

NOTA DO ORGANIZADOR sobre Cancão, sobre Poesia

“O cultivo da poesia jamais deve ser tão desejável quanto em períodos em que, em virtude de um excesso do princípio egoístico e calculista, a acumulação dos materiais da vida exterior excede a capacidade de incorporá-los às leis internas da natureza humana”

(Shelley, *Uma Defesa da Poesia*)

“O que há de melhor em nós é talvez legado de sentimentos de outros tempos, os quais já não alcançamos por via direta; o sol já se pôs, mas o céu de nossa vida ainda arde e se ilumina com ele, embora não mais o vejamos”

(Nietzsche, *Humano, Demasiado Humano – um livro para espíritos livres*, Aforismo 223)

Essa é uma tentativa de compilação da obra do Poeta **João Batista de Siqueira (Cancão)**, nascido no Sítio Queimadas, pequena mesopotâmia de São José do Egito, município da microrregião pernambucana do Vale do Pajeú. Reuniu-se, neste volume, os poemas publicados em seus livros **Musa Sertaneja** (1967), **Flores do Pajeú** (1969) e **Meu Lugarejo** (1979) e aqueles (vários deles inéditos) que constam de vetustos manuscritos e registros fonográficos, por largo tempo entesourados e garimpados nas vigiadas gavetas de (desconfiados) amigos e admiradores.

Amadrinha esta empreitada, unicamente, a grata satisfação de um anseio amanhecido em quadra mui recuada, mas somente há pouco amadurado, na escutação de alguns de seus alunosos cânticos nas lancinantes declamações de Zeto, outro nobilíssimo bardo de saudosa memória. Foi quando, ouvendo *A Casa do Ébrio* e *Sonho de Sabiá*, arrebatado por seu impressionismo imagético, que me arroguei a incumbência de não deixar perecer no limbo do ostracismo quem se alçou às vertiginosas culminâncias da Arte de Homero e de Arquíloco.

Entretanto, se o cumprimento desta demanda significa uma espécie de prestação de contas sentimental com o poeta, é certo que exprime, também, a superação de desmedidos obstáculos. Destes, destaca-se a inglória peleja de definição do texto que viria a figurar no ‘corpo’ do livro. Isto porque numerosos poemas foram republicados (de se ver, p. ex., que, do livro *Musa Sertaneja*, apenas os poemas *Saudades da Minha Terra* e *Ano Novo* não foram reproduzidos nas demais obras) e o que deveria constituir um aspecto facilitador do trabalho de organização terminou, isto sim, por torná-lo extremamente árduo, uma vez que do necessário cotejo realizado entre as publicações – e, ademais, entre estas e os referidos manuscritos e registros fonográficos –, verificou-se a existência de diversas e significativas **variações textuais**, indicativas da frequente refundição a que Cancão expunha suas composições e, portanto, de seu incessante labor poético e da salutar modéstia e nobre humildade que o notabilizaram.

O espinhoso dilema se punha, todavia: como escolher, sem receios, entre os versos “num lago oculto e sombrio” e “num lago vasto e sombrio”, do poema *Manhã de Chuva*, como publicado, respectivamente, nos livros *Meu Lugarejo* e *Musa Sertaneja*? Ou

entre os versos “belas roseiras nevadas / diariamente abanadas / das asas do beija-flor” e “belas roseiras nevadas / diariamente abanadas / das brisas do sol-se-pôr”, do poema *Meu Lugarejo*, assim editado nos livros *Flores do Pajeú* e *Meu Lugarejo*?

Assim sendo, e tendo em mira que tais reformas constituem usança consagrada na arte literária¹, para o cumprimento desta penosa tarefa recorreu-se a critérios (não seqüenciais e não excludentes entre si) como *coerência* com o restante da composição, *recentidade* da publicação e *caráter estético* das versões, privilegiando-se, no entanto, quando existentes, aquelas que constam de registros pessoais do autor. A título de exemplo, é o que ocorreu com o 3º verso da seguinte estrofe:

Vestal linda dos templos de Diana
Parnasiana de sublime inspiração
Rainha amada das fontes de *Castália*
Dourado cisne do País do Coração
(*Teus Vinte Anos e Tua Beleza*)

No livro *Meu Lugarejo*, onde foi publicada, consta “Rainha amada das fontes de *crystal*”, sendo que a versão acima transcrita consta de manuscrito do autor. Ora, conquanto semelhantes na grafia (e por isto admissível o equívoco editorial), os vocábulos finais possuem significados bastante distintos, de modo que a substituição efetuada terminou por represtigiar a composição, alusiva, toda ela, à arte poética e à mitologia grega: segundo esta, *Castália* era uma ninfa que, fugindo das perseguições de Apolo (deus da poesia e da música), foi por este transformada em fonte, a *fonte da inspiração poética*, que nasce no Monte Parnaso (morada daquele deus e das musas inspiradoras), donde deriva o termo *parnasiana* (e a denominação do Parnasianismo, importante escola literária), que, assim como o vocábulo *vestal* (sacerdotisa de Vesta, deusa do fogo), possui, no sentido do texto, o significado de *moça pura e ingênu*².

Evidentemente, tais precauções não se mostraram suficientes para derribar as dificuldades deste processo seletivo, dado que se trata de variantes igualmente sublimes e legítimas (sobretudo porque supostamente submetidas à revisão do poeta, que teve

¹ A exemplo de Ariosto, que concebeu nada menos que 56 versões apenas do *primeiro verso* de seu poema *Orlando Furioso*, bem como de Fagundes Varela, que modificou e republicou pelo menos 8 poemas de seus *Cantos Meridionais*, e de Castro Alves, que refundiu toda a composição *Horas de Martírio* e a republicou sob o título *Longe de Ti*, conforme notícia Frederico Ramos, in *Grandes Poetas Românticos do Brasil* (Editora LEP, 1953, p. 733).

² Cfr. Mário da Gama Kury, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* (Jorge Zahar, 2003). Assim canta o coro da tragédia grega *As Fenícias*, de Eurípides (versos 304/319):

Iguais às oferendas feitas de ouro,
seremos dedicadas a Apolo;
as águas sempre puras da *Castália*
esperam-nos, pois nelas banharemos
a serviço do deus a opulência
de nossa cabeleira virginal.
Penhascos do Parnaso, cujos cumes
parecem gêmeos e resplandecem
luzentes como o fogo, nas alturas
onde Dioniso vai celebrar
suas orgias báquicas, e vinhas
de cujos bagos saem todos os dias
o suco inspirador, e antro divino
do célebre dragão, mirante ótimo
frequentado somente pelos deuses,
e monte sacro coberto de neve!

oportunidade de vê-las publicadas), de modo que, nalgumas ocasiões terminaram por preponderar as débeis faculdades perceptivas do organizador, único responsável, portanto, em todo caso, pelos inevitáveis e abundantes desacertos que certamente terão registro neste volume.

Todavia, na sensata (e aguardada) apreciação crítica dos leitores, valha-me, ao menos, o propósito de difundir a obra de Cancão em sua inteireza, e, para tanto, haver **transcrito as variantes não selecionadas em notas apostas no final do volume** (referidas aos respectivos poemas através da indicação numérica contida em seu título). Afrontou-se, assim, o temor de se avolumar a obra em demasia, primeiro, porque tais notas foram dispostas numa espécie de apêndice, inserto na derradeira parte do livro, de modo a não embarçar a leitura dos poemas; segundo, porque tal procedimento, longe de constituir um preciosismo inócuo, denota o profundo respeito que aqui se guardou ao poeta e aos leitores: àquele, porque teve registrado seu laborioso e fecundo processo de criação; a estes, porque se lhes permite que, à luz de suas próprias reflexões, possam proceder às observações e/ou substituições que porventura entendam oportunas para uma melhor apreensão do(s) sentido(s) das composições.

Com esse propósito, e com a pretensão de trazer mais estímulos que definições, nestas notas ousou-se entremear um rudimentar esboço de análise de alguns dos aspectos estético-literários da obra de Cancão, aventurando-se a observação das figuras e dos tropos mais recorrentes, ante a importância que possuem como elementos que permitem a apreensão (i) de sua **visão de mundo**, (ii) de sua **fisionomia artística** e, por fim, (iii) da caracterização do **parentesco estético** que possui com outros autores³.

Assim, não sendo esta uma obra de crítica literária, mas que, no entanto, não se restringe ao mero ajuntamento de poemas, a fim de evitar equívocos e dissipar dúvidas, convém tecer algumas considerações elementares acerca destes tópicos.

I – MUNDIVIDÊNCIA

Inicialmente, cabe salientar que não se descure a preponderância da expressão artística em relação a qualquer teoria: sabe-se, com Mário Quintana, que *a poesia não se entrega a quem a define*; entretanto, sabe-se, também, que tal atividade, além de não ser refratária à reflexão interpretativa, requisita-a como condição indispensável à sua caracterização, dada a *necessidade de interpretação* inerente às expressões do gênio humano⁴. O que acontece é que tal análise somente pode alcançar seu desiderato quando munida do arsenal teórico que lhe é fornecido por outra Arte: a Hermenêutica, que, assim como a Poética, é irredutível ao *logos*, e que, por este motivo, impõe que, na apreensão da obra do artista, também o *intérprete* deva estar *inspirado* (*enthousiasmado* – no sentido etimológico: *en + thous = com um deus dentro*)⁵.

Deste modo, à concepção que propugna a esterilidade das controvérsias sobre Estética e Arte⁶ sobrepôs-se o entendimento de que, longe de constituir uma ameaça à

³ A obra *Teoria Literária*, de Hênio Tavares (Ed. Itatiaia), foi de fundamental importância para a elaboração destas considerações.

⁴ “Onde quer que um homem sonhe, profetize ou poetize, outro se ergue para interpretar”, como o profeta Paul Ricoeur (*Da Interpretação*), citado no pórtico do livro *Sonho e Literatura: mundo grego* (USP, 2000), de Adélia Bezerra de Menezes.

⁵ “De poesia só se pode falar em poesia”, diz Schlegel em sua *Conversa Sobre A Poesia* (Ed. Iluminuras, 1994, p. 30). É a ‘teoria do imã’, apresentada por Platão em seu diálogo *Íon*. Por fim, vale assinalar que a fundamental importância da intuição e da imaginação tanto na criação como na percepção da obra de arte é assinalada nas idéias estéticas de Kant e de Bergson, como o noticia Ariano Suassuna em sua obra *Iniciação à Estética* (José Olympio, 2004, pp. 102 e 202).

