

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

MARIA ELIZETE DE AZEVEDO FAYAD

**POESIA E REALISMO EM *RIO DO SONO* DE JOSÉ
GODOY GARCIA**

GOIÂNIA, 2009.
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

MARIA ELIZETE DE AZEVEDO FAYAD

**POESIA E REALISMO EM *RIO DO SONO* DE JOSÉ
GODOY GARCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Linha de pesquisa: Crítica literária e produção cultural

Orientadora: Profa. Dra. Albertina Vicentini.

GOIÂNIA, 2009.
MARIA ELIZETE DE AZEVEDO FAYAD

**POESIA E REALISMO EM *RIO DO SONO* DE JOSÉ
GODOY GARCIA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado

BANCA CONSTITUÍDA PELAS PROFESSORAS:

Profa. Dra. Albertina Vicentini
Presidente da Banca - Orientadora

Profa. Dra. Solange Yokozawa - UFG

Profa. Dra. Célia Sebastiana Silva - UFG

Goiânia, dezembro de 2009.

DEDICATÓRIA

À memória de meus inesquecíveis pais, Eurico Velasco de Azevedo e Eleusa de Velasco Azevedo, pelos exemplos de vida e apoio espiritual, presentes em todos os momentos de minha caminhada.

Ao meu filho, Fábio Velasco de Azevedo Fayad, pelo apoio, carinho e amor, razões pelas quais continuo acreditar que as dificuldades surgem apenas como uma forma de transpor as limitações.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois nele, encontrei força nos momentos difíceis e serenidade para vencer os obstáculos com sabedoria.

À professora doutora Albertina Vicentini, orientadora desta dissertação, pela competência acadêmica e compromisso, bem como pela dedicação e pelas relevantes sugestões, que me proporcionaram direcionamento ao tema proposto.

Às professoras doutoras Célia Sebastiana Silva e Maria Eugênia Curado, pelo incentivo e colaboração no decorrer do mestrado.

Aos colegas e amigos da querida UEG de Goiás, Alair, Alcirema, Arleuze, Madalena, Marcos, Sheila e Vanderlei, que, de uma forma ou de outra, sempre estiveram ao meu lado nesta caminhada.

RESUMO

FAYAD, Maria Elizete de Azevedo. *Poesia e realismo em “Rio do sono”, de José Godoy Garcia*. Goiânia, 2009, 81 p. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009.

José Godoy Garcia (1918-2001), poeta com engajamento político e social, passou quase despercebido na história da cultura goiana. Ciente da escassa fonte de pesquisa sobre sua obra, este estudo analisa a obra *Rio do sono* (1948) para verificar a lisibilidade realista como recurso transmissor de clareza, homogeneidade e coerência lingüística da sua lírica, com enfoque na concepção histórica da realidade empírica e no realismo enquanto convenção discursiva. Para tal, estipula-se sua fortuna crítica e faz-se uma visão geral de sua obra. Em seguida, discute-se a lírica e o realismo e suas vertentes, cujo arcabouço teórico se fundamenta em Aristóteles (1973); Alfonso Berardinelli (2007); Jenny Laurent (2003) Erich Auerbach (1976); Roland Barthes (1972; 1972b); Roman Jakobson (1978; 1990) e, especialmente, Phillipe Hamon (1984). Através dessa discussão teórica, avalia-se o realismo de algumas poesias de *Rio do Sono*.

Palavras-Chave: José Godoy Garcia. Lisibilidade. Poesia. Realismo.

ABSTRACT

FAYAD, Maria Elizete de Azevedo. *Poetry and Realism in "Rio do sono", by José Godoy Garcia*. 81 p. Dissertation (Master of Arts – Literature and Literary Criticism) – Department of Arts, Catholic University of Goiás, Goiânia, 2009.

José Garcia Godoy (1918-2001), a poet with political and social issues, was unnoticed in the history of Goiás' culture. Aware of the limited source of research on his work, this study examines the master piece "Rio do sono" (1948), by verifying the realistic readable and in his poems focusing on the historical conception of empirical reality and realism as a convention. To this end, we were decided to point his critical fortune and the overview of his work. After, we discuss the realism and its theoretical aspects which is based on Aristóteles (1973); Alfonso Berardinelli (2007); Jenny Laurent (2003) Erich Auerbach (1976); Roland Barthes (1970;1972); Roman Jakobson(1978;1990) and specially Phillipe Hamon (1984). And, through a theoretical discussion, we assessed the realism in Garcia with a focus on readable and transmitter with clarity, consistency and coherence of his lyrical language.

Key words: José Godoy Garcia. Readable and. Poetry. Realism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1	
APRESENTAÇÃO DE JOSÉ GODOY GARCIA: SUA CRÍTICA E SUA OBRA.....	13
CAPÍTULO 2	
O REALISMO E SUAS VERTENTES.....	24
CAPÍTULO 3	
JOSÉ GODOY GARCIA: O REALISMO EM <i>RIO DO SONO</i>.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
BIBLIOGRAFIA.....	78
ANEXO I – GODOY, A ODISSÉIA DA TERRA	

INTRODUÇÃO

José Godoy Garcia aparece no cenário literário goiano como uma figura solitária e pouco conhecida. Produziu com regularidade, num ritmo próprio e coerente com a sua maneira de pensar e de conviver com a realidade.

Nasceu no ano de 1918, em Jataí, no sudoeste de Goiás. Foi criado, juntamente com os seus irmãos, pela avó, em virtude do falecimento precoce dos pais. Estudou em Jataí até 1934, mudou-se para Goiás, onde permaneceu até 1937, ocasião em que foi colega de Bernardo Élis, no Liceu de Goiás. No período de 1938 a 1939, iniciou o curso clássico no Rio de Janeiro e conviveu com Lúcio Cardoso, Rubem Braga e outros. Em 1942, na cidade de Goiânia, completou o clássico e, após, o curso de Direito. Dentre as suas atuações, destacam-se as de advogado, jornalista, escritor, poeta, pesquisador, ativista, e outras. O poeta faleceu em 20 de junho de 2001, com 80 anos de idade e 50 anos de carreira.

