

LIRISMO DE LÁ E DE CÁ TRAVESSIAS POÉTICAS EM GUILHERMINO CESAR*

Maria do Carmo Campos

*visto
se nutrir do tempo todo imprevistos
ou seja, tudo foi visto antes de mim,
por outrem, de mim, que não era razão ainda, ou
antes – só o instinto me ilustrava nisto
de vir o simples a ser o misto.*

Guilhermino Cesar

1. ECOS DE ORIGEM

Muito se tem dito e escrito sobre a “herança portuguesa” na poesia brasileira, herança que serviu para nos conformar, no sentido de dar forma e no sentido bem problemático das imposições da colonização. Tal conformação, correspondente também a um passado comum de limites nem sempre identificados, imprimiu à poesia brasileira marcas lingüísticas, imagéticas e temáticas: em relação a essa conformação nossos poetas desenvolveram inspiração, exercitaram o que se chamou de cópia, estabeleceram diálogo e movimentos de contestação.

Pensemos, por exemplo, na chamada poesia colonial brasileira dos séculos XVII e XVIII, em seus investimentos temáticos, processos de composição e veremos que os modos de poetar costumam manifestar algo como uma solda luso-brasileira que faz com que nem sempre o leitor possa distinguir se o poema é português ou brasileiro, exceto pelo registro de nascimento do poeta. Mas isto nem sempre esclarece, se lembrarmos que Tomás Antonio Gonzaga, português nascido no Porto e morto em Moçambique, é considerado o árcade brasileiro por excelência.

Ao ler os sonetos de Cláudio Manuel da Costa e as líras de Gonzaga, o leitor brasileiro habituado a tais raciocínios e expectativas não hesitará em considerar Gonzaga como o mais brasileiro entre os dois, talvez pela maior leveza da forma ou pela criação da imemorial Marília, de maior visibilidade histórica, correspondente – mais que as ninfas e deidades de Cláudio – a uma mulher de carne e osso.

Algo dessa “herança portuguesa,” que os poetas brasileiros de todas as gerações tiveram que aprender e enfrentar, desdobrou-se em pontos de combate de movimentos como o Romantismo e o Modernismo onde, via de regra, os poetas procuravam acentuar o nacionalismo ou a brasilidade através do tom, dos temas, vocabulário, linguagem e sintaxe, tornando claro que eram brasileiros e que deixariam de lado atitudes reverenciais, passadistas, enquanto expressão de uma inegável subserviência à metrópole.

*Não é para perpetuar a vassalagem a Herculano, a Garrett e a Camilo,(...) que nos reunimos. Não somos a Câmara mortuária de Portugal. (...) Mário de Andrade, vencedor do convencionalismo, construtor alegre do espírito verdadeiramente brasileiro, (...)*¹

Em meio a alusões à energia tropical e a um espaço ardente, o impulso era destruir toda uma “literatura acadêmica, romântica, literatura que só é literatura e não vida e energia(...). Recolho a língua do meu povo e transformo a sua poesia em poesia universal,” declarava, no bojo do Modernismo dos anos vinte, o autor de “Canaã”. Entre os traços da herança portuguesa a serem dispensados estariam o lado doutor, o lado citações, o gabinetismo, a erudição, o formalismo. Em troca, o lirismo brasileiro deveria privilegiar a oralidade, uma “língua sem arcaísmos, natural e neológica.” “Como falamos. Como somos”. (...), ditava o Manifesto da Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade: “A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés...”

Uma leitura mais atenta de páginas da poesia brasileira sugere, no entanto, que se pode examinar a moeda pelas duas faces: uma que

identifica e sublinha diferenças entre o lirismo português e brasileiro, outra que abranda distâncias e vê semelhanças entre os modos de poetar. Tomando a segunda perspectiva, pode-se pensar que aquilo que se historicizou como poesia brasileira opera, como não poderia deixar de ser, em língua portuguesa, apesar de tentativas em contrário. Não raro, pela própria língua, pelos temas, pelo tom, pelas imagens, pela inclusão de ditos, arranjos verbais, fórmulas proverbiais, construções de pensamento, inflexões na linguagem, esta poesia traduz algo que aponta para um passado (poético) comum. Esse passado faria convergir a poesia em língua portuguesa do aquém e do além-mar: de resto, essas últimas expressões, com razão e efeito dêiticos, deslocam o sentido conforme o ponto de observação ou a margem do oceano em que se está.