⁶ Por todos, Arthur Schopenhauer, *O Mundo Como Vontade e Representação*, Livro Primeiro, § 12 (Ed. Contraponto, 2001).

liberdade inventiva, a análise dos distintos aspectos da criação consiste, em verdade, numa defesa de sua autonomia. Isto porque a obra corporifica a **visão de mundo do autor** e, ao solicitar nosso juízo acerca do conteúdo de sua representação, não apenas permite, mas impõe mesmo, que tornemos notórias as múltiplas e proeminentes implicações que possui sobre a *nossa visão de mundo*, cuja tenebrosa e apertada vereda é assim iluminada e alargada pelo poder fecundante das imagens que assimilamos, pois é com base nelas que interpretamos a vida e nos exercitamos para viver⁷.

Assentadas tais premissas, compreende-se a importância dos métodos e técnicas que nos fornecem a Teoria Literária e a Estética para o devido esclarecimento e a adequada apreensão da mundividência do poeta, sobretudo do poeta lírico, posto que, em sua obra, “nada é enfeite, tudo é hieróglifo necessário” (Schlegel): os recursos estilísticos de que faz uso não constituem meros elementos de retórica, mas aquilo que *realmente* paira diante de seus olhos, seu **universo mitopoético**, e as imagens que concebe nada mais são que **objetivações de si mesmo**⁸. Daí porque se assevera que

o verdadeiro poeta lírico vive em si mesmo, apreende as circunstâncias conformemente à sua individualidade poética e, por mais variadas que sejam as relações que se estabeleçam entre a sua interioridade, por um lado, e o mundo sensível, com as suas concepções e destinos, por outro, o tema principal (de sua obra) é o livre movimento dos seus próprios sentimentos e meditações (...)

O homem, ciente de sua subjetiva interioridade, vê a si próprio e **torna-se para si mesmo uma obra de arte**.⁹

Contudo, se é certo que as imagens intuídas pelo poeta lírico efetivamente constituem a **expressão da sua vida**, não menos correto é que esta sua mundividência não se oferece plenamente na mera literalidade do texto, vazado em caracteres lingüísticos que são meros *meios de transmissão*, degradados até o nível de insignificantes *sinais*¹⁰. Para além do aspecto vernacular, a visão de mundo do autor subjaz, inclusive (e, sobretudo), em *significações latentes* que se comprimem e se difundem particularmente através das figuras e dos tropos que emprega em sua faina criadora, pois são os recursos de que se vale para conferir carga lírica ao texto e criar a sua realidade artística, e que constituem, portanto, não apenas o **meio** através do qual comunica a sua decifração do mundo, mas também a **forma** à qual se encontra jungido para alcançar tal desiderato, *no inesgotável paradoxo em que a arte literária se embaraça, mas do qual se nutre*¹¹.

II – IDENTIDADE

⁷ Cfr. Arthur Schopenhauer (*ob. cit.*, p. 23), referido por Friedrich Nietzsche, in *O Nascimento da Tragédia* (Companhia das Letras, 1992, pp. 28/29).

⁸ Hegel, *Curso de Estética – o sistema das artes* (Martins Fontes, 1997, p. 193).

⁹ *Id. ibid.*, pp. 518 e 519. Jung retoma essa mesma perspectiva quando diz:

... o artista como tal ... (é) ‘objetivo’, ‘impessoal’ no mais alto grau, e até inumano, pois que é, como artista, a sua obra, e não um homem.

(*Psicologia y Poesia*, apud Adolfo Casais Monteiro, *A Palavra Essencial – estudos sobre a poesia*, Ed. Universidade de São Paulo, 1965, pp. 54/55)

¹⁰ Nietzsche, *O Nascimento*, *ob. cit.*, p. 45. A Estética Filosófica fundamenta-se no que Ariano Suassuna, com apoio em Jacques Maritain, denomina de *primeiros princípios*, que possuem caráter eminentemente axiológico, e que por isto mesmo reivindicam, apenas, o direito de “julgar o valor das escolas artísticas, assim como a verdade ou a falsidade, a influência boa ou má de seus princípios”, in *Iniciação*, *ob. cit.*, p. 355.

¹¹ Massaud Moisés, *Literatura: Mundo e Forma* (Cultrix, 1982, p. 189).

A repisada recorrência a tais figuras e tropos constitui também um dos mais nítidos aspectos do que se denomina de *forças-motrizas* ou *filosofemas*, modalidades de redundância que compõem o núcleo fundamental da visão de mundo do escritor, e que possuem indelével importância no sentido de trazer à baila os elementos que permitem apreender a sua fisionomia artística, sua **identidade literária**, pois

é verdade universalmente empírica que todo escritor se repete, como se os textos segregados por sua imaginação apenas fossem as variações do mesmo tema ...

Faz parte das idéias assentes que entre o Eça de Queirós das *Prosas Bárbaras* e *A Cidade e as Serras* persiste uma unidade substancial, uma visão de mundo específica do ficcionista, que a discrepância vocabular, mesmo a sintática ou a estrutural, pode camuflar, mas não diluir. Idêntico raciocínio vale para a trajetória de um Machado de Assis, um Carlos Drummond de Andrade, um Fernando Pessoa, para apenas nos restringirmos aos autores vernáculos.¹²

Para a adequada apreensão da fisionomia artística de Cancão, faz-se necessário perquirir, portanto, acerca das *motivações*, dos *modos* e da *herança literária* de seu afazer poético.

a - Individuação e Reunidade

Embora não tencione explicar a obra do autor de modo mais profundo do que ele a concebeu (advertido estou, com Nietzsche, de que isto terminaria por obscurecê-la), o intérprete que se pretenda respeitoso não pode se satisfazer com a mera compreensão de seus sinais exteriores, pena de não enxergar tudo aquilo que, de algum modo, **nela está**. É necessário que envide esforços para decifrar *o saber que se amoita na dobra da metáfora*¹³, pois se por um lado é provável que venha a atribuir ao autor propósitos que lhe são desconhecidos, é igualmente correto, por outro lado, que **nada descobrirá em sua obra que ali já não esteja**¹⁴, e que por esta razão possui tanta legitimidade e valorosidade quanto aquilo que efetivamente se tencionou exprimir, uma vez que

... existindo um conhecimento histórico e lingüístico adequado, o intérprete encontra-se em posição de compreender melhor o autor do que este se compreendeu a si próprio. Dilthey ... faz remontar esta possibilidade à concepção de Fichte da alma como possuidora de intuição consciente e inconsciente e descobre que 'o intérprete que segue conscienciosamente o fio do pensamento do autor terá de trazer para o nível consciente muitos elementos que ficariam inconscientes neste último – compreendê-lo-á, por conseguinte, melhor do que ele se compreendeu a si próprio' (Dilthey, XIV/I, p. 707)¹⁵

¹² *Id. ibid.*, pp. 36/37.

¹³ Massaud Moisés, *Literatura, ob. cit.*, p. 33. A esse respeito, Nietzsche observa que

... não devemos atormentar um poeta com uma sutil exegese, mas alegrarmo-nos com a incerteza de seu horizonte, como se o caminho para vários pensamentos ainda estivesse aberto.
(*Humano, Demasiado Humano – Um Livro Para Espíritos Livres*, Aforismo 207, p. 129)

¹⁴ Sigmund Freud, *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen* (Imago, 1976, p. 93).

¹⁵ Josef Bleicher, *Hermenêutica Contemporânea* (Edições 70, p. 28). Numa óptica ainda mais contundente a respeito da tarefa do intérprete, ao comentar aspectos da interpretação na obra de Heidegger, Marco Antônio Casanova assinala que o referido filósofo

cita, com frequência, um princípio de hermenêutica schleiermacheriana em suas leituras dos pensadores da tradição: o princípio de que toda interpretação *precisa necessariamente* dizer mais

E isso também porque

a crítica literária – que na verdade deveria fazer parte da literatura – só tem, pois, justificação quando aspira completar, arredondar, quando aspira o acesso à obra ...

Ela (a crítica) é um grande diálogo entre o intérprete e o autor, um diálogo entre iguais, que apenas utilizam meios diferentes. Ela cumpre uma função literária indispensável. Ela é, na sua essência, também no ataque – se for preciso, também na destruição –, criativa e concriativa¹⁶

Dotados, assim, do adequado arsenal teórico e do *sentido crítico concriativo*, podemos ousar descortinar relevantes aspectos da mundividência de Cancão, como o que nos oferece, *verbi gratia*, a sua perene recorrência aos *pássaros*, que *milipousam*¹⁷ em toda a sua obra, e que constituem símbolo não apenas da fragilidade das coisas terrenas, mas, também, das relações entre o Divino e o Humano (em grego, aliás, a palavra *ornis*, *pássaro*, significa *vaticínio*, de *vates*, que por sua vez é sinônimo do vocábulo *poeta*)¹⁸. Sintomáticos desta sua contínua personificação nas aves são os poemas *Sonho de Sabiá* e *Sonho de um Poeta*, e não apenas pela semelhança entre os títulos, mas porque, em ambos, canta as agruras dagora e decanta a liberdade doutrora:

Depois, uma tarde inteira
O pobre do passarinho
Sonhou que ia à palmeira

Dormi, dormi na velhice
Sonhei que era pequeno
Senti o zéfiro brando

do que a o que se encontra expresso no texto, e sempre contém, por isso, uma aparência de arbitrariedade

(*Apresentação* à obra *Nietzsche* – vol. II, de Martin Heidegger, Forense Universitária, 2007, p. VI).

Não fosse assim, a interpretação resultaria na mera apresentação dos pré-conceitos do intérprete, como o assinala o próprio Heidegger, ao observar que

se a concreção da interpretação, no sentido da interpretação textual exata, se compraz em se basear nisso que ‘está’ no texto, aquilo que, de imediato, apresenta como estando no texto nada mais é do que a opinião prévia, indiscutida e supostamente evidente, do intérprete. Em todo princípio de interpretação, ela se apresenta como sendo aquilo que a interpretação necessariamente já ‘põe’, ou seja, que é preliminarmente dado na posição prévia, visão prévia e concepção prévia.

(*Ser e Tempo*, § 32. Ed. Vozes, 3ª ed., 2008, pp. 211/212)

Daí porque não é despropositado dizer que o processo reflexivo desenvolvido com a crítica,

ao dissolver e reintegrar a obra na totalidade ideal que ela mesma evoca, faria do crítico um *autor em segunda potência* e permite-lhe o desenvolvimento contínuo do tema, de acordo com leis que operavam de modo inconsciente na concepção original do artista.