Teve seu primeiro livro, *Rio do sono*, publicado em 1948, embora já fosse livro premiado desde 1944, pela Bolsa de Publicação Hugo de Carvalho Ramos, instituída pelo prefeito Venerando de Freitas Borges, através do Decreto-Lei nº. 475, de 25 de março de 1943. Integrou a geração da revista *Oeste*, criada em 5 de julho de 1942, um dos marcos do Batismo Cultural da nova Capital. Essa revista surgiu de maneira informal, sem divulgação, distribuída aos presentes na inauguração de Goiânia. Dessa maneira, os jovens intelectuais, passaram a ter um instrumento material onde publicar: “poetas, prosadores, historiadores, jornalistas dos mais categorizados, cientistas sociais [...] a mostrar ao Brasil, por intermédio de seu jornalismo, [...] o alcance das realizações políticas e da vida intelectual de Goiás” (Pereira de Maria, apud TELES, 1983). José Mendonça Teles (Ibidem) salienta que, embora a revista *Oeste* tenha surgido em uma época de intervenção, soube manter a sua linha cultural, propiciando oportunidades àqueles que acompanhavam o início da cidade de Goiânia.

Durante o retardamento da publicação da obra de José Godoy Garcia, o poeta pôde substituir alguns poemas por outros, menos retóricos, com mais intimidade com a vida e de maior grandiosidade, como nos informa Salomão Souza (1999). Em depoimento ao *Jornal Opção*, em junho de 2008, ressaltou o grande trabalho envidado pela equipe da *Revista dos Tribunais* de São Paulo, em virtude dessas alterações, e a raiva provocada em Oscar Sabino Júnior, organizador da Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos.

Observa-se no seu livro a influência do poeta norte-americano Langston Hughes, quando se apega à saga e aos cantos negros marginalizados da América. Pode-se também pensar que seu lirismo simples encontre eco em Manuel Bandeira, assim como a sua ironia e malícia lembrem Drummond de Andrade.

De qualquer maneira, é um poeta que, embora pela palavra do crítico Salomão de Souza (1999) tenha construído uma obra distante da Semana de 22 – foi um poeta, sim, que teve ligações com o Modernismo brasileiro, muito especialmente através de sua temática do cotidiano e de sua coloquialidade.

Brasigóis Felício, um dos grandes amigos de Godoy Garcia, ressalta a admiração do poeta por Walt Whitman e a comunhão que existia entre eles na adoração ao sol e a todas as vidas existentes, sendo considerados poetas solares. Brasigóis escreveu em homenagem a Godoy Garcia o poema “Passarinhando”, um misto de Whitman, Manuel Bandeira, Mario Quintana e do próprio Brasigóis Felício, constante da *Revista do escritor brasileiro*, nº 21 (2008), transcrito abaixo:

Aos que viveram para atravancar seu caminho
o poeta respondeu vivendo à toa, à toa
sem pressa de morrer
de tédio ou de tristeza.
E por saber que só existe a vida
a menor dentro da maior
e todas dentro do espírito divino,
o poeta não conheceu a solidão.
Os que atravancavam os caminhos do poeta passarão.
O que viveu como um passarinho
passarinhará
alegre e liberto
pelos caminhos divinos
com a leveza “de um menino
que confia em outro menino”.
Poeta Godoy: nos infinitos orbes do vaso universo
fica a vontade com Walt, teu companheiro solar.
“Nada é ou pode ser perdido
Impulso, impulso e mais impulso
sobre o impulso criador do mundo
Saindo da sombra, semelhantes opostos avançam...
sempre a substância do crescimento,
sempre uma rede de identidade... sempre

diferenciação
sempre uma rede de reprodução de Vida”.

Assim, Brasigóis Felício, resguardando as interfaces do poeta com Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Mario Quintana e Walt Whitmann, define seu poeta preferido, Godoy

Garcia, como um ser humano alegre, livre e solidário, e também um poeta que teve uma visão geral e digna da vida, de quem guarda algumas lembranças, como cartas alegres e irreverentes, desenhos, sempre assinados como “Zé da chuva” ou “Zé da chuvarada de dezembro”.

Outro poeta que homenageou Godoy Garcia foi Gabriel Nascente, com o poema “Godoy, a odisséia da terra”, em seu livro *Cora, a pitonisa da ponte: ou o preito de um poeta nas intermitências do autor* (2006), no qual retrata em versos a vida e a obra do poeta.

Quanto à influência do poeta norte-americano Walt Whitman, pode-se dizer que esse foi uma de suas grandes fontes de criação, no que se refere ao estilo aberto, telúrico e solidário à vida. Todavia, percebe-se uma diferença entre suas obras, uma vez que Whitman possuía uma consciência cósmica, ou seja, a sua vida se pautava na convicção da unidade e divindade do que se vive, enquanto Godoy Garcia acreditava que o ser social atingiria a sua dignidade e liberdade através da utopia do comunismo.

A poesia godoyana vem ainda ao encontro do que Cesário Verde (poeta realista português, 1855-1886) retrata em suas obras, quando traz para sua poesia a realidade comezinha, o real cotidiano do homem comum com as suas emoções, em total integração com o mundo que o rodeia. Desse modo, ocorre inúmeras vezes na obra de ambos os poetas o processo metonímico, que visa captar por contigüidade o cotidiano das pessoas humildes, retratando a marginalidade, a existência sem qualquer perspectiva, em conformidade com o projeto modernista do final do século XIX e início do XX, que ajudou a eclodir no Brasil a Semana da Arte Moderna.

Em se tratando ainda de Cesário Verde, e no mesmo caminho das idéias modernistas, vale ressaltar que a sua poesia do cotidiano destrói a idéia de nobreza artística anterior à elaboração da obra de arte e ainda introduz o trivial no plano poético. Assim como Godoy Garcia, possui um ritmo marcado pela sonoridade e um tom consistente e forte. As semelhanças entre as obras de Godoy Garcia e Cesário Verde se aprofundam, já que são elaboradas no predomínio da descrição e da narração, que acontecem com objetividade, exceção feita ao impressionismo de Cesário Verde em alguns de seus poemas.

