

# Três poemas portugueses e um impasse

HERMENEGILDO BASTOS\*

*“Comer o passado como pão de fome, sem tempo de  
manteiga nos dentes!”*

Álvaro de Campos, “Aniversário”

Crepúsculo e violência em “Violoncelo”

Seja a paisagem contaminada de “Violoncelo” de Camilo Pessanha:

Chorai arcadas  
Do violoncelo!  
Convulsionadas,  
Pontes aladas  
De pesadelo...

De que esvoaçam,  
Branco, os arcos...  
Por baixo passam,  
Se despedaçam,  
No rio, os barcos.

---

\* Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de Brasília. [hjbastos@unb.br](mailto:hjbastos@unb.br)

Fundas, soluçam  
Caudais de choro...  
Que ruínas, (ouçam)!  
Que sorvedouros!...

Trêmulos astros...  
Soidões lacustres...  
– Lemos e mastros...  
E os alabastros  
Dos balaústres!  
Urnas quebradas!  
Blocos de gelo...  
– Chorai arcadas,  
Despedaçadas,  
Do violoncelo.<sup>1</sup>

Coexistem em “Violoncelo” o encantamento mágico da musicalidade com suas sinestésias, correspondências, mais o prazer estético que daí derivaria, elevado à forma de vida, a vida como estética, por um lado e, por outro, o mundo do desastre e do naufrágio. Até certo ponto coexistem de modo pacífico. Contempla-se fascinado a arte do naufrágio. Naufrágio poetizado, e violento. O náufrago (se é que aí há um, porque a voz lírica não se personaliza) contempla. Também nos determina que ouçamos as ruínas, sendo esta a única vez em que se dirige a nós e, dessa forma, situa-se no poema.

Nem por isso deixa de ser lírica a voz. É o naufrágio internalizado. Mas sem sentimentalidade. E sem romantismo. E, apesar da oposição simbolista à objetividade, “Violoncelo” (se comparado, por exemplo, com “O sentimento dum ocidental” de Cesário Verde) é um poema em que o sujeito encontra sua correspondência no objeto, ou o eu no mundo. O eu se dissolve e se funde com o cosmos. Ou ao menos anseia por isso.

Do violoncelo, como coisa física, palpável, material, emanam os sons impalpáveis, imateriais. O contrário também é verdade. O violoncelo se configura a partir dos sons, que ganham corpo e forma, forma musical, mas nem por isso menos física. Vejam (ou ouçam), por exemplo, as arcadas, as pontes aladas que, embora não descrevam o objeto (o que estaria absolutamente fora do ideário simbolista), são palavras que se materializam. Magia; música e magia.

Não que os sons sugeriram o naufrágio, eles são o naufrágio. As arcadas que, na primeira estrofe, são convulsionadas, na última estão despedaçadas como os barcos da segunda. Há, assim, uma progressão de estado que aponta para o agravamento final quando se quebram as urnas. O encerramento do poema é também o do mundo. Adolfo Casais Monteiro diz que a poesia de Camilo Pessanha exprime

---

1 Camilo Pessanha. *Clepsidra e outros poemas*. Lisboa: Ática, 1969.

“uma visão crepuscular da vida”<sup>2</sup> (Casais Monteiro, 1977, p.13). Cabe acrescentar violência a esse crepúsculo.

Uma civilização antiga, de alabastros e perfumes. Então o lado visual também se impõe: as arcadas, os balaústres, as urnas quebradas e o gelo em bloco. Sons e imagens, sinestésias. Encantamento mágico e febril como todo encantamento.

Alguma coisa desaba. O desabamento tem um quê de horror brando. A música vai além das limitações do verbo, é um verbo além do verbo, uma língua sem palavras, plena. A determinação é, assim, ambígua: ouvir as ruínas, os blocos de gelo, os alabastros dos balaústres, mas ouvir algo mais, o puro som, imaterial e impalpável que, entretanto, é som do mundo desmoronando.

As palavras no poema nos impõem uma lógica. As imagens são inseparáveis das palavras que, por sua vez, são veículos de conceitos, como nos ensina Galvano della Volpe.<sup>3</sup> Do contrário como se entenderia a insistência em vocábulos que repisam a idéia de naufrágio, derrocada, desastre, ou ainda desmoronamento? Choro, convulsões, pesadelos, soluços, ruínas são os nomes que compõem a semântica do naufrágio ou do desastre.

Isso tudo convive, como vimos, com as pontes aladas, o perfume dos alabastros, o som inefável. As arcadas do violoncelo nos levam a entender este como um edifício, uma construção, com balaústres. Mas o desastre ou o naufrágio, como já vimos também, não é da voz lírica, é impessoal, embora o contemplador esteja envolvido naquilo que ele contempla e desmorona.

“Violoncelo” é uma paisagem contaminada. Os barcos que se despedaçam. Os rios numa paisagem desolada. O naufrágio é absoluto, naufragam os barcos, mas também os rios. Mas quem contempla não se exalta nem lamenta o naufrágio. O naufrágio é. E não por acaso ou circunstancialmente.

Quem contempla tem domínio de sua própria experiência. Ou o domínio é a última experiência digna de registro. Blocos de gelo. O mundo fechado, bloqueado, inacessível, insensível, onde as sensações, as sinestésias batem, ricocheteiam sem possibilidade, entretanto, de serem efetivamente vividas. É de domínio que se fala aí. Crepúsculo sim, mas administrado e violento. Domínio da própria derrocada ou da experiência da derrocada. O domínio se deprende das determinações (o ideário simbolista preferiria sugestões) dadas pela voz a quem a segue: ouvir as ruínas, também chorar (dirigida às arcadas, mas não só, pois o leitor acompanha a sugestão do choro plácido e sado-masoquista). Domínio das emoções, despersonalizadas. Assim, a arquitetura do poema é domínio das imagens e sensações, da musicalidade, da magia que, assim, se domestica. O contemplador que domina é parte do mundo dominado. Por isso tudo há certo prazer no naufrágio, o contemplador se compraz com o desmoronamento: deixai que desabe esse mundo, vamos chorá-lo, mas sem amargura. Domínio e violência.