(Victor-Pierre Stirnimann, *Schlegel, carícias de um martelo*, Prefácio à obra *Conversa Sobre A Poesia e Outros Fragmentos*, de Friedrich Schlegel, Editora Iluminuras, 1994, p. 16).

Numa palavra:

a significação de um poema pode ser algo maior do que o propósito consciente de seu autor, e algo bastante afastado de suas origens.

(T. S. Elliot, *A essência da poesia – estudos e ensaios*, Ed. Artenova, p. 49)

¹⁶ João Guimarães Rosa, *Literatura deve ser vida* – entrevista a Gunter Lorenz, in *Exposição do Novo Livro Alemão*, 1971, p. 283.

¹⁷ O termo é de Zila Mamede, in *O Arado* (Ed. UFRN, 2005).

¹⁸ Cfr. Eurípedes, *Ifigênia em Áulis*, v. 8; Êsquilo, *Agamêmnon*, vs. 129/167, *Prometeu Acorrentado*, vs. 631/633.

Onde tinha feito o ninho
Olhava, em frente, as campinas
Via por trás das colinas
A Natureza sorrindo
Ao sentir a liberdade
Pensou ser realidade
Sem saber cantou dormindo

Viu a vinda do inverno
Nos quadrantes da paisagem
Ouvuiu o sussurro terno
Do bulício da folhagem
Cantou todo o arrebol,
O brilho morno do sol
Morrendo nos altos cumes
Sentia, quando cantava
Que seu coração chorava
Com mais tristeza e queixumes
(*Sonho de Sabiá*)

Soprar, suave e sereno
Aromatizando as plagas
Do meu sagrado terreno

Por sonho via os verdores
Daquela terra querida
A brisa soprava lenta
Dentro da veiga florida
Quebrando o grande silêncio
Da floresta adormecida

Via os verdejantes bosques
As esplanadas mais belas
Pareciam um mar de luz
Os rosais, as caravelas
As aves, as mariantes
Que viviam dentro delas
(*Sonho de Um Poeta*)

Daí não é despropositado conceber uma referência à dubiedade íntima do Poeta, vez que, embora – ou porque – sabedor de revelações que *só mesmo Deus compreende (Fantasmas da Noite)*, é de sua índole suscetibilizar-se, em grau superlativo, ante às vicissitudes mundanas. Endimião revivido na ribeira do Pajeú, a cujos serões Selene sente prazer em assistir (*Palavras ao Plenilúnio*), na sua ânsia de catarse, Cancão aspira a *um mundo só de gorjeios (O Poeta)*, intenta alçar seu espírito aos ápices do *amor divino*, mas vê frustrada sua pretensão por se encontrar inexoravelmente preso às excrescências terreaux, por se achar *pela voragem do vício deformado (O Ébrio)*.

Então é aí, neste supremo perigo de perdição, quando se encontra privado da interação que mantinha com *a essência da vida (ficou mais martirizado / pensando no seu filhinho / implume, sem alimento / exposto à chuva e ao vento / sem poder sair do ninho – Sonho de Sabiá)*, em que tomba compelido a se nutrir das migalhas que lhe oferece o mundo (*ouvindo alguém que cantava / na porta, pedindo esmola – idem*), é aí que se refugia na sua *danação*: a predestinação poética. Dele se achega, como uma feiticeira salvadora, com seus bálsamos, a arte¹⁹: através dela, decanta seus *Lamentos*, seu *Abandono*, sua *Solidão*, sua *Noite Triste*, suas *Tristezas*, suas *Queixas* e *Revoltas*, vez que

a dor é a fonte da poesia. Só quem experimenta a perda de um ser finito como uma perda infinita tem força para o fogo do lirismo.²⁰

Mas é igualmente por intermédio dela, da arte, que canta seus *Dias de Outono*, seus *Momentos Matutinos*, sua *Meninice*; por meio dela, a *Musa Consolatrix* a que alude Machado de Assis, o *último asilo* de que nos diz Castro Alves, a *compensação ponderadora* a que se refere Fernando Pessoa. É que,

¹⁹ A expressão é de Nietzsche, in *O Nascimento*, ob. cit., p. 23. “A embriaguez da Arte é mais apropriada que qualquer outra para velar os terrores do abismo”, como o diz Baudelaire (*Morte Heróica*, in *Pequenos Poemas Em Prosa - Poesia e Prosa*, Ed. Nova Aguilar, 1995, p. 311).

A perda de referências metafísicas em Fernando Pessoa (“navegar é preciso, viver não é preciso”) e em Nietzsche (“pequeno barco” já sem ligações com a terra firme - *A Gaia Ciência*, § 124) encontra idêntica alternativa: a arte; para o primeiro, como uma “afirmação trágica da vida”; para o segundo, como uma “forma superior de religião”, com o assinala António Azevedo, in *Pessoa e Nietzsche – subsídios para uma leitura intertextual de Pessoa e Nietzsche* (Lisboa, Instituto Piaget), p. 122.

²⁰ Ludwig Feuerbach, *Princípios da filosofia do futuro* (Edições 70, p. 23).

pela Arte, eles (os artistas) respondem aos ferimentos e à insegurança que o mundo real lhes infligem, o que fazem através de outro mundo, no qual tanto a beleza quanto a feiúra, tanto a felicidade quanto o infortúnio, tanto o riso quanto o sangue, aparecem domados, cicatrizados e eternizados pela Beleza.²¹

Deste modo, malgrado viva *ferido por mil anseios, sofrendo pela mágoa alheia e pelos animais*, Cancão se considera *o filho mais querido / de nossa Mãe Natureza*, porque *é alto o seu sentimento / devido ao deslumbramento / do mundo da poesia*, e assim, através de *idéias mais altas, faz morada num mundo / de coisas irreveláveis*, onde vive *sem egoísmo e ganância / entretido na fragrância / das flores que tem seu mundo (O Poeta)*. É que nela, na Arte, encontra o meio mais apropriado para exprimir a sua visão holística, o conhecimento básico da **unidade de tudo o que existe**: o *Uno-Primordial* a que alude Nietzsche, a *unidade substancial* a que se refere Hegel, a *escuta crepuscular do jacente* de que fala Virgílio, a *unidade harmônica* de que nos diz Heráclito. Através dela revela-nos que *o todo é uno*, que tudo se relaciona (ou interage, para usar uma expressão de nossos tempos) e diz respeito a uma única realidade, sintetizada, em sua poética, na **Natureza**.

Aponta, assim, a *individuação* como causa primeira do mal da separação entre o geral e o particular e a necessidade da experiência onírica como o pressentimento de uma unidade restabelecida²⁰. E, para isto, a **Poesia** revela-se-lhe como o instrumento mais eficaz, uma vez que

como arte, a poesia é mais antiga do que a prosa. Exprime a representação espontânea do verdadeiro, um saber que **não separa ainda o geral das suas viventes manifestações particulares**, a lei das suas aplicações, o fim e o meio, pois não concebe nenhum destes termos senão em relação com o outro. Por isso, não exprime um conteúdo, conhecido somente sob o aspecto da sua generalidade, de maneira figurada, mas, conformemente ao seu conceito, faz ressaltar, pelo contrário, **a unidade substancial que ignora ainda esta separação** e não admite a existência de simples relações exteriores entre o geral e o particular. Ela apresenta assim tudo o que apreende sob a forma de uma totalidade completa e independente (...)²²

b - In-nocens

Através da Poesia, Cancão ambiciona, pois, o rompimento deste isolamento e a conseqüente restauração da unidade substancial, e o faz através do retorno à pátria de sua infância primeva, a seu *reino distante, incandescente e brilhante (Visão de Um Sonho)*, onde sempiternamente vive a gozar um *tempo ditoso / de amor, sorriso e meiguice*, na simbiótica relação com a Natureza, seu *palacete dourado / puramente bafejado / das brisas celestiais (Minha Meninice)*. Esta é a égide que o protege da *dissipação* e o mantém umbilicalmente vinculado à *Grande Mãe*, pois

um homem que, como aqui no caso, haja por assim dizer aplicado o ouvido ao ventrículo cardíaco da vontade universal, que sinta como o furioso desejo da existência se derrama a partir daí em todas as veias do mundo, como torrente atoadora ou como mansíssimo arroio em gotas pulverizado, tal

²¹ Ariano Suassuna, *Iniciação.*, *ob. cit.*, p. 274. Nesta mesma obra, Ariano alude à *teoria do jogo*, formulada por Schiller (apontando, no entanto, suas imprecisões), segundo a qual a Arte seria uma “espécie de conciliação e apaziguamento da alma humana com o mundo, do espírito humano dilacerado entre o seu campo natural, a liberdade, e a necessidade cega do mundo”, *in Iniciação, ob. cit.*, p. 270.

²² Hegel, *Curso, ob. cit.*, p. 373.

homem não se destroçará de repente? Deveria ele suportar ouvir, no miserável invólucro vítreo do indivíduo humano, o eco de inumeráveis gritos de prazer e dor do 'vasto espaço da noite do mundo', sem refugiar-se incontivelmente diante dessa ciranda pastoral da metafísica, em sua pátria primigênia?²³

Regressa, assim, uma vez mais e sempre, a seu edênico mundo infantil, dando vazão ao indefinido sentimento de nostalgia de um *paraíso perdido*, ao *encanto doloroso da recordação do que já não existe*²⁴, que acompanha todos os poetas, de Milton a Fernando Pessoa, de Rilke a Rogaciano Leite, de Camões a João de Deus, de Baudelaire a Manoel Filó, e que constitui a origem comum de sua atividade artística, que é o *primitivismo de que brota a própria inspiração em que se gera*²⁵.

Asila-se nas reminiscências e alegorias pueris da *época da vida em que ainda não se pertence ao mundo*, em que a própria vida é o *abrir dos olhos para uma manhã deliciosa, quando se salta pela primeira vez do ninho e se sente ainda o calor do ninho*²⁶. E assim poetiza, para **continuar o seu jogo infantil** sem renunciar ao prazer da brincadeira, porque não apenas não se envergonha de suas fantasias como as comunica a todos nós, oferecendo-nos a possibilidade de também evoluir no sentido de não interromper nossos devaneios e com eles deleitarmo-nos sem remorso (*Felizes os que se instruem brincando, ensina Fénelon*)²⁷.