Godoy Garcia, ao ingressar no Partido Comunista, em 1945, se afastou da literatura e somente após a sua consolidação financeira em Brasília, no ano de 1958, intensificou a sua produção literária. Ainda sob o efeito da militância no socialismo, escreveu, em 1966, o romance *Caminho de Trombas*, que retrata sua experiência em pleno regime militar e as atividades do Partido Comunista. Em 1972, publicou o seu segundo livro de poemas, *Araguaia mansidão*, um marco de amadurecimento que divulgou a paisagem goiana, sendo

inclusive utilizado em campanhas publicitárias. Alguns poemas dessa obra foram traduzidos para o alemão por Curt Meyer-Clason e publicados, em 1977, na *Antologia da poesia brasileira* na Alemanha. Isso, inclusive, fez com que o livro integrasse a lista das obras exponenciais da literatura goiana. Escreveu ainda: *Aqui é a terra*, (1980), uma fusão dos dois primeiros livros de poemas; *A Casa do Viramundo* (1980), que mostra o ambiente do regime militar e da Guerra Fria; *Entre hinos e bandeiras* (1985); *Os morcegos* (1986), reflexo do momento artístico em que vivia a humanidade; *Os dinossauros dos sete mares* (1988), considerado pelo próprio autor como uma obra sempre atual; o conto “Florismundo Periquito” (1990), sua segunda incursão pela prosa, em que, de acordo com o poeta Salomão de Sousa (2009), “reafirma a humanidade, salva a dignidade do ser humano”; *O flautista e o mundo sol verde e vermelho* (1994), um livro em que o homem convive com as contradições ideológicas, sem perder a simplicidade, a beleza e a solidariedade; *O aprendiz de feiticeiro* (1997), estudos críticos que tratam dos problemas fundamentais do momento literário, abordando a sua própria obra e alguns ícones da literatura nacional e goiana.

É importante salientar que a poesia de Godoy Garcia surgiu em um período em que a situação cultural em Goiânia era de pouco contato com os grandes centros culturais, como São Paulo e Rio de Janeiro, face ao atraso econômico e ao anacronismo que marcavam a cultura e a arte, particularmente a literatura, no Estado de Goiás. No entanto, apesar do isolamento geográfico e da lentidão no progresso cultural, a estagnação não impediu o aparecimento de talentos em Goiânia. Godoy Garcia, nesse sentido, puxa a lista dos que viriam a ser os poetas modernos representativos da literatura goiana: Afonso Felix de Souza (1948), Antonio Geraldo Ramos Jubé (1950), José Décio Filho (1953), Gilberto Mendonça Teles (1955), Cora Coralina (1956), Jesus de Barros Boquady (1959) e Yêda Schmaltz (1964) (SOUSA, 1999, p.10).

A obra de Godoy Garcia possui uma linguagem lacônica e semanticamente denotativa, utiliza o recurso da repetição de palavras e frases sempre no início dos versos e da enumeração conseqüente, o que se pode observar nitidamente em *Rio do sono*.

É notável também no poeta a temática que apresenta o seu carinho pelas crianças, pelas moças, assim como pelas prostitutas - que também são tratadas como moças inocentes, ingênuas -, pelos bêbados, pelas pessoas humildes e pelos negros, evidenciando uma modernidade já anunciada, desde o final do século XIX, por Charles Baudelaire.

Estudar Godoy Garcia tem por propósito colocar em evidência um poeta que, por não aparecer na galeria dos grandes ícones da literatura, passa despercebido na história de nossa cultura. Portanto, com este estudo, espera-se aprofundar a leitura de sua lírica e acrescentar

nova fonte de pesquisa para a literatura produzida em Goiás. Vale ressaltar também a importância de apresentá-lo como um poeta engajado social e politicamente, comprometido com o instante histórico, que dedicou 12 anos de sua vida à luta dos comunistas, o que se comprova através de suas próprias palavras, na entrevista concedida ao *Jornal Opção*, em junho de 1998: “Encarei seriamente a militância no partido. Era um pau para toda a obra”.

Este trabalho tem como finalidade a análise da obra de Godoy Garcia, mais precisamente *Rio do sono* (1948), com o intuito de apontar o realismo nesta obra, enfocando alguns de seus procedimentos, como a concepção histórica da realidade no sentido empírico e os recursos do realismo enquanto convenção. Embora não se desconheça que essa é apenas uma das faces através das quais se pode avaliar a sua poesia, observa-se que, numa primeira leitura, o texto de Godoy Garcia enfoca o real empírico, sem tom confessional ou uso de construção imagética, privilegiando a parataxe e os versos em terceira pessoa do plural, como a marcar a validade universal do homem de que fala e assinalar várias das convenções do realismo.

O trabalho se estrutura da seguinte forma: no capítulo 1, intitulado “Apresentação de José Godoy Garcia: sua crítica e sua obra”, estipulamos sua fortuna crítica e uma visão geral de sua obra; no capítulo 2, discutimos “o realismo e suas vertentes” de referência e de convenção, através de Aristóteles (1973); Alfonso Berardinelli (2007); Jenny Laurent (2003) Erich Auerbach (1976); Roland Barthes (1972;1972b); Roman Jakobson(1978;1990) e, especialmente, Phillipe Hamon (1984), que estabelecem os paradigmas do discurso realista e seus códigos e procedimentos; no capítulo 3, avaliamos o realismo de José Godoy Garcia em *Rio do sono*, caracterizando suas realizações a partir dos apontamentos de Hamon, principalmente quanto à lisibilidade, recurso utilizado para transmitir a informação com clareza para o leitor, e a homogeneidade e a coerência lingüística de seus textos, como categorias fundamentais para apontar a sua obra como realista.

CAPÍTULO 1

APRESENTAÇÃO DE JOSÉ GODOY GARCIA: SUA CRÍTICA E SUA OBRA

A fonte de pesquisa em relação à crítica que já se escreveu sobre Godoy Garcia em Goiás é escassa e poucas também são as obras que salientam a sua representatividade na literatura goiana. A maior parte dessa crítica reduz-se a citações em verbetes de dicionários de escritores, livros didáticos, ou foi praticada de maneira indireta, com alusões sobre o autor em artigos de periódicos e jornais.