---

2 Adolfo Casais Monteiro. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.

3 Galvano della Volpe. *Crítica do gosto*. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

A natureza comparece. Por um lado, como cosmos que esvoaça das pontes aladas. Mas também a natureza dos rios e dos lagos (solidões lacustres). Uma paisagem contemplada, mas já indisponível. A natureza reduzida à paisagem; o sujeito subsumido no objeto contemplado. E, assim, de nada mais valem as emoções raras, altamente elaboradas, as sinestésias, o encantamento anteriormente mágico, ou nunca suficientemente mágico. O prazer estético é o do horror sado-masoquista. A música, como parte do mundo natural, mais que humano, também se despedaça. A dissolução do eu no cosmos, como pretendia o ideário simbolista, parece, assim, um gesto de extrema violência contra o eu e o mundo.

A natureza é o mais que humano reino da música. Mas a natureza dominada pelo homem, reduzida ao humano, se furta. É paisagem. Não uma paisagem figurativa, ressalve-se, mas uma paisagem não-realista, simbolista.

“Violoncelo” está em *Clepsidra e outros poemas*. Para nós, conta a história da navegação portuguesa de modo mais convincente ou “realista” (suprema ironia!) que *Os lusíadas* ou *Mensagem* que, ao contrário, tentam cantar a glória do império português. Talvez só “O sentimento dum ocidental” de Cesário Verde, mas com certeza também a “Ode marítima” de Fernando Pessoa, possam se comparar a ela na percepção do desastre. A impossível epopéia. Os barcos que se despedaçam, para um poeta português que viveu em Macau, testemunha da aventura colonialista, tradutor de literatura chinesa, é o desmoronamento feito lirismo.

Mas “O sentimento dum ocidental” é um poema em tudo diverso. Dá nome às coisas, aos lugares, assume claramente estar falando de uma civilização que termina. “Violoncelo”, pelo contrário, como cabe a um poema simbolista, se dá no espaço aparentemente alógico em que o eu e o cosmos não se diferenciam. Daí a música como região do absoluto. Mas nem por isso deixa de ser um poema sobre o desmoronamento. Não se trata do Ocidente nem de Portugal, de Lisboa, Madri, Berlim, o mundo, mas do aqui e agora que é sempre e nunca. Um último verso para acabar com o mundo.

O mundo é confinado na arquitetura do poema que, como um bloco compacto, altamente elaborado, quer ainda preservar algo do mundo do artesanato, pré-industrial. O edifício, ou a arquitetura do violoncelo, sobrevirá ao desastre? E se sobreviver, aí ficará como pedra trabalhada deixada para futuros arqueólogos? Mas a arte como domínio supremo dos anseios e medos é exercida como violência.

“Violoncelo” se insere num conjunto de obras que poetizam a aventura colonialista da Europa e seu conseqüente naufrágio, conjunto esse cuja obra máxima é “Le bateau ivre” de Rimbaud. Ao aproximar obras de poetas diversos, não pretendemos, entretanto, insinuar filiação ou ecos, mas procurar ver como diferentes poetas captam o andamento de seu presente histórico.

O poeta produz seu poema, saca-o da matéria disforme. Metro e ritmo, voz, língua, vocabulário e sintaxe, imagens se estruturam. O poema é uma certa ordem, submete o caos anterior. Ao mesmo tempo que se estrutura, o poema organiza também a história humana. A história se inscreve no poema e ganha inteligibili-

dade. Não se trata, portanto, de o poema reproduzir o que existe fora dele, mas de imprimir uma forma à experiência da realidade. A realidade é também uma forma que, entretanto, não está disponível à experiência comum. Pelo poema podemos ver o que, sem ele, se nega à visão.

“Tabacaria” – o mundo posto entre parênteses.

### **Tabacaria**

Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto,  
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é  
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),  
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,  
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,  
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,  
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,  
Com a morte a pôr umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,  
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.  
Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,  
E não tivesse mais irmandade com as coisas  
Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua  
A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada  
De dentro da minha cabeça,  
E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.  
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo  
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,  
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

Falhei em tudo.  
Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.  
A aprendizagem que me deram,  
Desci dela pela janela das traseiras da casa.  
Fui até ao campo com grandes propósitos.  
Mas lá encontrei só ervas e árvores,  
E quando havia gente era igual à outra.  
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?  
Ser o que penso? Mas penso tanta coisa!  
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!  
Gênio? Neste momento  
Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu,  
E a história não marcará, quem sabe?, nem um,  
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.  
Não, não creio em mim.  
Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas!  
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?  
Não, nem em mim...  
Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo  
Não estão nesta hora gênios-para-si-mesmos sonhando?  
Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas –  
Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas –,  
E quem sabe se realizáveis,  
Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?  
O mundo é para quem nasce para o conquistar  
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.  
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.  
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,  
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.  
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,  
Ainda que não more nela;  
Serei sempre o que não nasceu para isso;  
Serei sempre só o que tinha qualidades;  
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem  
porta,  
E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,  
E ouviu a voz de Deus num poço tapado.  
Crer em mim? Não, nem em nada.  
Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente  
O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,  
E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.  
Escravos cardíacos das estrelas,  
Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama;  
Mas acordamos e ele é opaco,  
Levantamo-nos e ele é alheio,  
Saímos de casa e ele é a terra inteira,  
Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.

(Come chocolates, pequena;  
Come chocolates!  
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.  
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.  
Come, pequena suja, come!

Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!  
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho,  
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei  
A caligrafia rápida destes versos,  
Pórtico partido para o Impossível.  
Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas,  
Nobre ao menos no gesto largo com que atiro  
A roupa suja que sou, em rol, para o decurso das coisas,  
E fico em casa sem camisa.