E para recuperar este seu *Ninho Roubado*, requesta o beijo de Euterpe e devota seus cânticos à **Lua**, o seu Sol, o *sol dos mendigos (Noite Triste, 7ª déc./1º v.)*, que em sua obra simboliza a divindade da mulher e da força fecundadora da vida, fundidas no **culto à Mater Magna**, porquanto:

essa corrente eterna e universal se prolonga no simbolismo astrológico, que associa ao astro das noites a presença da influência materna no indivíduo,

²³ F. Nietzsche, *O Nascimento*, ob. cit., p. 126.

²⁴ Cfr. Ludwig Feuerbach, *Princípios*, ob. e loc cit.

²⁵ Esta é a razão por que Baudelaire diz:

nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor (...)

O gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada.

(*O Artista, Homem do Mundo, Homem das Multidões e Criança*, in *Poesia*, ob. cit., p. 856)

E Fernando Pessoa, na *casca* de Bernardo Soares:

... a poesia é, por certo, qualquer coisa de infantil, de mnemônico, de auxiliar e inicial.

(*Livro do Desassossego*, trecho 227)

Segundo Victor-Pierre Stirnimann, Schelegel aponta uma última via de acesso à infância perdida, "um tempo em que ainda não havia fratura entre o sujeito e o mundo":

a ascese operada pela reflexão, o mútuo estímulo e o espelhamento dialógico do intelecto e da fantasia, que em seu percurso permitem pensar o que ainda não é representado, a noção que nunca chega a ser conceito, mas que orienta o refletir.

(*Schlegel, carícias...*, ob. cit., p. 19)

²⁶ João Gaspar Simões, *Fernando Pessoa - breve história da sua vida e da sua obra* (Difel, 1983, p. 56).

²⁷ É esta a *verdadeira ars poetica* a que se refere Freud, como a "técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais" (*Delírios*, ob. cit., p. 110).

enquanto mãe-alimento, mãe-calor, mãe-carinho, mãe-universo afetivo ...
É a parte do *primitivo* que dormita em nós, vivaz ainda no sono, nos sonhos, nas fantasias, na imaginação, e que modela nossa sensibilidade profunda. É a sensibilidade do ser íntimo entregue ao encantamento silencioso de seu *jardim secreto*, impalpável canção da alma, refugiado no paraíso de sua infância, voltado sobre si mesmo, encolhido num sono da vida ...²⁸

É precisamente aí em que ressaí a **ingênua profundidade** de Cancão²⁹, esse inocente, esse in-nocens, in-nocivo à palavra, matéria-prima da poesia, posto chama as coisas pelo seu nome próprio³⁰. Dele – como de todos os poetas – pode-se dizer que assim permanece para conservar seu quinhão de sonho e com ele escudar-se ao pegar, nas próprias mãos, os relâmpagos dos deuses, transformá-los em canção e distribuí-los aos outros homens.

c - *Poiesis*: a totalidade

Por outro lado, não se pode olvidar que a análise dos recursos lingüísticos utilizados por Cancão termina por evidenciar a **totalidade harmoniosa** de que a obra de Cancão é portadora, uma vez que consubstancia a essência da *Poiesis*, termo grego que simboliza a união entre a **poesia**, a **música** e a **pintura**³¹.

c.1 - *Ut musica poesis*: “como a música, (deve ser) a poesia” (Horácio, *Ars Poetica*, verso 361, aplicado à arte musical).

No que respeita ao **âmbito rítmico**, da musicalidade, as sugestões estéticas apostas na obra de Cancão podem ser sumariadas através das diversas *figuras de harmonia* que utiliza na urdidura dos poemas, evocando-lhes a **música latente, primeva**, donde constrói verdadeiras poemúsicas.

Denota-o o reiterado uso da *aliteração*: *viu a vinda do inverno / canta contente o carão / o vento que vem convulso / os grilos trilam tristonhos / mostrando, ainda, muitas marcas mortas*. Também assim as *metáforas*, presentes em toda a sua obra (*celeste vulcão / rainha da noite*), que “não pedem compreensão explícita, mas uma impressão geral e tendência de afirmação, coisas que soam, por si, já no meio caminho dos 'significantes sem significados' da música”³².

²⁸ Jean Chevalier, *Dicionário de Símbolos* (José Olympio, 2006, pp. 564/565).

²⁹ O poeta Geraldo Amâncio bem compreendeu essa particular *ingenuidade* de Cancão: cantando certa vez no aniversário de Lourival Batista, Geraldo observava Cancão, que cochilava numa cadeira enquanto Pinto do Monteiro cantava com o aniversariante. Logo após, despertou, exatamente quando Geraldo tomava o lugar de Pinto na peleja. Dando início ao *baião* com Louro, Geraldo observou:

Cancão às vezes parece
não saber quem canta bem
Pinto cantando, ele dorme,
eu vou cantar, ele vem
mas todo gênio é ingênuo
não sabe o valor que tem

³⁰ Gerardo de Mello Mourão, entrevista: <http://virtualbooks.terra.com.br/entrevistas/morao/morao4.htm>.

³¹ Dadas as limitações inerentes a um texto desta natureza, circunscrevemo-nos à análise dos aspectos *imagéticos* e *rítmicos*, que são aqueles que verdadeiramente caracterizam a poesia. Não se poderia deixar de registrar, no entanto, a conhecida formulação exposta por Ezra Pound acerca das três dimensões do poema: a melopeia, que evoca a sonoridade; a fanopeia, relacionada a seus aspectos visuais; e a logopeia, que respeita à construção das ideias no texto (*ABC da Poesia*, Moderna, 1991).

³² Gerson Valle, *Música e Poesia*. Disponível em <http://www.jornalpoiesis.com/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=271&Itemid=50>, com acesso em 10/07/2008.

Presente em toda a concepção poética de Cancão, esta **intenção musical**³³ não passou despercebida ao Mestre Patativa do Assaré, que em seu poema *Ao Poeta João Batista de Siqueira (Cancão)*³⁴, vaticina:

Esta suave ternura
De tua musa sublime
Nos afugenta e tortura
O pranto que nos oprime
Estas jóias cintilantes
De teus **poemas cantantes**,
Para mim são obras-primas
Quer no prazer quer na mágoa
Tu fazes de um pingo de água
Um oceano de rimas

Compondo a beleza rara
Da **poesia sonora**
Tua noite é sempre clara
E o teu dia é sempre aurora
Pois, mesmo sendo Cancão,
Gozas da mesma atração
Do famoso uirapuru
Teu verso causa ciúme
E possui mesmo o perfume
Das flores do Pajeú

Nos teus versos, caro amigo,
Que jorram como a nascente,
A gente sente contigo
Tudo que tua alma sente
Com inspiração divina
A tua lira domina
O vale, o sertão e a serra
Com **melodias infindas**
Colheste as flores mais lindas
Que o teu Pajeú encerra

Através de tais *fenômenos linguísticos*, Cancão oferece continuidade à tarefa de Arquíloco, *belicoso servidor das musas*, que mereceu dos gregos a especial distinção de ser posto ao lado de Homero por haver introduzido a canção popular na literatura através da invenção do metro jâmbico e fazer, assim, com que a linguagem envide todos os seus esforços para **imitar a música**³⁵, o que, afinal de contas, consiste na própria essência da poesia lírica (o próprio vocábulo *lirismo* advém de *lira*, instrumento musical de cordas, e *soneto* originariamente significa *pequeno som*).

Por tal razão é que Nietzsche se refere à poesia lírica como *a fulguração imitadora da música em imagens e conceitos*, salientando que **o fenômeno mais importante de toda a lírica antiga era a identidade, em toda parte considerada**

³³ A expressão é de Gerson Valle, citada na entrevista referida na nota anterior.

³⁴ Do livro *Cante Lá Que Eu Canto Cá* (Vozes, pp. 117/120) (os grifos não constam do original). De se observar, por oportuno, que, em vez do correto *Siqueira*, por equívoco editorial consta o sobrenome *Cerqueira* no livro *Flores do Pajeú*, obra referida por Patativa do Assaré, o que certamente levou o mestre cearense a utilizá-lo nesta sua composição.

³⁵ Assevera Câmara Cascudo que “os gregos falam de Arquíloco (falecido em 560 a.C.) e especialmente numa sua inovação genial... O canto acompanhado teria tido, desta forma, seu início popular.” (*Vaqueiros e Cantadores*, Ed. Itatiaia, 1984, p. 190).

Ver, ainda, a respeito de Arquíloco, a nota de Schlegel na obra *Conversa, ob. cit.*, pp. 35/36.

natural, do lírico com o músico, concluindo, a respeito, que

(a obra de arte do poeta lírico) foi com razão qualificada de repetição ou reprodução do mundo; esta música torna-se-lhe depois mais sensível e, por influência apolínea do sonho, visível em imagens simbólicas (...)

A canção popular aparece-nos, antes de mais, como espelho musical do mundo, como melodia primordial que anda à procura da imagem de sonho que lhe seja irmã para a exprimir num poema (...)

A poesia do poeta lírico nada pode exprimir que não esteja já contido, com a mais extraordinária universalidade e perfeição, na música que o obrigou a fazer a tradução imaginal.³⁶

Também por isto Hegel infere, poeticamente, que

A *Plástica* é o signo do Espírito. Ela exprime a vida criadora, mas paralisada e limitada pelo tempo e pelo espaço.

A *Música*, ao contrário, revela-nos diretamente o movimento íntimo da alma, com seus desejos e sentimentos eternos e sua aspiração ao infinito.

A *Poesia*, finalmente, é a *Música Plástica*.

Ela pinta e esculpe por meio de frases dotadas de mobilidade e por sons que se sucedem, harmoniosamente ritmados.

Ela é a Arte suprema e exprime o pensamento por imagens.³⁷

Nesta senda, vale ressaltar que, no caso do poeta lírico, a evocação dos já referidos *filosofemas* converge também para o **fenômeno da repetição**, que, ao invés de mitigar-lhe a faculdade criativa, notabiliza-o como artista visceralmente norteados pelo signo da musicalidade, pois é indicativo da já assinalada dependência que o lirismo possui quanto à música. Valho-me, uma vez mais, da lição de Massaud Moisés:

Essa analogia metafórica dos predicativos decorre de a poesia lírica caracterizar-se pela repetição, repetição não só no sentido formal como no gnosiológico. A estrutura sintática em que o 'eu' se mostra é regular, obedece a uma disposição física, elementar: sujeito + predicado + predicativo. Evidentemente, o paralelismo pode lançar mão de outros verbos, gerando estribilhos de vária natureza, mas o resultado será idêntico: a recorrência formal produzirá o clima lírico, como um retorno que garante a melodia e propõe as soluções do ritmo. **O consabido entrelaçamento da lírica com a música tem no fenômeno da repetição um de seus mais poderosos sustentáculos.**³⁸

³⁶ O Nascimento, *ob. cit.*, pp. 44 e 51.