Bons exemplos dessa junção, ou projeção para uma mesma memória, estariam não só na poesia de Gregório de Matos, como nos sonetos de Cláudio Manuel da Costa, no próprio Gonçalves Dias das “Sextilhas do Frei Antão”, na utilização das técnicas parnasianas, em algumas formas de Bandeira, em quase toda a Cecília Meireles, em Murilo Mendes, em algum Drummond e até em Caetano Veloso. A melhor poesia brasileira, na formação mesma de sua brasilidade, talvez não execute um movimento retilíneo de progressivo afastamento de uma indesejada *mater lusitana*, mas com ela dialoga, dela se embevece, dela não se esquece, consolidando matrizes, pontos de geração, de um fundo poético, quem sabe, imemorial.

Entre os pontos de solda e memória, estaria também, como já se sabe, algo da ordem da essência mesma de um “lirismo”, de fundo saudosista, gosto melodioso e tom melancólico, que cunhou de modo mais ou menos indelével a poesia de nossa língua. Rastrear tais pontos, em exercícios de leitura mais rente aos versos que constituem as poéticas brasileiras, pode levar o leitor a algumas surpresas, em que a sombra do passado venha a tornar-se mais luminosa do que os preconceitos imaginam.

2. VIA DE MÃO ÚNICA?

Alguns estudos de autores portugueses e brasileiros já descreveram interessantes oscilações de origem, índole e formas correspondentes aos modos líricos de Portugal e do Brasil.

Em estudo publicado em 1877, José Antonio de Freitas propõe-se a estudar a índole do lirismo brasileiro, abdicando de tratar a aspiração nacional relacionada ao conflito dos acontecimentos políticos do primeiro quartel do século XIX: buscando uma causa mais remota, pretende verificar se na constituição étnica do colono português já existiria “o gérmen, o polo fecundante de todas as literaturas, a tradição.” No intuito de achar

uma explicação ao mesmo tempo “natural e científica” da razão das influências do Brasil na metrópole portuguesa, elege um “veio tradicional,” o mesmo veio da tradição que revelaria a norma crítica para julgar e apreciar a marcha da Literatura Brasileira na maior ou menor consciência do seu destino.² Aplicando métodos das ciências naturais à literatura, atém-se ao estudo comparativo das formas e suas origens étnicas.

Para Teófilo Braga, o lirismo brasileiro apresentaria uma feição “tradicional”: “as velhas Serranilhas portuguesas, que ainda no meado do século XVI impressionavam Camões, conservaram-se no Brasil, e quando no século XVIII alguns dos seus poetas visitaram o reino, ou cá fixaram residência, essas Serranilhas receberam um novo vigor com o título de Modinhas. As Liras de Gonzaga, a Viola de Lerenó de Caldas Barbosa, muitas Árias de José Antonio da Silva, têm essa origem e esse alto merecimento; chegaram a influir na poesia portuguesa.”³

Já Varnhagen, apostando na diferença ou invenção brasileira, considerava em 1850 que “os troncos colonizadores não trazem, pois, da árvore-mãe seiva poética bastante, para produzirem frutos com ajuda do clima e da terra. (...) Ao Brasil não passavam poetas; é, pois, necessário esperar que ele se civilize, e que os poetas aí nasçam e vigorem seus frutos.” Se os indígenas tinham os seus cantos, em geral demasiado monótonos, também “improvisavam motes com voltas, acabando estas no consoante dos mesmos motes.”⁴

Lancemos as vistas para o nosso Brasil. Deus o fade igualmente bem, para que aqui venham as letras a servir de refúgio ao talento, cansado dos esperançosos enganões da política! Deus o fade bem, para que os poetas, em vez de imitarem o que lêem, se inspirem da poesia que brota com tanta profusão do seio do próprio país, e que sejam antes de tudo originais – americanos.

Na esteira de Teófilo Braga, Freitas reitera que formas análogas da poesia portuguesa teriam se reproduzido no Brasil, onde se conservaram, quando na Europa já estariam de todo obliteradas. Evoca, em certas regiões do Brasil, o costume religioso das festas do Divino Espírito Santo, de grande voga nos Açores e quase desaparecida no Reino: “Quando os costumes, a poesia e a linguagem tendem a desaparecer por qualquer circunstância na metrópole, conservam-se com um vigor tenacíssimo nas colônias.” Assinalando uma relação íntima e histórica entre a Modinha brasileira e a Serranilha portuguesa, vê Domingos Caldas Barbosa como o improvisador sempre ultrajado, enquanto Tomás Antonio Gonzaga é o

poeta culto que encheu de vigor e energia as “pálidas composições pseudo-clássicas das Arcádias.”