(Tu que consolas, que não existes e por isso consolas,  
Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,  
Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,  
Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,  
Ou marquesa do século dezoito, decotada e longinqua,  
Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,  
Ou não sei quê moderno – não concebo bem o quê –  
Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!  
Meu coração é um balde despejado.  
Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco  
A mim mesmo e não encontro nada.  
Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.  
Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,  
Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,  
Vejo os cães que também existem,  
E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,  
E tudo isto é estrangeiro, como tudo.

Vivi, estudei, amei e até cri,  
E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.  
Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,  
E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresses  
(Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso);  
Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo  
E que é rabo para aquém do lagarto remexidamente

Fiz de mim o que não soube  
E o que podia fazer de mim não o fiz.  
O dominó que vesti era errado.  
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.  
Quando quis tirar a máscara,  
Estava pegada à cara.  
Quando a tirei e me vi ao espelho,  
Já tinha envelhecido.

Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.  
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário  
Como um cão tolerado pela gerência  
Por ser inofensivo  
E vou escrever esta história para provar que sou sublime.

Essência musical dos meus versos inúteis,  
Quem me dera encontrar-me como coisa que eu fizesse,  
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,  
Calcando aos pés a consciência de estar existindo,  
Como um tapete em que um bêbado tropeça  
Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.  
Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada  
E com o desconforto da alma mal-entendendo.  
Ele morrerá e eu morrerei.  
Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos.  
A certa altura morrerá a tabuleta também, os versos também.  
Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a tabuleta,  
E a língua em que foram escritos os versos.  
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.  
Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente  
Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como  
tabuletas,

Sempre uma coisa defronte da outra,  
Sempre uma coisa tão inútil como a outra,  
Sempre o impossível tão estúpido como o real,  
Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície,  
Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?)  
E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.  
Semiergo-me enérgico, convencido, humano,  
E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los  
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.  
Sigo o fumo como uma rota própria,  
E gozo, num momento sensitivo e competente,  
A libertação de todas as especulações  
E a consciência de que a metafísica é uma conseqüência de estar mal disposto.

Depois deitei-me para trás na cadeira  
E continuo fumando.  
Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando.



(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira  
Talvez fosse feliz.)  
Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.  
O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).  
Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.  
(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)  
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.  
Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo  
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.<sup>4</sup>

Com os seus mais de 150 versos o poema tende à saturação. Bate na mesma tecla, insiste em afirmar o que nega. Insere-se, assim, num conjunto de poemas de Álvaro de Campos cuja tônica está na insistência da negação, como uma afirmação às avessas: quem fala não pode ser nada, mas escreverá a história para provar que é sublime.

Enquanto em “Violoncelo” o eu anseia por se fundir com o cosmo e de fato consegue desaparecer em meio à música que rege o naufrágio, aqui o naufrágio é experimentado na perspectiva individual. O universo é também musical como em “Violoncelo”: “Essência musical dos meus versos inúteis”, diz Álvaro de Campos. Mas, inúteis ou não, os versos não são um simples fator da música. A magia da música cede lugar à dicção prosaica. E aqui também o poeta termina por afirmar o que nega. Nos inúteis 150 versos, livres e quase prosaicos, está sua força de rebeldia: “A caligrafia rápida destes versos”. Rápida e, acrescente-se, trivial como o cotidiano onde o eu atira a si próprio como roupa suja para “decorso das coisas”.

Propositadamente prosaicos os versos internalizam o cotidiano banal das ruas. Há ainda algo de solene, mas não é o solene de “Violoncelo”: a voz de Deus, o poeta a ouve num poço tapado.

Afinal Álvaro de Campos é um poeta modernista, um poeta do mundo cotidiano e banal. O sublime quer se manifestar, mas não tem lugar no mundo das ruas e de gente como Esteves. Sem dúvida as coordenadas mudaram de Camilo Pessanha – um poeta, contudo, muito querido pela geração de Pessoa – e o poeta das ruas Álvaro de Campos. Mas algo continua aí do impasse. O poeta agora insiste em mostrar a cara em meio ao naufrágio. Viceja, porém, ainda o “mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres”. O poeta se define como o que sempre “cantou a cantiga do infinito numa capoeira, / e ouviu a voz de Deus num poço tapado”. O leitor, por sua vez, não sabe o que deve tomar como decisivo: se a voz de Deus ou aquele que a ouviu num poço tapado. O naufrágio preserva sua pompa, é orquestrado. Mas já não é o mesmo de antes porque agora o poeta não se compraz em contemplá-lo. O espaço e o tempo das ruas e da gente comum

---

4 Fernando Pessoa. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1969.

é um fator novo? Residirá aí a diferença? (Em “O sentimento de um ocidental” também há ruas e gente que de modo febril corre o mundo, mas não têm cara nem nome.)

A Natureza em “Tabacaria”, assim com maiúscula, não está muito distante do cosmos de Pessanha, mas é alheia. Não, é preciso dizer isso melhor: em “Violoncelo” o universo rui levando consigo aquele que o domina. O pesadelo de “Violoncelo” tem um quê de uma partitura para ser regida na hora do desastre. Em “Tabacaria” o alheamento pode ser pensado com um grau mais apurado de dominação da Natureza. Ela já não comparece nem mesmo como paisagem. O desastre está normalizado, é o dia-a-dia dos habitantes destas ruas.

Em “Tabacaria” o tom é de maior desolamento, porque, se no poema de Pessanha o poeta naufraga com os barcos e os rios, agora ele deve suportar o naufrágio normalizado, aí onde tudo é estrangeiro, mas, ao mesmo tempo, comum, vale dizer, familiar. O poeta modernista é um abandonado, as forças mágicas e naturais se retiraram. Restam-lhe estas ruas construídas sobre o que desmoronou. O mundo coisificado.