³⁷ Curso, *ob. cit.*, p. 345.

³⁸ *Literatura, ob. cit.*, p. 279. Como ensina Manoel de Barros (*O Livro das Ignorâncias – uma didática da invenção*, Record, 1998, p. 11):

“Repetir, repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo”

A respeito do fenômeno da repetição e de sua importância para a caracterização da obra do artista, vale registrar as argutas observações que Oscar Mendes lança sobre a obra de Shakespeare, quando assinala que

(...) o inglês A. C. Bradley, professor de poesia em Oxford, no seu estudo *Shakespearean Tragedy*, traçou delas (das obras deste dramaturgo) um quadro verdadeiro, que vai desde a sua composição como técnica teatral até sua significação mais profunda. (...) O que narra é *sempre* a história de uma pessoa: o herói, ou de duas: o herói e a heroína (Romeu e Julieta, Antônio e Cleópatra). E estes *sempre* morrem, como clímax da tragédia. Nelas há *sempre* um contraste

c.2 - Ut pictura poesis: “como a pintura, (deve ser) a poesia” (Horácio, *Ars Poetica*, verso 361)

A este respeito, no **âmbito da percepção visual** na obra de Cancão alcançam notável relevo o **delineamento pictórico**, quase táctil, das inutilidades naturais, minudências que são mundos, donde extrai os elementos para a confecção de verdadeiras telas, e o **processo adjetivante** de que faz largo uso, *suprindo, com o adjetivo, uma relação lógica extensa, tornando imediata pela surpresa da relação verbal uma sugestão que morreria, se se desdobrasse logicamente*³⁹. É o que se tem quando se refere, por exemplo, *ao espaço vermelho, à desabrida procela, à tarde outonal, à água que vem chorosa, às noites cravadas de vaga-lumes, à voraz ternura da mulher, às lindas tardes toldadas, à boca triste da fonte, às manhãs subdouradas, às brancas nuvens franjadas, ao céu deserto ou à sombra anilada.*

Ressalte-se, por oportuno, que, embora não se pretenda 'filiar' Cancão a qualquer escola literária⁴⁰, certo é que a evidenciação de seu estilo através de uma fórmula concisa, em que sejam ressaltados seus aspectos mais relevantes, permite ousar dizer que sua obra se ajustaria a uma espécie de **Impressionismo**, tendo em mira que é sedimentada, toda ela, na *pormenorização plástica dos elementos naturais*, em que ressaia a vivacidade de cores fortes e nítidas, que glorificam a variedade e a exuberância de minudências da Natureza do Sertão Profundo, de suas paisagens mais simples:

As regiões despretensiosas existem para os grandes paisagistas; as regiões raras e notáveis, para os pequenos. Isto é: as grandes coisas da natureza e da humanidade têm que interceder por todos os pequenos, medianos e ambiciosos entre seus admiradores – mas o *grande* intercede pelas coisas mais *simples*⁴¹

Com efeito, os poemas do vate egípcio constituem verdadeiras *pinturas sonoras*, em que, através de *nuvens franjadas, da luz cintilante, das réstias*, valoriza-se, acima de tudo, a captação imediata daquilo que, de fato, se consegue aperceber da Natureza em movimento: alteração de luz e de atmosfera, súbitos raios de sol rompendo por entre nuvens dispersas, enfim, ao que alude Raul Brandão, quando, na tentativa de retratar seus *Sítios Ignorados*, termina por confessar:

o que eu queria dar só o podem fazer os pintores – os tons molhados, os

entre uma grande felicidade anterior e o advento de sofrimentos e calamidades fora do comum e inesperados, sendo quase *sempre* o próprio herói que, pelos seus atos e pelas suas paixões, ocasiona tais sofrimentos e tais catástrofes.

(Nota Introdutória às *Tragédias de Shakespeare*, in *William Shakespeare – obra completa* – vol. 1 – Nova Aguilar, 1995, p. 57)

³⁹ Esta concepção é dada por Martinho Nobre Melo, na *Apresentação de Cesário Verde* (in *Livro de Cesário Verde*, Ed. Agir, 1984, p. 26). Ressalte-se, aliás, que tal procedimento constitui notável indício da valorização que Cesário Verde oferece à vertente pictórica na poesia.

⁴⁰ Mesmo porque sua obra não se deixa aprisionar pelos arquétipos de nenhuma delas em particular, pois se do Classicismo adotou a forma, não se deixou subjugar pelo *estilo linear de descrições objetivas* que o caracterizam; se do Romantismo acolheu a tendência à apreensão da *instantes fugazes de vibração psicossomática*, dele não agasalhou a *liberdade poética (versos brancos e livres)*; se do Simbolismo acolheu as variegadas e fecundas *experiências melódicas*, dele se distanciou porque rejeitou o seu *estilo elíptico e hermético*, permanecendo jungido às formas rítmicas e métricas da usança parnasiana.

⁴¹ Nietzsche, *Aurora – reflexões sobre os preconceitos morais*, § 434.

reflexos verdes, o galopar das nuvens fugindo sobre a imensa superfície polida, e, por fim, ao cair da tarde, a agonia dolorosa da luz.⁴²

Ora, e não é precisamente isto que Cancão logra fazer?

<p>A água branda descia Pelo pequeno gramado A relva, fresca e macia, Era um tapete rendado Se ouvia, lá da colina, No coração da campina, Soluçar uma cascata E o sol, com seus lampejos, Dava os derradeiros beijos No rosto verde da mata (<i>Depois da Chuva</i>)</p>	<p>O sol, em nesgas vermelhas Vai atravessando o manguê Aqueles rubras centelhas Parecem feitas de sangue E o celeste vulcão Numa santa erupção Na montanha ainda arde Seus derradeiros lampejos São eles restos dos beijos Enfraquecidos da tarde (<i>Crepúsculo</i>)</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

O sol, guerreiro que veio do Oriente
Passou o dia lutando ferozmente
Da guerra trouxe seu golpe assinalado

Agoniza agora, e através da tela infinda
Pela grimpada da serra mostra ainda
A metade do rosto ensangüentado
(*Crepúsculo – soneto*)

Suas composições acumulam “sensações isoladas, detalhes, para a captação de um mundo de aparências efêmeras”, em que “*inventa* paisagens, que parecem mais autênticas do que a realidade”⁴³, e sobre as quais se poderia dizer que

tem-se a impressão de um pintor, que utilizasse as palavras em lugar da tinta ... E de um pintor **impressionista**: a cena transcorre ao ar livre; a descrição monta-se como uma soma de minúcias pictóricas, à semelhança de uma seqüência de pinceladas rápidas, superpostas, de acordo com a técnica **pontilhista**.⁴⁴

Isto se deve ao fato de que, depois de se ter expandido interiormente, o poeta lírico projeta a sua alma no mundo exterior sob a forma de **quadros descritivos**, e é por isso que, assim como os pintores impressionistas, Cancão é um artista **visceralmente popular e essencialmente universal**, vez que a estrutura pictórica de seus poemas oferece *expressão visual a fatos e a sentimentos, a idéias e a sonhos que, apesar de*

⁴² Os Pescadores (Estudios Cor, s/d, pp. 18/19).

⁴³ Keith Roberts, *Obras-Primas do Impressionismo*, Verbo, 1975, p. VIII. No clássico aforismo de Terêncio: *Homo sum: nihil humani a me alienum puto* – Sou homem: nada do que é humano me é alheio.

Gerson Valle aponta que esta característica é tanto mais visível entre os simbolistas, em que

tanto os músicos quanto os poetas tiraram da expressão dos pintores a idéia de representar imprecisões, apenas impressões, o que, de certa maneira, faz confluír para a música toda a intenção artística desse tempo (sempre os 'significantes, mais evidenciados que os 'significados') (<http://www.jornalpoiesis...>, cit.)

⁴⁴ Massaud Moisés, análise ao capítulo VIII de *O Ateneu*, de Raul Pompéia, in *Literatura Brasileira Através dos Textos*, Cultrix, 2004, p. 290.

*originados no individual, exprimem o que há de mais geral e profundo nas crenças, representações e relações humanas*⁴⁵.

Ainda a este respeito, cumpre assinalar que, no estro de Cancão, o assinalado fenômeno artístico da repetição não descamba em paralisia monotemática, porquanto, ainda quando focaliza reiteradamente o mesmo fenômeno, a cada vez que o faz, capta-o num espaço-de-tempo único, apresenta-o sob uma nova óptica, surpreendendo-lhe aspectos dantes não entrevistados, apreende-o, por fim, sob impressões distintas, de acordo com a gama de sentimentos que, *naquele* momento, são despertados em sua alma, de modo que, embora aludam às mesmas realidades (p. ex., *Manhã de Chuva, Manhã Sertaneja, Momentos Matutinos, Horas Matutinas, Crepúsculo Praieiro, Crepúsculo, Crepúsculo - soneto*), cada uma de suas composições possui contornos próprios, que a singulariza em relação às demais.

d - Arabescos

Por tudo isto é que se pode afirmar que as obras de Cancão constituem o exemplo mais contundente do **paisagismo lírico** herdado pelo povo do sertão nordestino da exuberante cultura árabe transplantada para estas plagas pelos colonizadores portugueses.

Com efeito, é Alberto da Cunha Melo⁴⁶ quem oferece à dimensão erudita da poética árabe, herdada pelos poetas do sertão nordestino, poder-se-ia

... é possível supor, entre os árabes, duas categorias de poetas: de um lado aparece o poeta que cultiva – mesmo quando improvisa – uma linha de poesia sofisticada, lírica e cortesã, um tanto retórica, baseada em experiências pessoais, amatórias ... Do outro, o jogral propriamente dito, com sua poesia-espetáculo-reportagem; seu lendário épico-religioso, suas sátiras e chacotas e seus vibrantes desafios verbais.⁴⁷

III - MALUNGOS

Noutro plano, igualmente com o objetivo de permitir a compreensão da obra canconiana (e, de resto, da poética popular) no conjunto da atividade artística universal, é que se traz a lume o **paralelismo** que possui com a obra de outros mestres, a revelar a *consangüinidade artística* existente entre eles e, portanto, a significação que suas obras possuem no contexto da arte literária. É o princípio estético referido por T. S. Elliot, quando afirma que

nenhum poeta nem qualquer outro tipo de artista tem seu significado completo sozinho. Sua significação, sua apreciação, são a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode avaliá-lo isoladamente.