Varnhagen refere-se ao pouco conhecimento que se tem sobre as modinhas, mencionando entre outras a baiana “Bangüê, que será de ti!”, glosada por Gregório de Matos, e a do Vitu, com o sabor provável do século XVI, esta bem conhecida em todas as províncias do Brasil. Os “pardos improvisadores,” autores de modinhas como Domingos Caldas Barbosa, possuíam notáveis dotes de “espontaneidade poética:” Freitas, nos moldes de uma interpretação étnica mais típica do século XIX, associa a forma da modinha aos poetas pardos, em virtude do refrão e da estreita analogia com o tipo primitivo de cantiga indígena, que teria sido substituída pelos jesuítas.

Sustentando a tradição, as modinhas reapareceriam no Brasil como “recorrência étnica” e como “comunicação” dos colonizadores portugueses. O autor localiza o tipo mais rudimentar da *Serranilha* na Europa dos tempos medievos, com a posterior imitação mais caprichosa e variada pelos cancioneiros aristocráticos. Ao lado das canções provençais, essa forma lírica aparece em Portugal, na França e na Itália, relacionada à região da Aquitânia e sob o nome de *Pastorella*.

Para Freitas, as raízes da poesia brasileira estariam num veio da tradição ramificado entre formas herdadas e influências populares. O autor considera que tanto nos fins do século XVIII quanto na época do Romantismo foi a “colônia brasileira quem deu vida à literatura portuguesa:” no lirismo, pela conservação da *Serranilha* e na epopéia, pela nobre inspiração que provocou a independência nacional. Os poetas do Brasil seriam dotados de uma “exaltação poética,” conseqüência da mestiçagem e da natureza luxuriante que os cerca.⁵

Um século mais tarde, o musicólogo e compositor Bruno Kiefer reconhece a indecisão das idéias sobre a origem da modinha e identifica na sua origem como música e como palavra o nome de Domingos Caldas Barbosa. No entanto, acredita que não se pode determinar se esse mulato, poeta, compositor, cantor e tocador de viola teria inventado a modinha ou se teria partido de um substrato pré-existente no Brasil. Kiefer atribui a primeira referência literária sobre a modinha brasileira ao poeta português Nicolau Tolentino de Almeida, datada de 1779: *Já d’entre as verdes murteiras/ Em suavíssimos acentos/ Com segundas e primeiras/ Sobem nas asas dos ventos/ As modinhas Brasileiras.*⁶

Caldas Barbosa, alcunhado em Portugal como um audacioso “trovador de Vênus e Cupido,” era admirado pela facilidade de sua veia, pela riqueza das suas invenções, pela variedade dos motivos, entre os quais “a tafalaria do amor, a meiguice do Brasil, e em geral a moleza

americana que em seus cantares somente respiram as impudências e liberdades do amor”(...). Essa era a impressão causada por um freqüentador de saraus lisboetas, onde o poeta cantava. São referidos para estudo alguns documentos literários e também os manuscritos das “Modinhas do Brasil”, atribuídos ao mesmo compositor: as modinhas em questão seriam “verdadeiras árias de corte,” que se distinguem por características indubitavelmente brasileiras, sobretudo rítmicas, das modinhas portuguesas contemporâneas – criadas abundantemente através da influência de Caldas Barbosa. Bruno Kiefer identifica dois caminhos de interpretação:

(...)ou Caldas Barbosa criou as suas modinhas a partir de um substrato pré-existente no Brasil (que seria desconhecido por nós) ou ele partiu de si mesmo fundindo, em suas modinhas, elementos das árias de corte portuguesa com elementos brasileiros ainda difusos e não cristalizados em gêneros musicais específicos.⁷

Manuel Bandeira, em “Apresentação da poesia brasileira”, vê o estilo de Caldas Barbosa como o primeiro de sabor genuinamente brasileiro, com uma poesia toda inspirada nas formas populares, modinhas e lundus, gênero em que adquiriu grande popularidade tanto no Brasil quanto em Portugal. Seu estilo seria visível no cultivo da linguagem mais tipicamente popular do Brasil, no abuso de metáforas, nos diminutivos, na invenção de palavras de sabor tipicamente tropical ou de origem afro-brasileira. Kiefer observa um conflito entre a herança européia e a “vontade de expressão musical, em termos românticos, do nosso modo de sentir as coisas do amor.” O “conflito” ou movimento oscilante já fora percebido anteriormente, com peculiar olhar crítico e atenção para traços comuns, por Mário de Andrade nos seus estudos específicos sobre as modinhas imperiais:

O maior mistifório de elementos desconexos, influências de toda casta, vagos apelos raciais, algumas coisas boas, um poder de ruins e péssimas, plágios, adaptações, invenções adoráveis, apenas conjugadas num ideal comum: a doçura.⁸

É de se assinalar o trânsito da modinha entre Portugal e Brasil, numa dança continuada entre o salão e a rua, entre o erudito e o popular, através de autores como José Maurício Nunes Garcia, Carlos Gomes (*Tão longe, de mim distante*), Catulo da Paixão Cearense, Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos (*Lundu da Marquesa dos Santos*), Francisco Mignone, Jaime

Ovale (*Modinha*). Bruno Kiefer reivindica para a Modinha o estatuto de um “estado de alma,” mais que de canção, evocando a conhecida *Casinha pequenina* que, entre outras, está em nossa própria essência emotiva.