O poeta não cansa de nos dizer isso. Volta-se com todas as suas forças para as ruas e seus habitantes, mas, num esforço aparentemente contrário, diz aspirar ao infinito, ao sublime. Nessa duplicidade se repete incansavelmente. A contundência, de tanto se repetir, se perde e, embora conserve ainda o vigor próprio da grande poesia, em alguns momentos vem a ser um simples lamento. Logo no início de “Tabacaria” o poeta se compraz em negar a si mesmo. Mas para que continuar negando-se outra vez e outra? A insistência congestionava o poema, que se torna excessivo, como um canto do extraordinário. Mesmo as coisas e as pessoas ordinárias e comuns se revestem de algo extraordinário em decorrência da perspectiva pela qual o poeta as vê.

Ter “todos os sonhos do mundo” não combina muito bem com “Não posso querer ser nada”, ou melhor, até pode combinar, mas para tanto fica faltando um terceiro elemento que aí não está dito. Vamos procurá-lo.

Esse jogo se repete no poema por outros meios, pela utilização dos textos entre parênteses, que também, à sua maneira, funcionam como comentários “marginais” ao texto principal. O mundo é posto entre parênteses. O dilema em que se encontra o poeta, e se repete em vários dos poemas de Álvaro de Campos, é o dilema entre o mundo “real”, corriqueiro, brutal no seu ser inapelável, composto de coisas desumanizadas, e a percepção problemática que dele tem o poeta. No mapa das ruas, o corriqueiro e o sublime parecem estar em pontos distantes e distintos. A problematização que faz o poeta da banalização da vida parece encaminhá-lo para o terreno do sublime, mas e se o sublime e banal forem faces do desastre já ocorrido ou, em outras palavras, do horror normalizado no cotidiano?

Para ver além da aparência das coisas é preciso “tirar o papel de prata, de folha de estanho” que enfeita o chocolate. Mas a operação que deveria propiciar a passagem da aparência para a essência apenas traz o horror. Por mais que o

poeta se esforce em dizer o contrário, não há mais essência disponível. O poeta insiste em dizer que pensa, e, para aquilo que nos interessa aqui, o pensamento se desenvolve por força da rua e da gente que povoa o cotidiano do poeta.

O tom coloquial aproxima o poema do mundo do dia-a-dia. Os versos livres, longos, próximos da prosa desmistificam a poesia que, entretanto, aparece como sublime. O poema se oferece ao leitor como se fosse, ele mesmo, essa duplicidade e, como na aparência ele está sendo feito ao mesmo tempo que as ações narradas ocorrem e também o lemos, ele é ao mesmo tempo sonho (aparência ou ficção verossímil) e realidade.

A percepção do poeta é filosófica, metafísica. Leva-o a pôr em dúvida o mundo real, mas ao mesmo tempo não lhe dá trégua: mesmo posto em dúvida, esse mundo se impõe. O alto destino sonhado de grande poeta é ironizado e o poeta em vários momentos se coloca no mesmo nível desse mundo e das pessoas que o povoam. O real é impossivelmente real, mas ainda assim permanece real. O poeta, como acontece também em vários outros poemas de Álvaro de Campos, sofre com a lucidez que não lhe permite enganar-se: “Estou hoje perplexo como quem pensou e achou e esqueceu”.

Os grandes propósitos não se cumpriram. O poeta não encontra gente ou a gente que encontra não está à altura dos grandes propósitos. O poeta não sabe o que é, ele é muitas coisas ao mesmo tempo, como se fossem possibilidades que não se realizaram. Isso parece nos colocar perante uma terceira coisa que não é a realidade brutal nem a sensação interior, mas outra realidade, que já não é física nem metafísica, mas simplesmente humana ou do homem em sua desumanidade coisificada (“todos os sonhos do mundo”).

A humanidade que não pôde se realizar, entretanto, excede. E por isso incomoda. Não se realizou, mas está viva como uma lembrança cruel.

No primeiro parêntese, temos um quase diálogo. O poeta dirige-se a alguém a quem chama de “pequena suja”. Outra vez coloca-se o dilema entre a metafísica e a religião, por um lado, e o mundo corriqueiro, trivial que beira o horror, por outro. O poeta almeja ser como a pequena suja, mas pensa e, mais, é lúcido. Como tal, não se pode deixar enganar pelo invólucro sedutor. Ele sabe de mais alguma coisa – da desumanização do mundo e do excedente de humanidade que, entretanto, carrega. Aquilo que está oculto pelo invólucro é uma mercadoria como outra qualquer. Mas aqui é mais – é a forma-mercadoria. A pequena suja é essa que consome a mercadoria. Dir-se-ia uma menina de rua, suja, seduzida pelo chocolate. Coisa entre coisas. O poeta também é coisa entre coisas, “roupa suja”. O poema, por sua vez, prosaico, quer contar a história do sublime, mas inunda-se de horror, internaliza a coisificação.

O real exterior e a sensação interior não se opõem tanto quanto parece à primeira vista. A sensação, ou a lucidez do poeta, é tão brutal quanto o real corriqueiro. Nos dois o determinante é a humanidade não realizada (coisificada) e que permanece como excedente incômodo.

Os versos parecem estar sendo escritos ao mesmo tempo que acontece o “diálogo” com a pequena suja, são condizentes com ela. A menina é parte daquela realidade suja e brutal. Apesar disso, a voz lírica a inveja (como também inveja qualquer mendigo). Por que a diferença? Não estamos todos no mesmo mundo achatado e brutal? O que há com a pequena suja e o mendigo que os tornam ainda mais achatados e brutais?

O sujeito, só uma coisa defronte da outra. Mercadoria entre mercadorias. (A aproximação com o Drummond de “Melancolias, mercadorias me espreitam” é inevitável. Mas no poeta brasileiro as contradições parecem atingir uma forma mais concreta de contundência.)

