240, 2017.

LEITE, S. H. T.A. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas, "rigalegios": a caricatura na literatura paulista (1900-1920)**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

LIMA, Hermínia. **Uma palavra marcada, emoção e consciência na poética de Pedro Lyra**. Fortaleza: Edições UFC, 1999.

LOPES, G.V. Galician-Portuguese as a literary language in the Middle Ages. In: **A comparative history of literatures in european languages**. Comparative History of Literatures in European Languages XXIV. John Benjamins Publishing Company. p. 396-412, 2010.

LOPES, Graça Videira. **A sátira nos cancioneiros medievais galegoportugueses. Sátira, zombaria e circunstância no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende**. 2. ed. aumentada e revista, Lisboa: Editorial Estampa. Col. *Leituras*, nº 11, 1998.

LOPES, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <<http://cantigas.fcs.unl.pt>>. Acesso em 16 mar. 2021.

LOPES, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Acesso em 14 jun. 2021. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em 15 jul. 2021.

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

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*. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>. Acesso em 10 mar. 2021.

MAGALHÃES JUNIOR, R. **Antologia de poetas franceses: do século XV ao século XX**. Rio de Janeiro: Tupy, 1950.

MARTINS, Elizabeth Dias. O caráter afobrasiluso, residual e medieval no Auto da Compadecida. In: **Encontro Internacional de Estudos Medievais**. 4.; Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: PUC- Minas, p. 517-522, 2003.

MARTINS, Elizabeth Dias. **Do Fragmento à unidade: a lição de gnose almadiana**. Fortaleza: Edições UFC, 2013.

MARTINS, Elizabeth Dias. A poesia insubmissa de Roberto Pontes. **Nonada**, Porto Alegre, v. 1, n. 22, p.1-15, 2014.

MARTINS, Elizabeth Dias. O verbo encarnado e seu autor. **Jornal de poesia**, 2006. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rponfc4.html#verboencarnado>. Acesso em 10 mar. 2021.

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

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MIRANDA, Leonildo Cerqueira. **Resíduos medievais em Pequeno romanceiro, de Guilherme de Almeida**. 2016. 199f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2016.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira: Da carta de Caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011.

NETO, Agostinho. **Sagrada Esperança**. Luanda: União dos escritores Angolanos, 1977.

NOGUEIRA, Carlos. **A sátira na poesia portuguesa** (e a poesia satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill). Lisboa, Pt: Fundação Calouste Gulbenkian, FCT, Fundação para a Ciência e a Tecnologia Paris: Edouard Privat et Henri Didier, v.2, 2011.

PADEN, William D. Jr.; SANKOVITCH, Tilde; STÄBLEIN, Patricia H. **Bertran de Born. The poems of the troubadour Bertran de Born**. Los Angeles: University of California Press, 1986.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PÈIRE CARDENAL. **Œuvres complètes bilingues de Pèire Cardenal**. 1240?. Disponível em: <http://www.cardenal.org/T43.htm>. Acesso em 10 mar. 2021.

PELLEGRINI, Silvio. **Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X**. Annali, Napoli, III, n.1, p.127-137,1961.

PENA SÁNCHEZ, Xosé Ramón. **Historia da literatura medieval galego-portuguesa**. Santiago de Compostela, Es: Sotelo Blanco Edicións, 2002.

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores na escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da Literatura Brasileira**: Do Descobrimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1997; 2ª ed. 2004.

PIMENTA, Tamy de Macedo. Poesia e circunstância em Manuel de Freitas e Carlito Azevedo. In: **Anais do IX Sappil – Estudos de Literatura**, UFF, n. 1, 2018. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/IXSAPPIL-Lit/article/view/911/729>. Acesso em 10 jul.2021.

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, pp. 35-49, 2003.

POLLARD, A. **Satire**. London: Methuen, 1970.

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

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

PONTES, Roberto. **Memória Corporal**. Rio de Janeiro: Ed. Antares. Fortaleza: Secretaria de Educação e Cultura do Município de Fortaleza, 1982.

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.

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

PONTES, Roberto. **Verbo encarnado**. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 1996.

PONTES, Roberto. Sincretismo, a poesia da Geração 60 e a de Orides Fontela. **Revista das Comunidades de Língua Portuguesa**. São Paulo: nº 10/11, 1997.

PONTES, Roberto. Uma desleitura d'Os Lusíadas. In: **Revista Escrita III** – PUC - Rio de Janeiro, 1997.