Mário de Andrade vê a origem da música popular brasileira como um amálgama entre a cooperação africana, talvez decisiva, algum elemento ameríndio e uma indiscutível influência portuguesa:

*Nem se pode chamar propriamente de influência o que se deu. Nós somos como início uma criação de Portugal e a entidade étnica portuguesa exerceu sobre nossa formação os poderes benéficos e maléficos da maternidade.*⁹

Na pesquisa das formas poético-musicais no Brasil, vai em busca de uma suposta procedência para as cantigas de roda:

*Nas rodas brasileiras se encontram todos os processos de variação, de transformação, de deformação de rodas portuguesas. Por vezes, a mixórdia é intrincadíssima. Trocam-se textos e melodias; ajuntam-se várias melodias ou vários textos; (...) Se em acalantos (berceuses), em toadas sertanejas, em modinhas e lundus, em desafios, em danças nós já criamos uma música inconfundivelmente original, a cantiga de roda no Brasil, como texto e tipo melódico, permanece firmemente européia e tipicamente portuguesa.*¹⁰

Insatisfeito com o ponto de vista de um processo mais linear de influências, Mário de Andrade aponta para a hipótese da coincidência de elementos brancos, negros e vermelhos que se contaminaram, se fortaleceram e deram origem a manifestações novas que, por nascerem deste lado do Atlântico, foram chamadas de americanas. Não contente com a verificação da contaminação e da suposta especificidade de manifestações americanas e brasileiras, conclui que “o problema das origens permanece obscuro e sem bases atuais sobre que possa ser resolvido.”

3. TRAVESSIAS DE GUILHERMINO CESAR

Árcades e românticos brasileiros destinaram-se a atravessar o Atlântico ao encalço de raízes, muitas das quais acabaram sendo contestadas, sem serem jamais extirpadas. É larga a nominata dos autores brasileiros que estiveram sentados nos bancos da mítica Coimbra, um dos possíveis destinos para as viagens ultramarinas dos letrados de cá. Entre os brasileiros que não concederam apenas a Paris o troféu de pátria cultural,

objeto de desejo irresistível, lugar onde deveriam se abeberar à saciedade, está Guilhermino Cesar (1908-1993), cuja experiência lusitana foi de rara fecundidade. Sua obra poética, iniciada em Minas Gerais na *Revista Verde* e de Cataguases, concretizou-se com os livros *Meia Pataca* (1928), em parceria com Francisco Inácio Peixoto, *Lira Coimbrã e Portulano de Lisboa* (Coimbra, Almedina, 1965), *Arte de matar* (Porto Alegre, 1969), *Sistema do Imperfeito & Outros Poemas* (1977), além de *Cantos do canto chorado* (Porto Alegre, 1990), publicação que inclui livros anteriores e inéditos como “Gongo-soco e mais artefatos do ouro”, “A Mata e o nome”, “Novembro paulistano”, “Paris-expresso” e “Anepígrafo”.¹¹

Inquieta e multiforme, a lírica de Guilhermino flui dos dois lados do mar, carreando “frustrações de um e outro continente.” Enfrenta um temário que se tece do “universal” ao local, desdobrada entre os mais diferentes espaços, inspirados ora na vivência em Portugal, quando de sua radicação em Coimbra como Professor visitante e Doutor *Honoris Causa*, ora na experiência brasileira: durante muitas décadas, a experiência brasileira foi adensada no Rio Grande do Sul, permanecendo saturada de memória mineira, com sabor a Cataguases, lugar que o poeta escolheria para fazer.

- *Embarco para Cataguases,*
- *Que lá me vão enterrar.*

Em *Lira Coimbrã e Portulano de Lisboa*, podem ser lidos movimentos interessantíssimos entre lugares brasileiros, portugueses e outros, que constroem uma poética ao mesmo tempo abissal e movente.¹² Junto a um sabor incontestado do que se chamaria uma tradição luso-brasileira, entre os temas e traços predominantes percebemos a oralidade, a paixão pelo natural, o impacto com as novas tecnologias, a desumanização, o extravio do sujeito moderno torturado pela angústia e pela ternura, a familiaridade com outros poetas, a mescla de dados concretos com dados imaginários, a atração por um passado profundo, não raro nebuloso, descrevendo um giro temporal que abarca o agora, sem perder de vista o porvir. Os motivos da viagem conferem mobilidade ao que seria uma experiência de exílio em terras lusitanas, incorporando aos poemas imagens de uma riquíssima toponímia. O percurso próprio desse conjunto poemático de motivação portuguesa caracteriza-se como expressão de uma inquieta *persona*, acossada entre um presente incontornável e um passado caudaloso que lhe faz fronteira, como se pode ler em “Na couraça dos apóstolos”.