No segundo parêntese, sai a pequena suja e entram figuras literárias da Antiguidade greco-romana, passando pela Idade Média, até chegar ao mundo moderno onde as altas figuras sofrem rebaixamento. Mas o poeta não pode encontrar inspiração nessas figuras. Ele não tem a quem invocar senão a si mesmo, e nada encontra. Já se dissolveu entre as coisas. Os entes vivos vestidos que se cruzam são também coisas.

Do mundo coisificado faz parte o poeta e também seu poema. A lucidez do poeta o impede de se comprazer com a subjetividade moderna. Quando se torna a única realidade para si mesmo, o sujeito, pelas contradições do mundo da mercadoria, torna-se um objeto a mais, como se lê nos versos 97 e 98: “Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco / a mim mesmo e não encontro nada”. A lucidez do poeta é a nossa lição. Ao contrário de tantos que se dedicaram a contemplar extasiados o próprio eu, Álvaro de Campos não pôde deixar de ver o que isso de fato significa no mundo coisificado.

Os versos continuam sendo escritos ao mesmo tempo que tudo vai ocorrendo. Da janela, o poeta vê a rua. Essas mesmas janelas que se abrem para o mundo e projetam o desacordo entre a sensação interior (o quarto) e a realidade exterior. O desacordo, entretanto, como já vimos, não é insuperável.

A rua com suas lojas, os passeios, os carros, os entes vivos, os cães é estrangeira, como tudo. Estrangeira ou estranha, coisificada, a rua é o mundo onde a voz lírica se objetiva e se abisma. Fecha-se o segundo parêntese.

No mundo objetivo tudo é igual a tudo, tudo e todos são estrangeiros à humanidade. O excedente de humanidade não é exclusivo do poeta, é comum à pequena suja e aos mendigos. Mesmo o cão inofensivo parece guardar algo daquela humanidade que em certo momento é vista como a essência musical dos versos inúteis.

O dono da Tabacaria chega à porta e o dilema se coloca outra vez.

“Sempre uma coisa defronte da outra” – o mundo só de coisas. A longa e dolorosa reflexão é interrompida por um gesto que se impõe, soberano: “Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?)”. Esse pequeno parêntese também tem importância decisiva, porque a finalidade com que o homem entrou na Tabacaria é prática, imediata. O homem não entra na Tabacaria por entrar. Ainda assim, se opondo a isso, o poeta se decide a escrever “estes versos”.

Como numa citação de Alberto Caeiro, o poeta descobre que a metafísica é uma conseqüência de estar mal disposto. Estar mal disposto decorre da lucidez. É como uma doença, aparentemente exclusiva do poeta. Mas tem que ver com sua relação com o mundo e com a impossibilidade de ser alguém num mundo de coisas.

O final do poema traz-nos mais alguns parênteses decisivos. No primeiro, o poeta imagina-se outro, casado com a filha da lavadeira, com quem talvez fosse feliz. Na hipótese se apresenta o excedente de humanidade. Mas por que outra vez entra em cena um personagem, digamos, do lumpesinato?

Em seguida, como se oferecesse a nós o fecho de um conjunto de cenas criadas com verossimilhança, o homem sai da Tabacaria. A pergunta é pela verossimilhança: se ele entrou para comprar tabaco, deve sair “metendo troco na algibeira das calças”. O poeta o conhece: é o Esteves sem metafísica, que vem se somar ao conjunto de figuras de pessoas comuns. Os dois se cumprimentam. O poeta grita e o universo se encontra nesse pequeno gesto também corriqueiro. O dono da Tabacaria sorriu.

Por que sorri o dono da Tabacaria? Dentre os personagens que povoam o poema, ele é especial, primeiro, porque a Tabacaria é a referência central do poema, não só por ser o título, mas porque é o que há, uma vez que nada mais há; segundo, porque é colocado como proprietário; terceiro porque, sendo proprietário, tem uma autonomia que os demais não têm. O seu sorriso é diabólico: confirma o estado de coisas. Seu sorriso, como o sorriso de um autômato, é um gesto que leva a reproduzir o mundo coisificado.

Tudo indica que nesse poema (mas isso talvez possa servir para vários outros poemas de Álvaro de Campos) a aversão do poeta pelas pessoas comuns e banais não é aparente. O poeta, embora distante dessas pessoas (aqui verdadeiras pessoas), está, entretanto, muito próximo delas. Ele é também uma coisa. Incapaz de se encontrar como sujeito, ou mais, tendo abdicado de sua condição subjetiva, torna-se um objeto entre outros. O que o distingue é a lucidez e com ela a sensação de estar mal disposto. Consciência dolorosa e ao mesmo tempo impotente que o impede de comer chocolates com a mesma verdade da pequena suja. Embora coisificada, ela tem sua verdade – essa verdade mesma, a de quem é coisificada e não se interroga sobre isso. O poeta ao menos consagra a si mesmo um “desprezo sem lágrimas”. O mundo, pensa ele, é para quem pode conquistá-lo, não para quem sonha que pode conquistá-lo “ainda que tenha razão”.

Os sonhos do mundo não se realizaram. Em lugar deles, um mundo achatado, reduzido a relações comerciais. O achatamento da vida nos manicômios. A gente que existe, também achatada e reduzida, estrangeira e estranha.

O universo se reconstrói, mas sem ideal e sem esperança, o que não deixa de ser também uma negação. O poema não termina de forma positiva, nem era de se esperar isso. Mas as preocupações sociais, tão negadas e ridicularizadas por Álvaro de Campos, entretanto, parecem estar presentes. A contraposição inicial entre mundo real e sensação interior permanece, mas isso porque no mundo não

cabem os sonhos. Os sonhos excedem, não têm lugar, mas não morrem. Continuam, incômodos e dolorosos.