⁴⁵ Cfr. Afrânio Coutinho, *Introdução à Literatura no Brasil*, Bertrand Brasil, 1995, p. 226. Isto porque

formar e dizer, segundo a fantasia, sem descrever as coisas na respectiva existência prática, tal é, com efeito, a finalidade e a missão da poesia (Hegel, *Curso, ob. cit.*, p. 374).

São comumente apontados como autores brasileiros impressionistas Adelino Magalhães, Raul Pompéia e Cornélio Pena.

⁴⁶ *O Repentista Nordestino e a Poética do Desafio, in Um Certo Jó* (Uzyna Cultural, 2004, p. 56).

⁴⁷ Luis Soler, *Origens Árabes no Folclore do Sertão Brasileiro* (Editora da UFSC, 1995, pp. 60/61).

É necessário situá-lo por contraste e comparação com os mortos. E isto é um princípio estético e não meramente crítica histórica.⁴⁸

Desta forma, embora se admita o estabelecimento de *graus de grandeza literária* por meio de uma valoração *objetiva*, aqui não se intenta propiciar qualquer espécie de exame comparativo entre produções artísticas. Nesta ocasião, a indicação de tais recursos estilísticos obedece à exclusiva finalidade de trazer à baila um dos aspectos mais relevantes da **proximidade sensória** (*sinfronia*) que une seus criadores, no sentido de evidenciar aquilo que Câmara Cascudo denomina de *poesia da continuidade sentimental*⁴⁹. De fato, não há que se negar a existência de *aproximações* entre os seguintes excertos:

Era por uma dessas noites vagarosas do inverno, em que o brilho de um céu sem lua é vivo e trêmulo; em que o gemer das selvas é profundo e longo; em que a soledade das praias e ribas fragosas do oceano é absoluta e tétrica.
(Alexandre Herculano, *Eurico, O Presbítero*, Cap. 4º)

e

Era por uma dessas tardes em que o azul do céu oriental - é pálido e saudoso, em que o rumor do vento nas vergas - e monótono e cadente, e o quebro da vaga na amurada do navio e queixoso e tétrico.
(Castro Alves, Prólogo de *Espumas Flutuantes*)

Ou a *coincidência* entre as seguintes composições:

Poeta, cantô da rua
Que na cidade nasceu
Cante a cidade que é sua
Que eu canto o sertão que é meu
(Patativa do Assaré, *Cante Lá Que Eu Canto Cá*)

e

Não sou um Manuel Bandeira
Drummond nem Jorge de Lima
Não espereis obra-prima
Deste matuto plebeu
Eles cantam suas praias,
Palácios de porcelana
Eu canto a roça, a cabana,
Canto o sertão ... que ele é meu!
(Rogaciano Leite, *Aos Críticos*)

Ou, no que se refere especificamente a Cancão, o *paralelismo* que existe entre estas estrofes:

⁴⁸ *A Essência, ob. cit.*, pp. 22/23.

⁴⁹ *Flor de Romances Trágicos* (Fundação José Augusto, 1982, p. VII). Rogaciano Leite alude, a propósito, ao "intercâmbio da família intelectual brasileira", *A Santos, in Carne e Alma* (FUNDARPE, 1988, p. 11).

As águas silenciosas
Vão rolando preguiçosas
Lá das colinas lodosas

O sol além se deitava
A sua luz se esvasava
Pela ramagem da horta

Se despenham sem alarde
 A aragem sertaneja
 Sobre a paisagem que beija
 Mansamente rumoreja
 Por despedida da tarde
 (*A Borborema*)

A brisa, em leves ruídos
 Levava os ternos gemidos
 Da tarde já quase morta
 (*Depois da Chuva*)

e o seguinte trecho de prosa poética:

“Um concerto de notas graves saudava o pôr do sol e confundia-se com o rumor da cascata, que parecia quebrar a aspereza de sua queda e ceder à doce influência da tarde. Era a ave-maria (...) A brisa, roçando as grimpas da floresta, traz um débil sussurro, que parece o último eco dos rumores do dia, ou o derradeiro suspiro da tarde que morre.”
 (José de Alencar, *O Guarani*, Cap. VII)

Ou, ainda, entre este excerto do vate egípcio:

Venho trazer-te a lembrança
 Daquele tempo passado
 Dos sopros da brisa mansa
 Na orla verde do prado
 Lembrar-te as lindas verbenas
 Por entre as flores pequenas
 Das manhãs frescas e belas
 Venho chorar minhas dores
 E trazer-te uma das flores
 Que nos viu passar por elas
 (*Lamentos Ao Pé De Um Túmulo*)

e esta estrofe:

“Trago-te flores - restos arrancados
 Da terra que nos viu passar unidos
 E ora mortos nos deixa e separados”
 (Machado de Assis, *A Carolina*)

Ou, por fim, entre esta estrofe, também de Cancão:

Vai a tabaroa à roça
 Em um ar aborrecido
 No caminho mais seguido
 Buscar água no regato
 Se defendendo do mato
 Pra não molhar seu vestido
 (*Manhã de Chuva*, 4ª déc./5º ao 10º vs.)

e estoutro trecho de prosa poética:

Por essa vereda meteram-se os dois irmãos. Afonso adiante, malhando com o bastão os tufos de capim e relva para espantar as cobras; Linda, no encalço, rocegando a fímbria da saia de musselina para guardá-la dos orvalhos.
 (José de Alencar, *Til*, cap. XI)

De tudo isto, é forçoso concluir que uma judiciosa aproximação do tema deve necessariamente prestigiar os pontos de interseção existentes entre criações que possuem similar teor estésico (desimportantes, para tanto, as geografias e os tempos), circunstância esta que, ao contrário do que o entende o senso comum, constitui um dos mais relevantes aspectos da valorosidade de todas elas, uma vez que *o produto final será o gênio, e será tão final depois como antes*⁵⁰. Não é por outra razão, aliás, que Maximiano Campos assevera que

Emerson talvez tivesse razão quando afirmava, querendo se referir a Shakespeare: 'O maior gênio é o homem mais endividado'. Por isso, existe e existirá sempre um parentesco entre as grandes obras universais. Esse parentesco que há entre o romance de Joyce e a obra de Homero, a filosofia de Nietzsche e a música de Wagner, entre Dostoiévski e Gogol, a poesia de Baudelaire e a de Edgar Allan Poe.⁵¹

a – Dos labutos

Ademais, ao propósito de evidenciar tal *parentesco artístico* alia-se outro intento, que lhe segue como consequência inevitável: fornecer um contributo para a **desmistificação da assim denominada cultura popular**, entendida, aqui, como conjunto de práticas, representações e formas de consciência que possuem *lógica própria*, e não como algo posto *em antagonismo* em relação à chamada *cultura erudita*⁵². Isto porque

a defesa do sentido integrado da expressão popular poderia e deveria conduzir a uma reflexão sobre o modo peculiar de significação da literatura oral. Se, ao contrário, o pesquisador se limita a constatar que 'acima da rima [está] a nota da canção', se não enfrenta a complexa diferença desta poesia mediante a construção, **a partir da própria poesia**, de uma proposta crítico-teórica também sujeita a tratamento diferencial, sua percepção do objeto poética, além de se achar inevitavelmente limitada, converte-se em foco de ambigüidade e discriminação

quando o que ocorre, no entanto, é que

sua **diferença** (da poesia popular), quando não é meramente traduzida em inferioridade, enseja uma perspectiva ambivalente, que mistura apreço e menosprezo, fascínio e censura, e que parece estar associada à hesitação entre valorizar e repudiar a 'espontaneidade' da criação⁵³

Neste sentido, é emblemático o caso de Cancão, cuja verve é comumente atribuída à uma espécie de *sobrenaturalismo*, mormente pelo opulento uso de recursos literários e de abastado vocabulário, presumidamente inacessíveis a alguém que, como ele,

⁵⁰ Fernando Pessoa, *Antologias de Estética, Teoria e Crítica Literária* (Ediouro, 1988, p. 34).

⁵¹ *Posfácio ao Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna (José Olympio, 2005, p. 752).

⁵² Cfr. Marilena Chauí, *Cultura Popular, in Cultura e Democracia* (Cortez, 2006, p. 34). A respeito das influências na formação da poesia trovadoresca em Portugal, Yara Frateschi Vieira assinala que a *tese litúrgica* defende que "aquilo que se tem chamado de literatura popular nada mais é do que uma estilização de formas da cultura dominante" e que "entre poesia popular e poesia culta ou artística não há uma 'divisão impenetrável'", *in Poesia Medieval – literatura portuguesa* (Global Editora, 1987, pp. 27/28).

⁵³ Cláudia Neiva de Matos, *A Poesia...*, *ob. cit.*, p. 185 – grifos do original.

somente possua instrução escolar primária, donde é possível inferir as pérfidas implicações advindas da perspectiva de pretender categorizá-lo como *malassombrado* e daí pretender que a análise de seu labor poético deva restringir-se a arquétipos de simplismo, porquanto tal atitude, ordinariamente entendida como valorativa, é, na verdade, profundamente perniciosa para a sua obra, quando se sabe que daí pode advir a deletéria mutilação do fenômeno literário por meio da disjunção entre o popular/inspiração e erudito/reflexão⁵⁴. Tem plena aplicação aqui, portanto, a lição de Hegel quando assinala que

um preconceito muito comum é aquele que diz ter a arte começado em simplicidade e em naturalidade ... A arte concebe, porém, o natural, o vivente e o simples de um modo muito diferente (...) **A beleza, quando relacionada com a obra de arte, exige, logo de começo, sucessivas tentativas e demorado exercício para chegar ao domínio de uma técnica perfeita.** A simplicidade, na sua relação com o belo ... resulta de esforço despendido após numerosas **mediações que tiveram por fim eliminar a variedade, os exageros, as confusões ...**⁵⁵

Isto porque é através de um *viés de raízes preconceituosas*, que vislumbra a poética popular como um *traço folclórico, como um dado pitoresco* de nossa cultura, que se consoma a estigmatização da expressão artística do poeta lírico como circunscrita a um caráter de *irracionalidade*, e, pois, como elemento inservível à ponderação lógico-científica, quando o se tem, na verdade, é que

... a entronização da poesia popular na esfera imaculada da palavra volátil pode representar um mecanismo sutil de exclusão: conceituar um objeto de maneira a revesti-lo de uma aura inefável, de uma natureza inapreensível, equivale em certa medida a confina-lo longe de nossos olhos e de nossas mãos, guarda-lo intacto e frágil na redoma do passado, interditar-lhe toda

⁵⁴ Maria Didier, *Emblemas da Sagração Armorial* (Ed. UFPE, 2004, p. 33). Sob essa ótica, Nietzsche assevera que

... é no mínimo questionável que a superstição relativa ao gênio, a suas prerrogativas e poderes especiais, seja proveitosa para o próprio gênio, quando nele se enraíza. (*Humano...*, Aforismo 164, *ob. cit.*, p. 117).