*Que peso nos ombros carrego
de eras não minhas
– soluços manuais ou da era joanina?
Quebrados barões, na terra sofrida,
me aguardam na rua, me espreitam na escada (...)
Em peitos de hoje, crianças de ontem
mamam dores filipinas (...)*

O olhar do poeta sobre o presente leva a um passado medieval em “Mondegovia”, poema que aproxima o murmúrio e o grito: *Terras de duques/ vinhas do pranto/ sonho de frades/ e mouras tortas*. São registros lancinantes sobre uma cena bucólica (*santa inocência de paisagem*), que entremeia os tempos e encobre acontecimentos tortuosos, delitos de autoridades, expressos por conjunções injustificadas de elementos, ligados pelo olhar lírico sob qualquer lógica, como a que une Halicarnasso, Bagé e Fez.

*Da Idade Média
me vem um grito
ouço o lamento
obra do vento?
Ninguém não ouve.*

Nos poemas de motivos portugueses, o leitor atravessará também o sertão de Mato Grosso, o Rio Doce, as Minas Velhas, Cataguases, lugares para onde voltar, onde o poeta quer morrer. Abrindo o livro, “Bilhete para Cataguases” estabelece um compasso entre a Sé Velha e a poesia, como se a evocação da terra distante e esfumada se fizesse presença sob a concretude de um bilhete. Nas profundezas do desejo (*minha fome de azul*), o sujeito lírico transporta-se para Cabul, acentuando a distância entre o aqui do exílio e um lá para onde quer fugir. Irmanado a Manuel Bandeira de Pasárgada, enriquece a dualidade brasileira de um Gonçalves Dias, postulada entre a metrópole e a pátria na “Canção do exílio”: nessas composições dos anos sessenta, Guilhermino rasga mais fronteiras, aprofunda a experiência histórica, moderniza a vivência das raízes, agora fragmentadas na multiplicidade.

*Esta ansiedade, vou pernoitá-la
em Cabul. No espanto
da bruma
no ovo da tartaruga do Nilo.*

*Aqui, não vale nada minha fome de azul,
estou perdido.(...)
Está decidido.Vou para Cabul.
Emigrante*

“A poção” retoma o motivo da viagem repassado por um desejo de evasão, evocando – mais que a Pasárgada de Manuel Bandeira – o movimento imobilizado, paralisante, executado por Drummond no kafkiano “José” (“Com a chave na mão/ quer abrir a porta,/ não existe porta;/ quer morrer no mar,/ mas o mar secou;”) e em outros poemas como “Mão dadas” (“não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins”).

*(...) A solução é esta: fugir.
Para onde? Fechadas desde sempre,
as portas não me dão passagem.
O mesmo ar –de facas e espetos, arames e cordas
cercado –
omite, severo, a rosa dos ventos.*

Entre o aqui e o lá, transvertidos conforme o lugar de onde parte a linguagem, (*Mas então, por que sonhar / outra ordem tolerável/ caminhos de Aracati (...)*), a voz lírica gira veloz em muitos lugares freqüentados pela experiência, pela memória, pelo desejo: *Peço a linguagem cifrada,/ azul fervendo no mel, / a linguagem de Hölderlin, / para dar ao meu irmão, / recém nascido no espaço / entre Mercúrio e Saigão.*

A viagem é representada de diversos modos ora pela alma “de mil anos,” também viajante, que indaga perplexa *Onde o caminho, filho, onde o caminho?*, ora pela referência em “Bicho da terra” ao poema “O homem; as viagens” de Drummond: “O homem, bicho da Terra tão pequeno/ chateia-se na Terra/ lugar de muita miséria e pouca diversão.”¹³ O poema de Guilhermino Cesar reestabelece um diálogo ácido e irônico com a tradição da navegação, com os ideais heróicos e com os mitos correlatos, os antigos, os renascentistas e os relacionados aos projetos da modernidade. Estes foram ainda celebrados por Fernando Pessoa através dos versos exaltados de algumas composições de Álvaro de Campos como “Saudação a Walt Whitman” e “Ode triunfal”, esta interpretada por Mário de Sá-Carneiro, em 1914, como o que de melhor se poderia escrever para cantar a nossa época.¹⁴ Em “Bicho da terra”, a melancolia atua como uma ferrugem a desgastar a pequenez humana, também decantada por Fernando Pessoa em “Padrão”.¹⁵