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

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

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

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira**, em 05/06/2006. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

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

PONTES, Roberto. Elogio póstumo a Pedro Lyra e sua obra. **PASSAGES DE PARIS** (APEB-FR), v. 1, p. 16-20, 2017. Disponível em: <http://www.apebfr.org/passagesdeparis/PP14.pdf>. Acesso em 05 jun. 2021.

PONTES, Roberto. Sincretismo: a poesia da geração 60 e a do grupo SIN (1968-2008). **Revista dos Encontros Literários Moreira Campos**. Ceará, Ano 1 – n. 2, 2008. Disponível em: [http://encontrosliterarios.ufc.br/revista/20080811\\_arquivos/pontes\\_r\\_sin.pdf](http://encontrosliterarios.ufc.br/revista/20080811_arquivos/pontes_r_sin.pdf). Acesso em 10 mar. 2021.

PONTES, Roberto. **Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

PONTES, Roberto. “A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade”. In: PONTES et al. (org.). **Residualidade e Intertemporalidade**. Curitiba: CRV, p. 13 – 18, 2017.

PONTES, Roberto. “Pródromos conceituais da Teoria da Residualidade”. In: Francisco Wellington et al. (org.). **Matizes de Sempre-viva: residualidade, literatura e cultura**. Macapá: UNIFAP, p. 13 – 44, 2020.

PY, Fernando. Para o bem da poesia. In: **Jornal de Poesia**. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/rpon.html>. Acesso em 10 mar. 2021.

REGO, Adriano Eysen. **Cantos epifânicos da paixão: a poesia lírico-amorosa em Ruy Espinheira Filho**. 2007. 135 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2007.

RIQUER, Martín de. **La lírica de los trovadores**. Barcelons: Escuela de Filología, t. I, 1948.

ROCHA, Rejane Cristina. 2007. **Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea**. Tese. (Doutorado em Estudos Literários). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/102414>. Acesso em 10 mar 2021.

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

SCHOLBERG, Kenneth R. **Sátira e invectiva en la España medieval**. Madrid: Gredos, 1971.

SCHWARCZ, Lilia Moritz ; STARLING, Heloísa Murgel. **Brasil: Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHOLES, R.; KELLOGG, R. **A natureza da narrativa**. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SILVA, C. LEITÃO, M. **Entre o caos e a esperança: a humanização a partir de *Verbo Encarnado*, de Roberto Pontes**. In: Ceará em foco: estudos críticos sobre obras de autores cearenses, Pimenta Cultural, 2021. ISBN: 978-65-5939-116-5.

SILVA, Fernanda Maria Diniz da, MARTINS, Elizabeth Dias. “Resíduos estéticos intertemporais na produção literária de Roberto Pontes”. In: PONTES et al (org.). **Residualidade e Intertemporalidade**. Curitiba: CRV, p. 73 – 84, 2017.

SILVA, Fernanda Maria Diniz da. **Tradição e modernidade na produção poética de Roberto Pontes**. 2017. 281f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2017.

SILVA, Fernanda Maria Diniz. **Mentalidade e residualidade em memória corporal, de Roberto Pontes**. 2007. 141f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza-CE, 2007.

SILVA, Magda Souza et al. **Carlos Nejar: Uma Poética da Condição Humana**. Gramma Editora; 1ª edição, pp. 226, 2009.

SPÍNOLA, Adriano. Literatura no Ceará. In: **Diário do Nordeste-DN Cultura**. Fortaleza, 16 de janeiro de 1983.

SUTHERLAND, James. **English satire**. Cambridge, University Press, 1967.

SWIGGERS, Pierre , "Guillaume Molinier", In Harro Stammerjohann (ed.), **Lexicon Grammaticorum: A Bio-Bibliographical Companion to the History of Linguistics** (2nd ed.), Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 588–89, 2009.

TAVANI, Giuseppe. **Repertorio metrico della lirica galego-portoghese**. Roma: Edizioni dell’Ateneo. Col. Officina Romanica, collana diretta da Aurelio Roncaglia, no.7, 1967.

TAVANI, Giuseppe. **Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa**. Lisboa, Pt: Editorial Caminho, S.A, 2002.

TOLEDO, Maleine Paula Marcondes e Ferreira de. **Mais mole que manteiga (da realidade à utopia na sátira política medieval galego-portuguesa)** (Tese). Espanha, Pontevedra, Universidade de Vigo, Escola Internacional de Doutoramento, 419 pp., 2018).