Assim, Godoy Garcia é apenas citado nas seguintes obras: *Súmula da literatura goiana*, de Augusto Goyano e Álvaro Catelan, (s.d), um livro didático sobre literatura goiana, no qual aparecem os dados biográficos de Godoy Garcia e alguns comentários sobre o fato de que o seu livro *Rio do sono*, com sua linguagem clara, simples e livre de quaisquer amarras, provocou grande impacto no cenário intelectual goiano, seja através de aplausos dos modernistas, ou censuras dos representantes dos demais estilos literários. É também identificado como poeta do povo, por se sensibilizar com as tragédias, quedas e desequilíbrios morais; *Aspectos da cultura goiana (1971)*, uma antologia de artigos, na qual Basileu Toledo França, com o seu artigo José Godoy Garcia e o *Rio do sono*, apresenta aspectos biográficos do poeta e analisa alguns de seus poemas, com ênfase no tema mais recorrente de sua poesia, a pequena e modesta cidade, com as suas ruas repletas de significados, onde demonstra também, a sua predileção pelos simples, pela infância, pelas mulheres, pelos bêbados e pelos sofredores em geral; *Enciclopédia de literatura brasileira*, de Afrânio Coutinho, edição de caráter informativo e crítico para acesso a estudiosos, professores e pesquisadores. Possui o caráter de um inventário, apresenta os dados biográficos e a produção de Godoy Garcia e de outros escritores, críticos, historiadores, filósofos, sábios, jornalistas e cientistas que tenham envolvimento com a literatura; *Estudos literários de autores goianos e escritores literários*, de Mário Ribeiro Martins, em verbete de identificação; *Dicionário de escritores de Brasília*, de Napoleão Valadares, da mesma forma; *Os pioneiros da construção de Brasília*, de Adirson Vasconcelos, (1992), um livro dedicado aos homens e mulheres que contribuíram com a ‘obra do século XX’, ou seja, os pioneiros da construção de Brasília. Nele o poeta é citado como

advogado, membro e assessor jurídico da Comissão goiana de cooperação para a mudança da Capital Federal, assim como são mencionados os nomes de sua esposa Rachel Garcia e dos filhos Sérgio, Zélia, Angelina, Júlios, Ethel, Antonio, José Godoy Garcia Filho e Isabel. O autor salienta também que, no conto “Florismundo Periquito”, Godoy Garcia retrata vários aspectos e situações da época da construção de Brasília; *Estante do escritor goiano*, do serviço social do comércio; *Antologia assim é Jataí*, do escritor e médico Hugo Ayaviri; *Antologia do conto goiano II*, de Vera Maria Tietzmann Silva e Maria Zaira Turchi, (1994), uma produção literária referente ao final dos anos 60 até o início dos anos 90, que reúne 24 contistas de tendências, estilos e temas distintos, no qual consta o conto de Godoy Garcia “Os retratos”, que narra a história da venda de uma terra, com porteira fechada, inclusive com fotos antigas da família que, evidentemente, fazem parte da negociação; *A poesia goiana do século XX*, de Assis Brasil, (1997), onde Godoy Garcia é apresentado como um autor que produz uma poesia livre das formas fixas e voltada para o social; e em *Goiás - meio século de poesia*, de Gabriel Nascente.

Consta também, na *Revista do escritor brasileiro*, de nº 11 (1996), uma sua entrevista, concedida a João Carlos Taveira, com o título “Uma vida dedicada à arte”, na qual o poeta apresenta a sua dedicação à arte como a expressão da mais bela forma humana de estar na vida e sentir a sua vitalidade excepcional.

Ao ser questionado sobre onde se escondia, se na poesia ou na prosa de ficção, respondeu: “Eu, neste espetáculo circense, simplesmente me apresento, na pretensão de não me esconder em nada, para falar o que me vem ao coração, doidamente o que me vem à consciência”. Assim, despretensiosamente, deixa fluir as palavras por meio de uma visão isenta de bairrismo e de paixão pela vida.

Em relação à crítica, que entendia como um processo de conhecimento, um acervo da cultura humana, cita os críticos que contribuíram para o desenvolvimento de sua obra, ressaltando a influência de Marx, São João Batista, Tchecov e sua revolucionária mãe.

Ao ser perguntado a respeito de sua opção pelas “trilhas tortuosas” da crítica literária enfocada em seu livro *Aprendiz de feiticeiro*, respondeu considerar esse adjetivo preconceituoso, pois nunca um livro de crítica é tortuoso, embora, no Brasil, exista uma elite que sempre olha com suspeição esse tipo de livro. Apresenta a sua crítica como um instrumento que cria, levanta idéias e problemas.

Menciona ainda que o seu processo de criação decorre do olhar sobre a natureza, da observação do ser humano e da atenção aos movimentos da vida e nascimento do novo, que traz energia àquela.

Sobre a sua jovialidade, salienta que só um velho ama com intensidade a vida. Entretanto, deve-se ser sempre novo, para vencer os obstáculos que impedem a felicidade do homem.

A sua crítica de labor mais analítico (e analítico tomado no seu sentido mais amplo) foi escrita por Salomão de Sousa – com as ‘tintas da amizade’, diga-se de passagem – e consta da publicação de suas poesias reunidas, editadas pela Thesaurus Editora, de Brasília, em 1999, sob o título *Poesia – 50 anos de poesia*. O seu artigo “A juventude e a dignidade da poesia de José Godoy Garcia” (SOUSA, 1999, p. 7/15) expõe o material crítico mais denso sobre a obra do poeta, a não ser que exista ainda algum outro material a ser divulgado ou publicado de maneira restrita a que não tenhamos tido acesso.

Salomão de Sousa apresenta como traço fundamental do poeta “a dignidade e valorização humanas, que permeiam toda a sua obra e toda a sua vida” (SOUSA, 1999, p. 7). Dessa forma, toda a sua poesia é permeada de lirismo, ternura, compreensão e solidariedade, o que se observa principalmente na sua preferência por temas que retratam as crianças, bêbados, prostitutas, párias, gente humilde, o cotidiano do homem comum e as características das cidades pequenas.

Para ele (Idem. p.12), Godoy Garcia, desde o seu primeiro livro até “A última nova estrela”, “apresenta uma rara coerência produtiva, sempre no percurso de fidelidade ao sonho, à vida e à madura juventude nunca perdida” e, desde que o poeta, enquanto homem, fosse marxista e provocativo, como escritor possuía equilíbrio e consciência de que o mundo se modificaria através das ações e das idéias. Além disso, enfatiza na sua poética os “ritmos simples, naturais, nunca discursivos [sic], sempre com uma caixa de ressonância do dia, como uma pauta que elimina o vago, o insonso: amplo de ansiedades e eventos da vida do ser humano comum [...] sem grandiloquência filosófica, sem falsas vanglórias”. (Idem. p.14).

De outro lado, no entanto, Salomão de Sousa enfatiza que Godoy Garcia sempre se manteve “alheio às práticas poéticas de sua época em fidelidade à vida e à construção da própria obra”. Em virtude disso, afastou-se dos críticos literários, ligou-se aos movimentos de crítica e ruptura social e, portanto, viveu por um grande período na obscuridade. Todavia, a sua obra “continua cumprindo a sua trajetória de beleza, de juventude, e de dignidade”. (Ibidem).