*Exacto de boca
o outro já disse
- bicho da terra
tão pequeno.
É mesmo, Francisco;
nisto vivemos:
caminhos de mais
o chegar de menos.
Virtudes não faltam
mas vence a ferrugem
nas dobras do tempo(...)*

A mobilidade imaginária do poeta mineiro desloca-se ágil em *Lira coimbrã*, atravessando o espaço e projetando-se para topônimos os mais diversos como Sião, Pegu e Sofala (“Bicho da terra”), Tebas, Lurdes, Cairo (“Emigrante”), Algés, México, Azof, Etna (“Canção do exílio”), Nelas, Ceira, Ave, Trancoso (“As sete partidas”). Há um trajeto bastante inusitado entre Manhattan, Calábria, Boulevard Clichy e Maraquexe nos versos de “Em família”, poema que perfaz também a travessia do oceano Atlântico em busca de uma distante aurora de Minas, marcada pelo Rio Comprido, por Cataguases, por Mariana, com escala em Copacabana, de atmosfera rescendente a samba e a cachaça.

Impulsos de viagem concentram-se diversificados em vários poemas como “O Capitão partiu de manhã”, que narra uma partida imaginária movida pelo mistério e pelo pensamento, com uma bagagem duplicada entre o real e o idílico, o concreto e o transcendente, como se o destino fosse - de algum modo e sempre - o céu de Minas Gerais.

*O Capitão partiu de manhã
Ninguém lhe atacou a partida
Era o Sem-fim seu destino
Em terras de Mouraria.
Levava burros e anjos,
Fazenda, cachaça, pão.
E atrás da estrela boieira
Na lonjura se sumiu.*

O poema se tece de repetições saborosas, familiares a um fundo poético mais popular, afeito ao coletivo. Ao modo de certa oralidade profunda como a que se lê nas estórias de Guimarães Rosa e passando da angústia

à ternura, a travessia lança o Capitão ao amor (*Bebe o mel das madrugadas/ Nos lábios de uma menina*), à loucura e à morte no sertão do Rio Doce, motivada esta por doença e paixão.

Uma estranha “Canção do Exílio” recompõe o motivo da impossibilidade de partir, desta feita como um desejo expresso de petrificar o mundo, de uma volta à natureza enquanto resíduo regenerador, força vital, metáfora de uma (im)possível resolução histórica: *somente pedra/ sem riso ou vegetação./ Volte a terra a ser o neutro/ livre do boi e da vaca/ do Paraíso e das maçãs*. Para além da terra paradisíaca, agora neutralizada, restaria o azul, pronto a receber uma bandeira “da total desesperação:” a “Canção do Exílio” de Guilhermino Cesar consolida e estremece a tradição romântica de Gonçalves Dias. Embora acometido de sentimentos torturados de espécie vária, o poeta romântico apoiava-se em algumas certezas, como a do sentimento pátrio, metaforizado nos atributos da terra, na imagem do chão sobre o qual desejava pisar e morrer.

*Vamos jubilar (é pouco)
vamos depor (já serve)
vamos triturar (melhor)
o mundo – este que aí está
na razão de dividir,
capar, ensandecer.*

A complexidade do desejo atomiza-se no poeta moderno entre os atos possíveis de “jubilar”, “depor”, “triturar”, correlatos mais recentes para o impulso unidirecional garantido pelo sentido romântico de “voltar”. Em Gonçalves Dias, voltar envolvia regresso a um “lá”, objeto de desejo mais ou menos identificado, continente de esplendores e vivências, terra natal. Na “Canção do Exílio” do poeta mineiro, o sentido de voltar transforma-se e adota um outro agente, que não é mais o sujeito, desejoso de atravessar o oceano na direção de seu país: o sentido de voltar incide sobre a própria terra, que passa a ser sujeito de si própria e assume um movimento regressivo sobre o seu percurso, descendo a um plano histórico mais profundo.

*Volte a terra a ser o neutro
livre do boi e da vaca
do Paraíso e das maçãs.*

Para o poeta moderno, altera-se a condição do exílio e o retorno não é desejo primeiro nem único, mas fica assegurado enquanto vontade última.

Esgotadas as outras possibilidades, desfigurada a percepção do solo natal, o intento da volta é atravessado em Guilhermino por uma severa ternura, que lapida a distância e refaz a imagem da saudade, subtraindo à imagem pátria o excesso de atributos (*primores, vida, amores*) para conferir-lhe um outro teor, nem sempre grato, de experiência brasileira.