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. O sirventês político: um discurso da utopia. Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em:

[https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/12973/CC-104\\_art\\_2.pdf](https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/12973/CC-104_art_2.pdf). Acesso em 25 jun 2021.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de; SPINA, Segismundo. **Sátira medieval galego-portuguesa: o sirventes moral**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

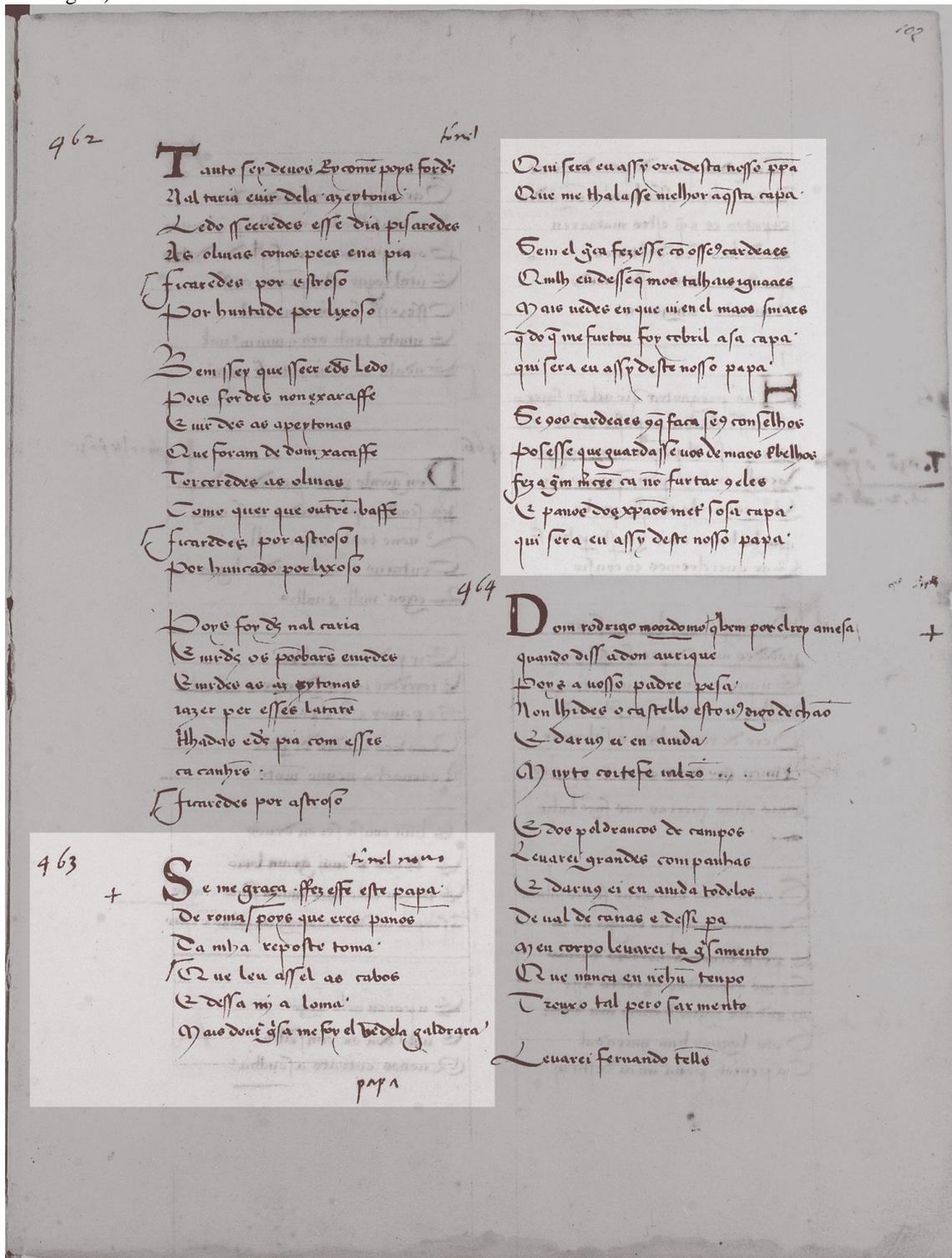
WEBSTER, M. **Encyclopedia of literature**, Springfield, MA: Merriam-Webster, 1995.

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

XANTHES. **A arte da palavra**. Trad. B. Danges. Lisboa: Livraria Ferín, 1916.

ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique médiévale**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

ANEXO A - Imagem do manuscrito original de: "Se m'el graça fizesse, con'os seus cardeaes" (em destaque na imagem).



ANEXO B - Imagem do manuscrito original: "Nom é Amor em cas d'e[l]-rei" (em destaque na imagem).