Nesse sentido, convém ressaltar a observação de Sérgio Buarque de Holanda (apud SOUSA, 1999, p.10), com a qual concordamos em parte (e que vai em sentido contrário ao que escreveu Salomão de Sousa acima) de que o primeiro livro do poeta, ou seja, *Rio do sono*, aproxima-se “mais do modernismo da fase heróica, tendo em vista que retrata uma poesia de

visões fugidias, de confiança sentimental, que não se entrega à tragédia e nem às cores lúgubres”.

Apesar das “visões fugidias e da confiança sentimental”, que Buarque de Holanda não chega a explicitar em quais momentos da obra ambas ocorrem, é justo concordar com a relação que ele faz de Godoy Garcia com o Modernismo da fase heróica (de que Salomão de Sousa se distancia), especialmente se tomarmos a coloquialidade que acompanhou os poetas brasileiros dessa fase e que também está presente em nosso poeta.

A coloquialidade toma a oralidade como padrão e é, portanto, inclusiva, isto é, proporciona uma troca mais direta entre o que fala e o que ouve ou lê, criando uma espécie de cena múltipla (verbal e não verbal), uma tensão dialética entre o dito e o calado, possibilitando, com isso, especialmente a metonímia como uma fonte substitutiva desse silenciado. Isso porque, em certo sentido, a metáfora é explicativa e extensiva, pelas analogias que fornece, e a metonímia age por contigüidade, um outro tipo de associação.

Em Godoy Garcia, pelo menos em *Rio do sono*, o processo metonímico é prevaiente, principalmente se levarmos em conta que ele é, sobretudo, enumerativo, mostrando seus temas e a realidade de entorno, a sociedade de modo geral, pelo elenco de tipos sociais em diversas situações também elas elencadas, um valendo por todos, conforme veremos na terceira parte desse trabalho.

Além disso, as redundâncias, a informalidade de algumas expressões, certo paralelismo de estruturas sintáticas que as desvinculam de hierarquias (assim como as enumerações), as parataxes, etc. diminuem a distância entre quem fala, o que fala e quem ouve ou lê, pelo modo de dizer que é mais próximo de todos os interlocutores. Da mesma forma, a marcação heterorrítmica, os versos mais longos, a modulação da voz na entonação da prosa, a ordem mais direta dos enunciados avisam o leitor de Godoy Garcia, aproximando-o deste, dessa coloquialidade, que foi uma típica herança modernista de 22 e que pode ser largamente encontrada nos versos de Manuel Bandeira, Oswald de Andrade ou Mário de Andrade, e que seguirá todos os poetas das gerações seguintes.

Isso não quer dizer, no entanto, que José Godoy tenha chegado necessariamente à escritura da fala, até porque ele nem sempre reproduz a fala do outro na sua, seja pelo discurso indireto ou pelo indireto livre. Em alguns momentos isso de fato ocorre, como na “Balada da moça de Goiatuba”, em que há reprodução direta da fala da moça, mas não é prevaiente em *Rio do sono*. Sua contribuição nesse sentido permanece, de fato, mais no prosaísmo generalizado, do que a partir da fala específica dos tipos dentro dos temas que enfoca. A sua voz é a mais audível dentro de seus poemas, diferentemente de outros poetas

mais recentes, que já transformaram essa coloquialidade modernista (e esse é mais um traço que une Godoy Garcia aos modernistas de 22), como é o caso do poeta Chico Alvim.

Diga-se de passagem, essa coloquialidade já aponta para um dos traços que este trabalho procura verificar, o do realismo de sua poesia. No entanto, apesar de a crítica ressaltar alguns aspectos próprios desse mesmo realismo, observa-se que o termo fica subjacente às análises (porque avaliado com outras pretensões, especialmente a encomiástica), e será sob este ângulo que embasaremos nossa pesquisa.

De outro lado, José Godoy Garcia ainda se alia ao modernismo de 22 e também à modernidade, através de parte da temática que desenvolve (e que Salomão de Sousa bem apanhou, mas não desenvolveu) e que também tem a ver com o seu realismo: a liricização dos párias – os mendigos, os bêbados, as prostitutas, os desvalidos, os pobres, etc. – e a conseqüente dessublimação da ‘nobreza’ poética de até então.

Assim, discordando mais uma vez de parte da fala de Sousa sobre a lírica godoyana, é preciso entender que nem sempre o poeta se manteve distante da produção da lírica que se forjou em seu tempo. O livro *Rio do sono* possui entre outras características a temática que a modernidade desenvolveu. É importante, portanto, que se analise a sua lírica sob o ponto de vista dos pressupostos daquilo que se chama modernidade.

Baudelaire, em suas reflexões sobre a modernidade, ressalta que o “belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, [...] a época, a moral, a paixão” (BAUDELAIRE, 1997, p.10). Embora seja um conceito de difícil compreensão, ele nos sugere que, independente de quaisquer motivações ou temáticas, o belo cede aos apelos determinantes de um dado tempo. Sendo assim, ainda que se criem fórmulas para defini-lo, como foi o caso do romantismo, ele poderá se presentificar de maneira multifacetada, ou seja, para além de regras pré-estabelecidas, indo ao encontro, sempre, da renovação estética.

Se o artista é um homem mergulhado em seu tempo, nada mais óbvio que sua produção artística - que também é uma forma histórica não conseqüente, mas causal como as outras formas históricas o são -, acompanhe os elementos promotores do mundo que aí está, sejam eles massacrantes ou não. No caso da modernidade, o poeta moderno colocou em evidência aquilo que era ignorado pela poesia, mas que encerrava o seu tempo presente, o homem presente, a vida presente, ou seja, privilegiou o lado escuro da vida, antes ignorado pelos aedos, para quem o belo estaria nas cores suaves, na lua, na amada, nos sonhos.