*E depois de tudo feito
não permita Deus que eu morra
sem que volte para lá;
quero ver os Coronéis
quero ver os Carajás
na terra das frustrações
onde canta o sabiá.*

O poema “Minas Velhas” tem como mote a “Modinha da Infância” (“Sou eu, ai! sou eu,/ Sou eu, Eponina, sou eu!”). Compõe-se como uma espécie de guia ou mapa lírico escalado sobre o passado e representando, do ponto de vista de um olhar situado em Coimbra, um território no além-mar. O destinatário do roteiro é um Compadre, alguém que garante familiaridade ao imaginário distanciado, afinando-se com a oralidade do poema. As nove estrofes, sublinhadas pela repetição, apresentam um roteiro, um convite à viagem: *É isto mesmo, Compadre, / Vá entrando de vagar/ Pise com todo o cuidado/ Que é terra de mineração/ (...) Eis o caminho, Compadre, / Vá entrando de vagar. / (...)*

A sucessão dos versos decalca um caminho dirigido a um lugar que não se pode nomear, mas que resplandece como um crivo sacralizado, iluminado pela memória. A singeleza da paisagem é entregue esparsa ao leitor, entre uma mangueira, um monte de cascalho, um portão azul, indicando a presença de “um outro lado,” remanso de muitos tempos, separados por uma porteira que range.

*Se vir a mulher de branco
Sentada sobre um caixão,
Lhe garanto, não é nada
Que pareça assombração.
Vá no certo, cave fundo,
E Minas de tristes ais
À flor do tempo achará.*

Uma memória profunda circunda o poema, por sua vez centrado na transmissão (oral) de uma experiência, no sentido benjaminiano do

termo. Recupera-se a arte de dar conselhos, através de um ato de ensinamento entre gerações ou entre vozes de algum modo distanciadas: *Cave, Compadre, de dia/ E de noite, sem parar, / (...) Cave, sozinho, o ar cheiroso / E deverá de encontrar (...) Descanse um pouco, Compadre, / Que tem muito que cavar.(...)* O final encaminha-se para uma fusão entre o recomendado ato de cavar e a imagem da cova, que pode ser associada tanto ao estrito sentido de terra natal quanto a entranhas mais profundas: – *O ventre das Minas Velhas/ Onde um homem desbotado, / Morto, na certa achará.* Nas profundezas, o homem morto recupera a memória através de uma forma exemplar extraviada e recuperada: o eu-lírico, na instantaneidade do poema, resgata os tempos como a Modinha motivadora do poema: *Sou eu, Compadre, sou eu.*

“Praia da Rocha” emerge de um imaginário profundo em que o motivo da viagem nasce como um saber feito de memória renascentista em diálogo com o prosaísmo do século XX. Na atualidade, a paisagem de descobertas e navegações pode palmilhar-se de traçados turísticos, ameaças à densidade imemorial dos penedos: *Cheguei de Sagres, estou cansado/ de navegar.* Como a completar um ciclo de travessias, o poema provoca deslocamentos de toda a espécie: *A paisagem de Sagres/ não quis viajar até cá. / Saiu para o Mar de Espanha (...) O Infante saiu de Sagres / mas não veio para cá; / corre Oriente e Ocidente / como um demente.*

Se a demência já designou a aventura de cortar os mares, um temor eterno é atribuído agora à estaticidade dos penedos: não mais o mitológico Adamastor, mas um redemoinho dos tempos a transtornar novamente o espaço, trazendo de volta fantasmas ao mar, sempre no horizonte.

*tudo tem medo
que esse demente,
trazendo o mundo
preso ao velame
da caravela
possa voltar.*

A fronteira borrada entre presente e passado pode ser transferida para a demarcação que separa a experiência portuguesa da experiência brasileira. A expectativa temática sugerida pelo título rompe-se pela sua própria constituição: o temário inquietante de *Lira Coimbrã e Portulano de Lisboa* ultrapassa a representação de temas relacionados às duas cidades de Portugal e reajusta a experiência luso-brasileira. Recusando a subserviência própria das mentalidades pouco afortunadas,

Guilhermino Cesar não recua diante da percepção de um imaginário mais profundo e lança-se à recomposição tópica da melancolia e da saudade. Se a topografia de Coimbra evoca a um olhar brasileiro algo da paisagem montanhosa de Ouro Preto, os temas dessa *Lira* desenvolvem uma fecunda travessia, possibilitando em novos arranjos os diálogos da poesia brasileira com Portugal.