⁵⁵ *Curso*, *ob. cit.*, p. 5. Exemplo disso é o que relata T. S. Elliot acerca do *Hamlet*, de William Shakespeare, ao assinalar:

As primeiras 22 linhas são construídas com as palavras mais simples, na linguagem mais corriqueira. Shakespeare tinha trabalhado durante longo tempo no teatro, e já havia escrito uma boa quantidade de peças, antes que alcançasse o ponto em que poderia escrever essas 22 linhas. Não há nada tão simplificado nem tão seguro em sua obra prévia (*A Essência.*, *ob. cit.*, p. 109)

Nesse mesmo sentido, ao ponderar acerca da labuta artística, Nietzsche assinala a importância do exercício criativo, asseverando, enfaticamente:

A Crença Na Inspiração – ... a improvisação artística se encontra muito abaixo do pensamento artístico selecionado com seriedade e empenho. Todos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, eleger, remodelar e ordenar.

A seriedade do ofício – Só não me falem de dons e talentos inatos! Podemos nomear grandes homens de toda espécie que foram pouco dotados. Mas *adquiriram* grandeza, tornaram-se 'gênios' (como se diz) por qualidades de cuja ausência ninguém que dela esteja cômico gosta de falar: todos tiveram a diligente seriedade do artesão, que primeiro aprende a construir perfeitamente as partes, antes de ousar fazer um grande todo ... (*Humano...*, Aforismos 155 e 163, *ob. cit.*, pp. 111 e 116).

No mesmo sentido, a crítica de Baudelaire àqueles que “despojam ... o gênio de sua racionalidade e lhe atribuem uma função puramente instintiva e, por assim dizer, vegetal” (*Richard Wagner e Tannhäuser em Paris, in Crítica Musical - Poesia e Prosa*, Nova Aguilar, 1995, p. 923).

possibilidade de conexão com o presente vivo e ativo.⁵⁶

b - Êxtase

Nesta linha de raciocínio deve-se ter em conta que hodiernamente é possível – quiçá necessário – elaborar uma tentativa de compreensão de sua poética (e, de resto, da atividade artística *lato sensu*) através do estudo do desenvolvimento de potencialidades relacionadas a **estados alterados (ou superiores) de consciência**, glorificados como fontes supremas de criatividade⁵⁷. Cuida-se, aqui, das chamadas “experiências oceânicas” (Freud), “experiências numinosas” (Jung) ou “experiências culminantes” (A. Maslow), em que o sujeito experimenta uma temporária dissolução do ego e a expansão da consciência e da auto-percepção, de forma a incluir e abranger outros elementos do mundo exterior.

É o que vislumbra Bráulio Tavares, em precioso artigo em que discorre sobre a “visão cósmica em Carlos Drummond de Andrade e Augusto dos Anjos”, ao asseverar que

são numerosos os relatos de indivíduos que declaram haver experimentado em algum momento um vislumbre visionário em que o mundo inteiro parecia estar presente diante de si, e em que todas as coisas pareciam embebidas de significação. Ao emergir de uma experiência desse tipo, as pessoas de índole religiosa a consideram uma iluminação mística, um sinal da presença da Divindade (...)

Os poemas 'As Cismas do Destino' (Augusto) e 'A Máquina do Mundo' (Drummond) descrevem experiências desse tipo. Em ambos, **o poeta faz a sós uma caminhada**, e começa a ser dominado pela **sensação cada vez mais intensa da presença (quase que da aproximação) do Mundo**. Ele tem a impressão de que **o mundo se personifica, o mundo lhe dirige a palavra**; segue-se uma **torrente de imagens** que procuram, de modo fragmentário, exprimir esse 'recado do Mundo'. **A visão é fugaz e logo se desvanece; o poeta constata a impossibilidade de apreender o Mundo**, cuja complexidade transcende o intelecto e seus sentidos (...)

Em ambos os poemas ... estão presentes os mesmos elementos: a **Caminhada**; a contemplação da **Paisagem**; a brusca **Revelação**; o **Recado do Mundo**⁵⁸

⁵⁶ Cláudia Neiva de Matos, *A Poesia Popular na República das Letras: Sílvio Romero folclorista* (Editora UFRJ – Minc/Funarte, 1994, p. 194).

⁵⁷ No texto *O Mistério do Intuição*, Cultrix, citado no endereço eletrônico imagick.org.br/zbolemail/Bol07x03/BE03x12.html, Brian Ingás e Ruth West assinalam que “em seu livro *Mysticism*, F. C. Happold identificou as características mais marcantes de tais estados: não podem ser prontamente descritos com palavras; proporcionam visões interiores 'que trazem consigo um sentido tremendo de autoridade; são transitórios, e raramente duram mais que alguns minutos; não podem ser preparados; dão 'uma consciência da unicidade de tudo'; deixam um sentido de intemporalidade. Aliás, é sintomática a assombrosa semelhança que se observa entre o labor poético de Augusto dos Anjos e o de Cancão. Sobre o vate paraibano, com apoio em Raimundo Magalhães Jr., Bráulio Tavares assevera que “textos como 'Poema Negro' e 'Tristezas de um quarto minguante' são certamente retratos fiéis das madrugadas insones em que metrificava seus delírios. Não é de admirar que declarasse sentir, no momento de criar seus versos, 'uma série indescritível de fenômenos nervosos, acompanhados muitas vezes de uma vontade de chorar’”. Cancão, por sua vez, assim relata a um interlocutor (Urbano Lima?) a sua faina criativa:

Int.: - Na hora em que você está escrevendo, sente alguma coisa estranha?

Cancão: - Sinto: calafrios, água nos olhos.

Int.: - Qual a hora em que você mais se dedica a escrever?

Cancão: - Meia-noite ou à madrugada.

Int.: - Você se levanta para...?

Cancão: - Me levanto para escrever. Sem ver ninguém à minha frente.

⁵⁸ In *A visão cósmica em Carlos Drummond de Andrade e Augusto dos Anjos. As semelhanças e*

Ao leitor atento decerto não escapará o fato de que tais experiências permeiam a febril atividade criativa de Cancão. A título exemplificativo, colha-se o que registra nos poemas *Visão de um Sonho*, *Sonhando ao Relento* e *Um Sonho Que Durou Três Horas*. Nestes últimos, assim enuncia o itinerário de seu 'vislumbre visionário'⁵⁹:

Dormindo, sonhei que via
Um campo verde bordado
Caía a neve em punhado
Pela pelúcia macia
O arvoredo se erguia
Enquanto o vento passava
Parecia que contava
À densa folhagem sua
Algumas lendas da Lua
Que a Natureza ocultava

Sentia a alma enlevada
Ao contemplar os verdores
Olhava por entre as flores
Uma virgem ajoelhada
A sua face nevada
Mostrava um ar prazenteiro
Sorria ao beijo maneiro
Do vento que a noite espalha
Olhando o céu entre a palha
De um verdejante coqueiro

Depois, por entre os bambus
Ligeiramente fugia
De longe ainda eu a via
Por uma farpa de luz
Nos horizontes azuis
Prestava toda atenção
Olhando pra vastidão
Do campo verde e sereno
Cheirando um lírio pequeno
Que apertava na mão

Hora que ainda dormia
Entre o gramado pequeno
Branco lençol de sereno
Toda a floresta cobria
Despertei pela folia
Da pequena passarada
Reparei, não vi mais nada
Sentia só a frieza
Da brisa que a Natureza
Espalha na madrugada
(*Sonhando ao Relento*)

Dormi, sonhei que voava
Buscando um país distante
Pra ver se desencantava
Um dia, um reino brilhante
Depois que muito voei
Além, além, avistei
Vastos planaltos risonhos
Era o Reinado das Rosas,
De belas veigas relvosas
Subdouradas dos sonhos

Olhava a variedade
Das flores pelos caminhos
Ouvindo a sonoridade
Do canto dos passarinhos
De uma pequena roseira
Entre a folha e a madeira
Uma virgem aparecia
Cantava baixa canção
A sublime entoação
Só ela compreendia

Andando bem vagarosa
Entre a neve se envolveu
Entrou num cálix de rosa
Dali desapareceu
Procurei-a em todo canto
Senti saudade e meu pranto
Sobre a relva derramei
A sua transformação
Foi na mesma ocasião
Em que também despertei

Esse sonho, essa ilusão
Eu nunca mais esqueci
A mais sublime feição
Da santa mulher que vi
As flores, os pirilampos,
O prado, o planalto, os campos,
O chorar dos vendavais,
Um céu tranquilo de glória
E a lembrança dessa história
Não morrerá nunca mais
(*Um Sonho Que Durou Três Horas*)

coincidências entre os poemas As Cismas do Destino, do poeta mineiro: o de Drummond é uma citação deliberada do de Augusto, extraído de revista.agulha.nom.br/augusto17.html.

⁵⁹ Trata-se, aqui, de tema de estudo da denominada *Psicologia Transpessoal*, sobre a qual vale consultar Márcia Tabone, *A Psicologia Transpessoal*, Cultrix; Shultz, *História da Psicologia Moderna*, Cultrix; J. Lacoste, *A Filosofia da Arte*, Ed. Jorge Zahar. Na rede de computadores, consulte-se, dentre outros: Carlos Antônio Fragoso Guimarães, *A Natureza Transpessoal*, *ob. cit.*; Giuliana Gnatos Lima Bilbao e Vera Engler Cury, *O Artista e Sua Arte: Um Estudo Fenomenológico*, in sites.ffclrp.usp.br/paideia/artigos/33/12.htm; Alexandre Pedrassoli, *Psicologia Transpessoal*, in pedrassoli.psc.br/psicologia/psitrans.aspx.