Dessa forma, mesmo não sendo um projeto anteriormente definido, a modernidade se firmou de maneira heterogênea, com a valorização de tudo que até então era ignorado como

lírico. No Brasil, entretanto, ela se deu de forma desigual. Em Goiás, por exemplo, aconteceu de maneira anacrônica com o restante do país. Vários poetas goianos, como Bernardo Élis, Afonso Felix de Souza, José Décio e o próprio José Godoy Garcia, dentre outros, só tardiamente, a partir dos anos 40, se irmanaram às reflexões de Baudelaire e mostraram em suas criações “aquilo que se permite chamar de modernidade”, ou seja, “extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1997, p. 24), que seria, portanto, decalcar a própria vida, uma vez que ela se caracteriza, dentre outras reflexões, pela imersão do sujeito no tempo e no espaço. Por conseguinte, sua transitoriedade se eterniza no momento em que o artista registra, por meio de sua obra, elementos presentes daquilo que Clarice Lispector, por exemplo, entende como o “instante já”. Além disso, nesse processo de desliricização, reconfigura o belo ao âmbito do não familiar, do estranho, do deformado, aproximando-o do grotesco, do incompleto, do paradoxal. (MARSHALL, 1986, p. 153).

No sentido dos aspectos paradoxais, pode-se citar o exemplo d’“O flautista”, de Godoy Garcia, escrito em 1993, em que “o belo e o temível se confundem” (BAUDELAIRE, 1997, p.52) e a “beleza pode coincidir com o feio” e adquirir “inquietude por meio da absorção do banal” (FRIEDRICH, 1991, p. 75). O livro, dividido em duas rapsódias, constitui-se de duas partes que se integram, mas também se opõem na ironia que permeia a segunda em relação à primeira e que Godoy Garcia nomeia como “2ª. Rapsódia (Agora que acabou a Guerra Fria)”. Ou seja, a beleza se ajusta àquilo que os formalistas russos entenderam como “estranhamento”, seja pelas escolhas lexicais, seja pela organização sintagmática dos versos, seja pelos temas ou tons escolhidos. Nesse livro, como em outros (de que não nos ocuparemos por não ser o objetivo de nosso trabalho) o eu-poético forja sua poesia por meio de uma “linguagem patética” e paradoxalmente “vulgar”, configurando, conforme Cohen (1979), o contraponto da linguagem não poética, ou seja, consegue por meio de um lirismo às avessas, imprimir aquilo que Baudelaire entende como moderno. Isso porque Godoy Garcia, por intermédio de sua linguagem, retira do efêmero, isto é, do histórico, os elementos configuradores de sua poeticidade.

A lírica goiana, representada pelos primeiros poetas modernistas, dos quais Godoy Garcia fez parte, inovou a poesia produzida em Goiás, atribuindo aos excluídos sociais o estatuto de belo, resgatando, assim, a figura do pária, que, no âmbito da poesia européia, há muito já vinha sendo cantada, sobretudo por Baudelaire. Na modernidade, a figura do pária, ou seja, dos miseráveis, dos sofredores, da mendicância, do vulgo profano, da alma ignara das multidões, veio também para romper com os ideais da lírica até então impostos, além de outros sentidos que também tomou, como a crítica social da burguesia. Ou seja, foi um

elemento questionador que colocou em xeque o caráter sublime da poesia ou a “lírica perfeita” e destituiu o poema da mera expressão de emoções e experiências individuais, uma vez que resgatou a figura do outro, do excluído social, alçando-a a condição de relevo na poesia.

Lima esclarece que “a linguagem literária revela o ser do homem e de um tempo” (LIMA, 2008, p. 2) e que as formas de expressões artísticas se amarram de alguma forma à sociedade, isto é, ainda que o artista se ache desconectado de sua época, a sua produção, necessariamente, se conectará ao mundo que o envolve, seja pelas vias da arte pela arte, seja pelo engajamento, seja pela evasão, seja pela catarse ou pelas trilhas da modernidade.

Em certo sentido, pela modernidade e pelo engajamento se pode perceber também a poesia de Godoy Garcia. Essa sua temática dos párias vem sendo recortada pela crítica de maneira geral.

Gilberto Mendonça Teles, em seu livro *A poesia em Goiás* (1964), relata a situação em que o jornalista Alaor Barbosa descobriu o livro *Rio do sono* na Biblioteca da Associação Goiana, no Rio de Janeiro. Em ensaio publicado na *Revista Goiana*, de 1962, transcrito para o Suplemento Literário do *4º Poder*, edição de 12 de maio de 1963, assim se refere ao poeta, chamando atenção para esses dois sentidos que assinalamos. É poeta revolucionário na forma, mas, sobretudo na militância social:

Godoy Garcia é ele mesmo. Só. E as semelhanças que nele se procura a achar com outros poetas só servem para traduzir uma característica de sua poesia: seu sentido revolucionário. E sendo poesia revolucionária que é, a poesia de Godoy Garcia é um pequeno grande mundo onde referve, intenso e borbulhante, o espírito de nossa época. (TELES, 1964, p. 169)

Também Magda Shirley, ao enfatizar o aspecto social da poesia de Godoy Garcia, assim o define: “Seu discurso poético é a síntese de todas as complexidades sociais que envolvem o homem. A sua crítica torna-se mordaz, certa, no plano nacional e internacional; é como o ataque branco cuja única arma é o grito trágico e solidário do poeta-povo.” (Shirley, M. apud ASSIS BRASIL, 1997, p. 97).

Como poeta-povo, Godoy Garcia se revela também um poeta militante, esboçando em suas poesias o real que ele quisera ver transformado por suas idéias socialistas. Nesse sentido, verifica-se em sua obra a reafirmação da estética luckasiana surgida a partir das reflexões das obras de Marx e Engels.

Luckács (1970) salienta o lugar da arte e do comportamento estético na totalidade das atividades humanas, assim como as peculiaridades do modo artístico ao se apropriar do mundo, a compreensão da autonomia relativa da arte e das relações desiguais na sociedade. A sua defesa é a da postulação do ‘típico’ na obra, em função de sua representatividade universal. Tais fatores podem ser examinados como ponto fundamental na lírica godoyana, presentes, por exemplo, no poema súplice “Apelo ao pai Jesus” (p.361): “Olhe, deus,/olhe os meninos./Os homens são grandes,/estão acostumados.../Você não olha,/Deus, por que não dá,/por que não guia/ os meninos”. Como se verifica, nesses versos há uma estreita relação com as desigualdades, sobretudo, no tocante ao deus profano, ou seja, o das crianças abandonadas, forjado em letra minúscula em contraponto ao Deus sagrado, grafado em maiúscula, a quem o poeta pede que oriente os passos dos meninos, e o critica por não vir fazendo isso.