As pessoas que aí aparecem – a pequena suja, o mendigo, a filha da lavadeira, o Esteves sem metafísica, o dono da Tabacaria – estão coisificados, são coisas entre outras. O mundo é alheio, além de opaco. A lucidez não salva, mas evidencia o que sem ela se oculta. Não há como mudar o mundo, mas sabemos que ele é inabitável. O excedente de humanidade – “todos os sonhos do mundo” – é força que, agora, pervertida, é pura violência sem razão de ser.

Essência musical dos meus versos inúteis.  
Quem me dera encontrar-me como coisa que eu fizesse,  
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,  
Calcando aos pés a consciência de estar existindo,  
Como um tapete em que um bêbado tropeça  
Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.

A poesia num mundo petrificado torna-se uma espécie de magia compensatória. O mundo, entretanto, não a inclui, ou, se a inclui, é como mais uma mercadoria. A lucidez do poeta, no seu combate ambíguo à mercadoria, fetichiza seu poema para dar combate ao fetichismo. Sublime é também a mercadoria, cujo corpo é físico e metafísico a uma só vez.

De que fala um poema?

“Não dissemos as palavras mais simples” é um poema de Antonio Ramos Rosa, publicado em *Gravitações*, em 1983. Ei-lo:

Não dissemos as palavras mais simples  
a caligrafia das águas sobre a pedra uma pedra vacila  
verde  
as árvores despertam dormem apertadas na concavidade  
do rumor  
não dissemos ainda as pálpebras longínquas do horizonte  
o trêmulo deslumbramento da água jorrando lisa de terra  
não dissemos a progressão das formigas em torno da árvore  
de clara malha como um leopardo  
não dissemos as vagas sombras imóveis as folhas verdes  
as altas e negras flores nas varandas suspensas  
não dissemos sequer o nascimento da terra e do cavalo  
as manhãs a meia-noite o turbilhão  
do ventre o arranque para a primeira explosão no mar e o muro  
onde o tempo se condensa como um navio suspenso sobre  
o mar vertical.<sup>5</sup>

---

5 Antonio Ramos Rosa. *Gravitações*. Portugal: Litexa, 1983.

Pulamos do tom prosaico de “Tabacaria” de volta para a dicção mais decididamente lírica de “Violoncelo”. Outra vez o ambiente é a natureza. Trêmulos eram os astros, trêmulo é o deslumbramento da água. Um tremor cósmico, mas nem por isso menos histórico.

A dicção é também plácida em “Não dissemos...” e “Violoncelo”, absolutamente distanciada da conturbação de “Tabacaria”. Já sabemos que o desastre pode ser plácido, e em “Violoncelo” a voz nos convida a contemplá-lo. Agora, no poema de Ramos Rosa, tomamos outra vez o lugar de contempladores. Na janela de Campos não éramos contempladores, mesmo porque o poeta acena para o Esteves sem metafísica e é como se descesse da janela à rua onde se mistura com aqueles que ao mesmo tempo lhe atraem e lhe repugnam.

Nas ruas de “Tabacaria” as estrelas, as galáxias, o universo inteiro se mostram distantes, inacessíveis. Os escravos cardíacos das estrelas são por demais mundanos, cotidianos, triviais. E abandonados.

Vistos assim, os poemas parecem dialogar. O de Ramos Rosa parece falar pelos três. Se no de Pessanha, o eu abdica de falar em seu próprio nome e no de Pessoa, ao contrário, a voz que diz eu é o centro, em “Não dissemos...” tudo se coloca na perspectiva do nós. A aventura humana da linguagem.

“Não dissemos...” é as palavras e as coisas. Os poetas não falam, nem se calam, diz Sartre; escolheram a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos.<sup>6</sup> Mas isso num momento de quase absoluta reificação, seguramente a atitude poética, perante a qual a linguagem inteira é o espelho do mundo, estremece. A atitude humana primária de inventar a palavra aquém e além dos significados que ela tenha ou possa ter é nostalgia (ou memória) da relação não reificada homem/natureza. Nos momentos de maior perigo, porém, a memória (ou nostalgia) treme: “uma pedra vacila/verde”.

O conjunto das palavras que não foram ditas não é uma lista ou rol de temas e assuntos de que é preciso urgentemente tratar. Dizer não é discorrer sobre. A haver aí algum assunto, só pode ser a palavra poética e seus limites. Ao mesmo tempo, esses que não disseram as palavras mais simples não são apenas os poetas, somos todos nós homens.

O poema tampouco nos diz por que não dissemos as palavras mais simples nem se é necessário dizê-las. Afasta-se assim da causalidade e da motivação. Ainda é possível dizer as palavras mais simples? Ou o poema é um registro de uma impossibilidade? O lirismo seria o espaço do não-dito, da sua memória desventurosa? A “caligrafia das águas sobre a pedra” é a palavra poética, mas ela não está disponível para o poema?

O que não dissemos não é, pois, assunto, mas o próprio poema concebido, já não como um substituto do não-dito, mas como eco da já indisponível palavra. Não é “Eis o que não dissemos”, mas “dizemos”, “dizemos que não dissemos”.

---

6 Jean-Paul Sartre. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

Como tal o poema é um vazio, não qualquer vazio, mas um em especial, extremamente incômodo porque preenchido pela lista do não-dito. É claro que não se trata de um truque qualquer, não é um falseamento banal. O pleno do poema é seu vazio.

As palavras que não dissemos são coisas e o poema, sua memória. A linguagem vem a ser um mundo à parte do mundo. Mas as palavras mais simples eram coisas, mais do que sinais com que se designavam as coisas, eram as coisas mesmas, vale dizer, o mundo.

A palavra poética é a melancolia do mundo, o mundo em que homens e coisas não se estranhavam. O mundo não-reificado. Como não guardamos lembrança real desse tempo, a palavra poética se mostra como atemporal. E vazia.