Notas

- * O texto desenvolve algumas questões relacionadas ao Projeto “A Literatura Brasileira em Portugal: as vozes críticas e a poesia brasileira do século XX”, iniciado no ano de 2000 como Pesquisa de Pós-Doutorado junto à Universidade de Lisboa. Relaciona-se, ainda, a pesquisas desenvolvidas junto ao Núcleo de Literatura Brasileira Guilhermino Cesar do Instituto de Letras da UFRGS e ao Projeto Integrado CNPq “A poesia, a crítica e o exercício da Modernidade no Brasil”.
- ¹ ARANHA, Graça. Conferência na Academia Brasileira de Letras em 19/6/1924.
- ² FREITAS, José Antonio de. Cf. O lyrismo brasileiro; estudos críticos sobre a literatura do Brazil. Lisboa, 1877, p.23.
- ³ BRAGA, Teófilo. *Manual da Historia da Litteratura portugueza*, cap.XX, pag.442. Porto, 1875. Cf. FREITAS, José Antonio. *op. cit.* p.24. Este ponto de vista crítico será posteriormente contestado por João de Castro Osório em artigo intitulado “Alguns preconceitos românticos contrários à cultura lusiada”. *Atlântico*, revista luso-brasileira. n. 3, nova série. Lisboa, 1947.
- ⁴ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1946. Coleção Afrânio Peixoto. Tomo I. p.11 e 15.
- ⁵ Destacando a influência da vertente popular, o autor admite sua eficácia criadora e reforça o ponto de vista da analogia entre a literatura e a ciência, mais particularmente, a biologia: além da eficácia criadora da vertente popular, refere a sua força de conservação, sendo ambas para o lirismo brasileiro o mesmo que para o organismo é a força misteriosa, que gera a circulação pelas veias e pelas artérias, levando aos diversos órgãos a vida, e com a vida o movimento e a saúde. (Cf. FREITAS, José Antonio. *Op.cit.* p. 79.)
- ⁶ Cf. KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Movimento/ UFRGS 1977.
- ⁷ *Ibidem.* p. 15.
- ⁸ Cf. KIEFER, Bruno. *Op.cit.* p.25
- ⁹ ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades / Brasília: INL, 1987. Introdução, preparação e notas de Oneyda Alvarenga. p. 373.
- ¹⁰ *Ibidem.* p.382.
- ¹¹ Além da obra poética, Guilhermino Cesar é autor do romance *Sul* (1939) e das obras *História da Literatura do Rio Grande do Sul* (1956), *História do Rio Grande do Sul – período colonial* (1970), *Qorpo Santo. As relações naturais e outras comédias* (1969), *Primeiros cronistas do Rio Grande do Sul* (1961), *Historiadores e críticos do Romantismo* (1978), além de um incontável número de traduções, ensaios críticos,

resenhas publicadas no Brasil e na Europa. Para o presente estudo, que focaliza *Lira Coimbrã e Portulano de Lisboa*, utilizamos a edição de Coimbra, Almedina, 1965, tendo sido consultado também o volume intitulado *Cantos do canto chorado*, publicado em Porto Alegre, pela Fundação Paulo do Couto e Silva, 1990, com a coordenação de Tania F. Carvalhal.

- ¹² Para Donald Schüler, a experiência do exílio seria constitutiva dessa obra lírica do poeta mineiro. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Mercado Aberto / IEL, 1987. P. 183.
- ¹³ Alguns poemas de Guilhermino Cesar entram em diálogo com Drummond dos poemas “Os ombros suportam o mundo” (Que peso nos ombros carrego / de eras passadas, / de eras presentes, / ou eras futuras (...) - são quilos, arrobas, montanhas / de pó - herança dos anos da peste(...) e “Versos à boca da noite” (Nascem poetas de antigamente / à boca da noite), além de “O homem; as viagens”, entre outros, além de tantos temas confluentes como a bomba, a terra mineira, e expressões como “Europa, França e Bahia”, que dá título a um poema drummondiano de “Alguma poesia” e que reaparece no poema “A título oficioso” de *Lira coimbrã*, especificamente no verso “Em França, Oropa e Bahia”. É de registrar, no entanto, que a publicação de *Lira Coimbrã e Portulano de Lisboa* é de 1965, em Coimbra, enquanto que a publicação de “O homem; as viagens” de Drummond aparece em livro em 1973, em “As impurezas do branco”.
- ¹⁴ A “Ode Triunfal” não pode ser lida apenas como a heróica positiva dos tempos modernos. Segundo outras leituras, o poeta expressaria raivosamente uma náusea escandida ao ritmo alucinado de um progresso deslocado de sua dimensão humana. (Cf. PESSOA, Fernando. Ficções do interlúdio / 4: poesias de Álvaro de Campos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. Anotações de Maria Aliete Galhoz, p. 26)
- ¹⁵ “O esforço é grande e o homem é pequeno. / Eu, Diogo Cão, navegador, deixei / Este padrão ao pé do areal moreno / E para adiante naveguei.” Cf. PESSOA, Fernando. *Mensagem*.