Nos versos do “Poema à menina tísica”, datado de 1942, o eu lírico enfatiza a morte como último elemento da beleza: “Do quarto abafado/ ouve-se o rumor/ de alguém/ É a moça tísica./Ela traça/ desvairada/os últimos retoques de sua vaidade/nos lábios,/ e o batom vermelho tinge-se/ de sangue”. A verossimilhança presente na peculiaridade da enferma é o fator predominante desse poema, dialogando, portanto, com a estética de Luckács, que compreende o singular dentro de uma perspectiva realista. Verifica-se, também, a beleza do comportamento vinculado à conduta do homem em sua vida cotidiana, como nos versos de “A rua dos homens” (1944), em que o eu lírico primeiro se auto-define: “Eu sou poeta/desta pobre vida que está aqui na rua./Eu sou o poeta sem muito recurso/ mas faço versos assim mesmo: alma da multidão que está na rua”. Depois, elenca, enumera o *leitmotiv* da produção de seus poemas, ou seja, a rua, o homem, as dívidas, o trabalho, os compromissos, a sorte, as infelicidades, as moléstias, a alta dos preços, o calor, o frio, a fome, e as pequenas e simples alegrias e dialoga, dessa forma, com a proposta luckasiana, cuja estética surge como uma maneira especial de refletir a realidade por meio do singular em consonância com o universal.

Na sua crítica literária, assumida no livro *Aprendiz de feiticeiro* (1997), analisa vários escritores goianos: o amigo Bernardo Élis, Hugo de Carvalho Ramos, Eli Brasiliense; e ainda Machado de Assis e Domingos Carvalho da Silva, além de uma análise sobre o Modernismo brasileiro.

As suas argumentações se pautam sempre pela perspectiva luckasiana do real histórico e do particular, contra o experimentalismo e a arte pela arte. Diz ele (1997, p.13):

Não é próprio da arte literária uma exploração da linguagem e dos percalços pitorescos, gratuitos, absurdos ou sociológicos do meio. A criação de tipos correspondentes ao conflito real é a mais fiel representação da verdade ficcional. Esta verdade é sempre a representação da totalidade em que se apresenta a vida em seu mundo recriado. As grandiosas e significativas obras literárias da humanidade não são representadas por sua linguagem isoladamente; esta se perde no tempo, mas os conflitos e a criação dos grandes tipos humanos, estes significam isoladamente a obra artística e singular.

E completa, no tom hegeliano de Luckács:

[...] a linguagem não é buscada em si mesma na imanência absurda de um estilo e dos volteios dos sintagmas e das camadas fônicas. A vida não é pitoresca, nem casuística, nem exibe uma essência gráfica, lingüística. A arte, para ser o reflexo dela e uma elaboração do espírito, há de alcançar a *forma*, sim, artística, e essa forma poderá ser a expressão do grotesco, do dramático, do lírico, do épico, seja numa escultura, seja na música, na ficção. (p.14, grifo do autor)

A sua poesia revela, pois, um forte cunho social (e realista) e é composta de versos mais livres, poucas rimas e regras, e tem por temática as pequenas cidades interioranas, o homem comum, a natureza, objetos comuns, por intermédio de uma linguagem simples e corriqueira, expondo personas e comportamentos típicos. O poema “Favela”, de 1944, ilustra bem essa premissa: “O povo tem medo,/o povo sonha,/o povo sofre/A música é bela e tem os mistérios da alma do povo./É a morte,/ que vai indo cria um sentimento/ e a alma o recebe como a terra que depois de muitos anos/ produz o lodo”. Como se nota, nesses versos, o eu lírico destaca uma temática social sobre a vida dos favelados e enumera suas vicissitudes e alegrias, ou seja, apesar do medo e do sofrimento, o povo é sonhador, amante e produz uma música cuja beleza encerra todos os seus mistérios. No entanto, enfrenta a mesmice de uma vida desolada porque sem perspectiva de transformação, que o eu lírico também denuncia.

Sendo assim, percebe-se que sua lírica, pelo menos em *Rio do sono*, se volta para a poesia realista, uma vez que seu caráter mimético a aproxima dos princípios da estética do realismo, isto é, do típico ou particular como a categoria intermediária entre o singular e o universal, capaz de expor a realidade de modo mimético e verossímil, o que explica, por exemplo, o uso dos pronomes no plural nos seus versos, ou do coletivo, como ‘o povo’ acima, revelando nele uma impessoalidade necessária à objetividade do realismo. Para Luckács, a literatura - assim como as artes em geral - são representações sócio-históricas de empreendimentos sociais - gestos sociais - inseridos na História propriamente dita, o que o

leva a defender a estética realista. Essa estética talvez possa ser explicada, da parte de Godoy Garcia, pela sua militância no socialismo a partir dos anos 40. É uma estética que tem a práxis, o empírico como matéria, como é a matéria de Godoy Garcia.

Depois dessas considerações, reafirma-se que sua obra possui o caráter de retratar despojadamente a realidade e segue a tradição que introduz temas até então considerados menores dentro da literatura, como os acontecimentos naturais, as pessoas marginalizadas pela sociedade e excluídas da tradição poética, ou seja, como já dissemos, os loucos, os pobres, os velhos, as prostitutas, os negros, como heranças do Modernismo e da Modernidade. A universalidade na poesia de Godoy Garcia significa, então, a capacidade de o poeta se expressar em tom impessoal e direcionado às dores inerentes ao homem e à humanidade. Dessa maneira, Godoy Garcia demonstra intimidade e compreensão com/dos problemas sociais e com o resgate da dignidade humana, pautado, sobretudo, pelo seu tom político-social.

A sua poesia em *Rio do sono*, além disso, é composta de versos livres, poucas rimas, livre das regras, poucas metáforas que, aliados à sua temática social, acredita-se sejam as suas características mais marcantes. Nesse sentido, a sua obra possui o caráter de retratar despojadamente a realidade, ou seja, dadas as suas preferências temáticas, evidenciam-se os problemas sociais da doença, do preconceito racial e da desigualdade social encontrados na sociedade. A universalidade na poesia significa, ainda, conforme já dissemos, a capacidade do poeta de se expressar em tom impessoal e direcionado às dores inerentes ao homem e à humanidade.

Ao longo de sua produção literária, principalmente em *Rio do sono*, podem-se observar os diversos aspectos de negatividade que se sucedem, como uma tentativa de se fazer um inventário completo e um registro verídico de tudo quanto diminui, desgasta, corrói e aliena o homem. Os versos abaixo do poema “Os párias” (1943, p.362) respaldam esse entendimento, porque, nele, o homem permanece em sua rotina e alienação, sem rebelar-se frente aos acontecimentos que lhe ocorrem:

Caiu um olho
O homem ficou sem ele.