Mas olhemos mais de perto essas “pálpebras longínquas do horizonte”. Estamos aí onde pode chegar a linguagem, estamos nos limites da linguagem. A linguagem volta-se sobre si própria porque já não alcança o mundo, não há nenhuma simplicidade. Essas árvores e pedras, essas formigas, esse leopardo, essas folhas e flores, seres naturais convertidos em palavras. “... o trêmulo deslumbramento da água jorrando lisa da terra”, o curso natural obstruído pelo discurso já nostálgico do poema. Não é isso também um desastre, ou ainda, um passo a mais à frente do mesmo desastre? Se a linguagem poética se enriquece à medida que se autonomiza, ao mesmo tempo não pode esse processo deixar de ser também um brutal empobrecimento: a linguagem lógico-discursiva, mesmo que poética, é forma aprimorada de domínio das coisas, da natureza.

Ao menos em “Violoncelo”, e a forma encantatória de sua música é a prova disso, o contemplador submerge com o cosmos de que é parte. Em “Não dissemos...”, com as linhas quebradas, o destaque de palavras ou mesmo orações, não há encantamento possível. Tudo nos convida para a imagem visual e intelectual.

Naufrágio do mundo e também da arte. As palavras mais simples, que não foram ditas, não estarão disponíveis para um arqueólogo do futuro.

O horizonte já não nos responde ao olhar. Como captá-lo e dizê-lo então? A aura, que Benjamin definiu como a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja, está em declínio.<sup>7</sup>

O horizonte indisponível como as palavras mais simples. O poema que anteriormente chamamos de lista ou rol é também um mapa de habitar o mundo. Daí sua dimensão fortemente espacial. O que não se diz é que lugar é esse que se exprime como o “em torno da árvore”, o “varandas suspensas” e o “mar vertical”. Esse lugar é como um *locus amoenus* pelo avesso que um impossível pastor não pode tocar nem sequer apontar com o dedo. E se recusa a tanger.

Seria essa uma forma de abdicar? Entendo que não. A recusa a tanger (administrar) o mundo reificado é resistência. Como o sujeito aí é explicitamente

---

7 Walter Benjamin. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.



nós, nessa resistência “agem artisticamente ... as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem”.<sup>8</sup>

Mas caímos na malha do poema que não é a “clara malha como um leopardo”. A armadilha, contendo a malha, é a do dizer, ou melhor, do não poder dizer. As coisas mais simples ficaram lá atrás. E aqui se impõe outro lugar – “o muro” dos últimos versos. Muro é algo que se interpõe e impede o curso das águas. Aí também um navio, suspenso como as varandas, despenca como uma queda d’água. Mas isso foi no passado, hoje apenas mapeamos o não-dito.

Na história a linguagem, mais do que acompanhar o processo de coisificação, é parte e motor dele. Por paradoxal que possa parecer, os naufragos de “Não dissemos...” trazem em si alguma nostalgia daquele mundo que desmoronava no poema de Pessanha. É claro que em qualquer época da história da poesia, as palavras têm autonomia diante daquilo que designam, mas com o tempo a autonomia (que só pode de fato existir se o mundo de que ela se quer autônoma lhe oferece alguma resistência) torna-se uma prisão, lugar de onde não se pode sair. A autonomia significa que podemos sair e voltar ao mundo por força da palavra poética. Mas se o mundo simplesmente se desfaz, não há mais autonomia. Pelo contrário, o processo de autonomização nos levou à mais total dependência, a autonomia passou a ser regida de fora. É a ausência de mundo que rege a palavra presa em si mesma.

O que pode dizer o poeta no mundo reificado que não seja também reificado? “O tempo se condensa como um navio suspenso.” Apenas aqui, talvez, no acento colocado sobre o tempo, que é humano e, pelo homem, também toca à pedra por onde a água flui sua caligrafia, apenas aqui o poema contempla a si próprio como história, como “tempo condensado”. E então o poema é “relógio solar histórico-filosófico”. O “nós” do poema é, então, a voz da humanidade, de que fala ainda Adorno.

Pode o poema no mundo reificado ser mais do que melancolia? De que forma pode o poema se construir como recusa desse mundo? Não há aspereza em “Não dissemos as palavras mais simples”. Veemência? Sim, ou ao menos insistência no desdobramento das palavras mais simples. Não que ao primeiro verso sucedam exemplos. As palavras ditas são registro da memória condensada no tempo. Na simplicidade das palavras não caberia aspereza ou veemência? O tempo condensado pode, contudo, se fixar. Embora, como água, flua, é um momento, um agora (toda a história humana da natureza contida no instante único do poema). E o poema pode ser um grito. É preciso saber ouvi-lo.

Não há júbilo aí. A poesia não se satisfaz, não se compraz com sua própria condição de poesia, ao contrário do que apregoa a ideologia da arte não mimética.

---

8 Theodor W. Adorno. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

Quanto mais bem realizado como arte, mais o poema dá a ver sua contradição. A poesia quer ser mais, quer ser vida, “o turbilhão do ventre o arranque para a primeira explosão no mar” chocando-se contra o muro. Ao leitor cabe vivenciar essa agonia. O poema enuncia o sonho de um mundo outro, mas ao mesmo tempo se retrai. Não quer se deixar dissolver no mundo-da-vida reificado.

Água, pedra, terra, formigas, leopardo, flores, cavalo... a natureza, mas a natureza dominada, reduzida a palavras complexas, nada simples, reificadas. Ou aparência da natureza, para continuar ainda com Adorno. Despertar a aparência da natureza, diz este, é um caminho para escapar à alienação.

As palavras mais simples, as da unidade homem/natureza, não as dissemos. O poema não pode dizê-las. Essa a veemência do poema: ele nos diz que é preciso mudar o mundo.