Ergo, como em Mário de Andrade e em Augusto dos Anjos, também em Cancão o que se tem é a “verbalização de uma experiência de iluminação pessoal”, e assim naqueles como neste, “do ponto de vista literário, **não interessa se os poetas experimentaram de fato uma 'iluminação' ou se apenas a imaginaram**” (Bráulio Tavares, *cit.*). Consequência desta assertiva, e por tudo o mais que se logrou demonstrar alhures, é a absoluta desimportância da discussão acerca da **intencionalidade** de utilização de tais ou quais recursos literários pelo vate egípcio, uma vez que, como se logrou demonstrar, tal evocação encontra arrimo não apenas em seu **incessante percurso pela produção literária de luminares da arte literária**, como também em **elementos psíquicos** (i) pré-pessoais (individuais e coletivos, bem ainda “lembranças filogenéticas”, que formam a *vida pré-consciente do intelecto*⁶⁰) e (ii) pós-pessoais (a exemplo das já referidas “experiências transpessoais”), vez que

o poeta e o sonhador, entrando em contato com o seu próprio inconsciente (**tanto o pessoal como o filogenético**) descortinam uma realidade que vai além dos limites de sua própria individualidade (incluída aí, talvez, o que Freud chama de *sonhos seculares da humanidade jovem*, *op. cit.*, p. 109). Pois a possibilidade de estar próximo das fontes inconscientes propicia-lhes um conhecimento que se poderia chamar de intuitivo no sentido etimológico: de *in* (dentro) + *tuor* (ver); um ‘ver dentro’, que geralmente denominamos, colonizadamente, ‘insight’⁶¹

Desta forma, quando se alude à inspiração que o arrebatava com a pretensão única de enaltecer o arroubo e a profundidade de sua *embriaguez onírica*, de uma tal concepção não advém qualquer prejuízo de vulto à sua obra – como resulta dos poéticos epítetos de *poeta intraterrestre* e *incógnita do verso*, atribuídos a Cancão. O perigo de uma tal concepção está, isto sim, em considerar que sua verve derive de aspectos caracterizados **unicamente** pela irrazoabilidade, e, com isso, estabelecer uma oposição entre *arte primitiva* (*naïf*, instintiva) e *arte refletida* (racional, cultivada), ou seja, de *seccionar mais uma vez pensamento e sentimento, colocando-os nas perspectivas, que perduraram e perduram, de definir o popular como a esfera do sentimento e o erudito como a esfera do pensamento ordenado*⁶², e, com isso, perder o sentido de sua historicidade, vez que

alijada do movimento histórico, confinada numa periferia idealmente imobilizada, expurgada de toda relação dinâmica com a cultura viva, ela (a cultura popular) se presta docilmente à manipulação reificadora. Reificada, desloca-se discretamente do âmbito da Arte e da Cultura para o da

⁶⁰ Jacques Maritain, *apud* Ariano Suassuna, *ob. cit.*, p. 35. A isto alude Freud, quando assevera que

“os poetas são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais o nosso saber escolar ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da *psique*, já que se nutrem de fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.”

(*Delírios*, *ob. cit.*, p. 45)

Acerca do “inconsciente coletivo”, a que se refere Jung, e sua confluência para a Psicologia Transpessoal, veja-se a excelente obra *Argonautas dos Espaços Interiores*, de Anna Mathilde Nagelshmidt (Ed. Vetor).

⁶¹ Adélia Bezerra de Meneses, *O Sonho*, *ob. cit.*, p. 25.

⁶² Maria Didier, *Emblemas*, *ob. cit.*, p. 67. Como o denuncia Nietzsche (*O Nascimento*, *ob. cit.*, p. 83), a perspectiva irracionalista é expressa por Platão em seus diálogos *Íon* e *Fedro*, em que atribui a faculdade criadora do poeta, não ao discernimento [*Einsicht*] consciente, mas a uma espécie de êxtase divino.

Natureza⁶³

Tais considerações, é evidente, não possuem o condão de desmerecer o entendimento de que Cancão efetivamente é *semelhança das coisas mais puras do Pajeú*⁶⁴. Longe disso; aqui se busca apenas apontar o perigo que há em se deixar de vislumbrar sua obra **também** sob uma óptica que evidencie o aspecto relacionado à já apontada **dicção erudita** de seu estro.

Neste contexto, nos mesmos moldes em que se logrou repelir o entendimento que pugna a imprestabilidade da atividade artística à análise científica, cumpre igualmente rejeitar a concepção segundo a qual tal exame, embora admitido, deva se circunscrever ao estudo de aspectos caracterizados pela irrazoabilidade. De fato, embora a poética lírico-popular possa ser entendida como *essencialmente* espontânea, lúdica (circunstância que constitui, aliás, a sua originalidade mais profunda⁶⁵), é insofismável que esta compreensão não refuta a análise de seus aspectos formais, de modo que **sua apreensão deve se fundar na síntese dialética entre a embriaguez e a forma, entre o apolíneo e o dionisíaco, num sentido de integração ambivalente entre a reflexão racional e o êxtase sonhoso**⁶⁶, o que consiste, ao fim e ao cabo, numa das mais contundentes formas de proclamação de sua dignidade, como das mais nobres expressões do gênio humano.

IV - GRATIA

Feitas tais considerações, convém uma palavra acerca da vultosidade das citações apostas, aqui e nas aludidas notas: se muitos são os autores e as obras a que se faz referência, decerto que isto não se deve ao atendimento de qualquer arroubo de vaidade do organizador – que repudiava o pedantismo já na remota quadra da vida em que seria tolerável o cultivo de vanglórias –, mesmo porque tal recurso somente evidencia a debilidade de quem, para fazer chegar o *de-comer* a outros sôfregos pedintes, vê-se coagido a esmolar com a cuia alheia. O requesto a tão numerosas citações teve o propósito, isto sim, de fornecer uma pálida amostragem de algumas das mais expressivas composições literárias (com o propósito de instigar os leitores a se embrenhar no universo criativo de seus autores) e, ainda, de oferecer subsídios imprescindíveis (embora, à evidência, insuficientes) a um oportuno e adequado estudo da poética de Cancão. Isto tendo em vista a sua polifórmica e complexa fisionomia literária, vazada, ademais, numa exuberante diversidade estilística que vai da **quadra** (em sua maior parte com as belas e difícilíssimas *rimas encadeadas*) ao **soneto**, passando pela **quintilha**, pela **sextilha**, pela **oitava** (com versos de cinco e de sete sílabas, em formatos diversos) e pela **décima** (em versos setissílabos e decassílabos, monostrófica e em formatos diversos, desde o mais comum – ABBAACDDC – décima espanhola ou espinela – ao ABABCCDEED – décima

⁶³ Cláudia Neiva de Matos, *ob. cit.*, p. 172.

⁶⁴ Zeto, introdução ao poema *Sonho de Sabiá*.

⁶⁵ Cfr. Maria Didier, *Emblemas, op. cit.*, p. 65.

⁶⁶ Nietzsche, *O Nascimento.*, *ob. cit.*, p. 77. Noutro texto, o filósofo explicita:

“A *embriaguez apolínea* excita sobretudo o órgão visual, de maneira a produzir-lhe a acuidade da visão ... Ao contrário, no *estado dionisíaco*, é todo o sistema emotivo que é ativado e dilatado, de modo que descarrega de uma só vez a totalidade dos seus meios de expressão e põe em jogo a sua força de representação, imitação, transfiguração e metamorfose, toda espécie de mímica e ficção simultaneamente”

(*Crepúsculo dos Ídolos*, Companhia das Letras, 2006, p. 34).

Na já citada obra *Tramas do Sagrado...*, a pesquisadora Simone Guerreiro aponta tal caracterização em relação ao vate baiano, “figura contraditória, pois se enreda na teia que emaranhou, oscilando entre o fascínio do artista pelos mitos, pela riqueza cultural do Brasil sertanejo – onde o sagrado é dionisíaco e plural – e a crença do homem religioso, orientado por um sagrado centrado e fixo, que tende mais ao apolíneo.” (p. 26).

portuguesa ou recitativa, especialidade canconiana).

De todo modo, de tudo penso que resulta uma vantagem que se estende a todos: a Cancão, de quem se evidencia a magnificência de sua criação artística através da indicação da aproximação estésica que possui com diversos outros luminares da arte literária de todos os tempos e lugares; aos leitores, a quem se proporciona uma incipiente aproximação com a essência de significativas produções artísticas de diversos matizes; aos próprios autores citados, a quem se faz justiça por se dar a conhecer pelo nome quem dadivosamente compartilha as mais primorosas criações de sua extraordinária faculdade inventiva, verdadeiros transportes que apontam para a *alegre necessidade da experiência onírica*, na contundente expressão de Nietzsche⁶⁷.

Ainda a este respeito, registre-se que se teve o cuidado de evitar o sobrecarregamento do volume com notas em demasia e, para isto, convencionou-se utilizá-las somente quando verificadas distinções significativas entre as versões apresentadas, relevando-se meras incorreções tipográficas ou de pouca monta. Convencionou-se, também, o uso das seguintes abreviaturas: v(s). = verso(s); terc(s). = terceto(s); quad(s). = quadra(s); quint(s). = quintilha(s); sext(s). = sextilha(s); oit(s). = oitava(s) e déc(s). = décima(s) e inseriu-se, ao final, um pequeno vocabulário.

Por fim, um preito de gratidão: nas pessoas de Joana D'arc, Juberlita, Teófanés Leandro, Ida de Coraci, Antônio de Catarina, Reginaldo "Sujinho", Joselito Nunes, Edvaldo da Bodega, Pedro Torres Tunu, Dedé Monteiro, Didi Patriota e Nenem de Santa agradeço a todos os sonhosos malungos e companheiros d'armas desta quixotesca demanda, cujo termo nos honra a todos, ante o oferecimento de uma escassa contribuição à irredenta cultura do Povo do Sertão Profundo, nosso e de outras plagas, através desta modesta homenagem a **Cancão, Osiris da Terra dos Faraós da Poesia**.

Lindoaldo Campos

⁶⁷ O Nascimento, ob. cit., p. 34.