Com isso se vê que a poesia é percepção e conhecimento, ainda que essa percepção se configure de modo que se retire da história e esconda-se no supra-histórico, no simbólico e no arquetípico. Se o conhecimento não é mais possível, se tudo se dilui no poema, entretanto ele nos dá o conhecimento da impossibilidade. A palavra poética é a melancolia do mundo ainda não-reificado. Como não guardamos lembrança real desse tempo, a palavra poética se mostra como atemporal.

É comum a concepção da lírica como a expressão do eu, a escrita em que o poeta, numa perspectiva egocêntrica, fala de si próprio. É menos comum a percepção de que, ao falar de si mesmo, o poeta fala de nós. A não ser assim, como poderia o leitor se irmanar na dor ou na alegria? Mas em “Não dissemos...” a perspectiva coletiva é acintosa. O poeta acintosamente considera o destino da coletividade. Linguagem e trabalho, ou ainda, o trabalho da linguagem. O poema vem a ser, nesse caso, um grito lançado do abismo, um grito para o qual o leitor de “Violoncelo” e “Tabacaria” já tem os ouvidos treinados.

Os poemas aqui trabalhados trazem inscrita uma história que eles não precisam narrar. Mesmo nas palavras de Ramos Rosa, que dizem *apenas* o que não podemos dizer, fala o mundo. A linguagem do mundo. Mais do que sintoma de uma situação do mundo, a poesia é o mundo quando ganha voz (ou a perde?). Ninguém poderá dizer que os poetas não avisaram.

# *Frações burguesas e bloco no poder: uma reflexão a partir do trabalho de Nicos Poulantzas*

FRANCISCO FARIAS

*Resumo:* O objetivo deste trabalho consiste em, por um lado, discutir como Poulantzas procura mostrar, no plano conceitual, a existência das frações da burguesia. O autor diferencia as frações da classe dominante no plano econômico: burguesia industrial, comercial e financeira. Mas não aprofunda o que seriam suas presenças políticas específicas (“efeitos pertinentes”). Por outro, visa-se a caracterizar duas situações possíveis, indicadas por Poulantzas, na configuração do bloco no poder: primeiro, a tendência à formação de um núcleo hegemônico, decorrente da capacidade das frações dominantes de organização político-ideológica e de pressão sobre o aparelho do Estado; segundo, a conjuntura excepcional de ausência de hegemonia, na qual a política estatal pode assumir um extremo de autonomia relativa (bonapartismo).

*Palavras-chave:* burguesia; bloco no poder; hegemonia; bonapartismo.

*Abstract:* The aim of this paper consists in, for one side, discussing how Poulantzas seeks to show, in a conceptual plane, the existence of bourgeoisie fractions. The author differentiates the fractions of the dominant class in the economic sphere: industrial, commercial, and financial bourgeoisie. However, he does not widen up what would be their specific political presences (“pertinent effects”). On the other hand, we seek to characterize two possible situations, indicated by Poulantzas, in the constitution of the power bloc: first, the tendency to conceive a hegemonic nucleus, resulting from the capacity of the dominant fractions to politically and ideologically organize themselves and to coerce the State apparatus; secondly, the exceptional conjuncture of absence of hegemony, in which the State’s policy can assume an extreme of relative autonomy (bonapartism).

*Keywords:* bourgeoisie; power bloc; hegemony; bonapartism.

# *Três poemas portugueses e um impasse*

HERMENEGILDO BASTOS

*Resumo:* Neste trabalho fazemos a leitura dialética de três poemas da moderna lírica portuguesa. Acompanhamos a representação da crise histórica da Europa moderna que em Portugal assume aspectos peculiares. A capacidade que tem a poesia de prever a crise

antes mesmo de esta se fazer perceptível é tomada como forma de uma hermenêutica específica.

*Palavras-chave:* poesia portuguesa moderna; crítica dialética literária.

*Abstract:* In this article we propose a dialectic reading of three poems of the modern Portuguese lyric. We follow the representation of the historic Europe's modern crisis that in Portugal assume peculiar aspects. The capacity of the poetry to foresee the historical crisis is taking as a kind of a special hermeneutic.

*Key-words:* modern Portuguese lyric; dialectical literary critic.

## *O cinema como força de ativação: Cabra marcado pra morrer e o legado de nossa tragédia*

RAFAEL LITVIN VILLAS BÔAS

*Resumo:* O filme *Cabra marcado pra morrer* é analisado por meio da mediação dialética entre processo social e forma estética. Enquanto a versão ficcional (1964) foi uma resposta política ao assassinato de João Pedro Teixeira, a opção pela finalização no formato de documentário (1984) evidenciou as conseqüências brutais de interrupção da experiência de classe que se articulava. Por meio da estruturação da narrativa de uma diáspora, o documentário descortina progressivamente o percurso regressivo de nosso último ciclo de modernização conservadora e explicita os obstáculos à capacidade de organização da classe trabalhadora. Ao engatar dois tempos históricos, o filme articula um processo de acumulação de experiência, que tem como chave dois desfechos: a autoconsciência da recuperação do protagonismo da luta camponesa e o final de uma geração de combatentes.

*Palavras-chave:* luta camponesa, ditadura militar, modernização conservadora, cultura e sociedade.

*Abstract:* The movie *Cabra marcado pra morrer* is analyzed by means of dialectical mediation between social process and aesthetic form. While the fictional version (1964) was a political response to João Pedro Teixeira's murder, the choice in finalizing it in a documentary format (1984) shows the brutal consequences of the interruption of the classes' experience that was in ways of articulation. Through the structure of a narrative of a diaspora, the documentary offers progressively the regressive path of our last cycle of conservative modernization and makes explicit the obstacles to the capability of worker class organization. By hooking two historical times, the movie articulates a process of experience accumulation, which has by key two outcomes: the self consciousness of the recovery of the role of peasant struggle and the end of a fighter's generation.

*Keywords:* peasant struggle, military dictatorship, conservative modernization, culture and society.