Caiu um dente.
O homem ficou sem ele.

Caiu a filha.
O homem passou vergonha.

Caiu a vergonha.
Vai pedir dinheiro emprestado no bordel.

Sendo assim, o que se torna nítido na obra de Godoy Garcia é a sua preocupação em refletir sobre a condição social dos desvalidos e os seus questionamentos reais. Desse modo, o “eu lírico” entra em comunhão com os homens humildes em suas angústias; com os idosos que vivem à sombra de outras pessoas; com os bêbados que perambulam pelas ruas; com as prostitutas que dormem com todos os homens, enfim com todos aqueles que estão à margem do mundo e que enformam a realidade desigual.

Depois disso, entendemos que esta pesquisa, além do objetivo de divulgar o artista no meio literário e acadêmico, também se propõe a uma abordagem crítica e se voltará para os aspectos característicos do realismo presentes em sua obra *Rio do sono*, (conforme já mencionado) e que são para Godoy Garcia uma forma de absorver e revelar a sua estética e as idéias pelas quais lutou militantemente. Esta é, portanto, apenas uma leitura de sua produção literária, que à primeira vista, é pouco considerada.

Para procedermos a essa leitura, primeiro devemos discutir a questão do realismo, especialmente a do realismo na lírica do século XX.

CAPÍTULO 2

O REALISMO E SUAS VERTENTES

O realismo possui uma complexidade conceitual mais abrangente do que se pode perceber *a priori*. Assim, suscita várias discussões na sua aparente obviedade, tanto no campo artístico quanto no literário. Apesar de ser incontestável a sua presença e influência na cena literária, nem sempre é possível se chegar a um consenso quanto à sua definição. Todavia, existem argumentos pelos quais a representação da realidade e a importância da experiência pessoal no mundo real e objetivo classificam a obra literária como realista.

Na visão histórica da literatura, o realismo, considerado como estilo de época, surge no Brasil com a publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em 1881, um dos maiores expoentes da literatura brasileira, cuja ficção revela uma análise psicológica e universal. Na França, surge com *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, em 1857, e em Portugal, com Eça de Queirós, na famosa conferência “O realismo como nova expressão da arte”, de 1871.

Com Balzac e Flaubert, o realismo se espalha pela Europa e se transforma num estilo popular, atraindo a atenção dos ingleses, que, já no século XIX, adotam esse estilo como uma força contrária ao romantismo, porque explora outras vertentes mais cotidianas, ligadas ao homem comum, e evita a descrição dos sentimentos exagerados, característicos do sujeito romântico.

Portanto, caracteriza-se enquanto movimento artístico e cultural pela abordagem objetiva da realidade e pelo interesse por temas sociais, inclusive de caráter ideológico, alguns como forma de denúncia da miséria, pobreza, corrupção e exploração, captados em seu meio e em sua época, enfim, na realidade em que se vive, outros nem tanto. Desse modo, pretende retratar o homem e a sociedade em sua totalidade, mostrando a face do cotidiano e do homem comum, bem como os aspectos negativos da natureza humana, como maneira de estimular a mudança das instituições e dos comportamentos humanos, por meio de uma linguagem simples, clara e próxima à realidade, que reproduz aspectos do mundo referencial. É muito comum a obra realista retratar indivíduos como tipos genéricos.

Através da descrição minuciosa, o texto realista pretende passar para o leitor o perfil exato dos referentes. Daí a importância histórica do realismo, pois ele se utiliza da realidade física e social como base do pensamento, da cultura e da literatura e nega que a arte esteja voltada apenas para si mesma, ou que representar seja apenas um ato ilusório, visto que está ligado a questões concretas da vida das pessoas comuns.

É possível afirmar que o realismo surge no século XIX como uma resposta crítica ao tom de fuga da realidade que os românticos deram aos seus escritos, já que os realistas procuraram imprimir em suas obras a maior correspondência com a realidade possível, pressupondo uma fidelidade aos fatos observados, fosse qual fosse a sua natureza.

De outro lado, no entanto, o realismo não é só o movimento literário do século XIX, e é nesse segundo sentido que ele interessa a este trabalho. Como se sabe, o realismo enquanto representação possui um papel fundamental no entendimento da própria literatura, desde Platão e Aristóteles, especialmente através do conceito de *mimesis*. O primeiro aceita a literatura como representação da vida, mas quer bani-la da República por ser nociva enquanto ‘cópia’ da cópia das idéias verdadeiras, que é o real; já o segundo define todas as artes como modos de representação, considerando a imitação como uma atividade essencialmente humana, pois no homem o ato de imitar é congênito.

Platão concebe no livro III de seu diálogo *A República* (1973) três modos discursivos, considerando-os a partir da imitação (*mimesis*). Há o modo discursivo mimético (o mostrar), que o teatro realiza; e há o modo discursivo diegético (o contar), que a épica e o conjunto das histórias contadas realizam. O modo diegético permite o modo misto, em que o contado e o mostrado através de cenas internas se efetivam. No livro X, contudo, o filósofo entende que toda poesia é mimética, *mimesis* aqui já entendida como a natureza da literatura e da arte e não mais como modo discursivo. As posições de Platão, entretanto, devem ser articuladas à sua filosofia, ou seja, às relações do mundo onde habitamos e o mundo das idéias.

Platão defende que as coisas estão em três níveis. No primeiro, as formas arquetípicas, imperecíveis e imutáveis, que servem de modelo ao mundo inteligível. É o mundo das idéias. O segundo é o da existência do objeto, ou seja, a recriação do ideal. O pintor e o poeta, para Platão, estão no terceiro nível: são os reprodutores da segunda forma e, por imitarem o simulacro, são imitadores de terceiro grau. Portanto, são os que mais se distanciam da verdade e, por isso, devem ser banidos da República.

Assim, Platão entende que a literatura é uma representação de caráter negativo, uma cópia precária do mundo das idéias. No livro X d’*A República*, desenvolve primeiramente a justificativa de a poesia ser banida da cidade em razão de não se admitir a imitação, pois essa

pode ser realizada por qualquer pessoa, sem nenhum conhecimento, e assim, como o reflexo de um espelho, reflete apenas as aparências e não as realidades. A obra é obscura se comparada à verdade. Nesse caso, o imitador é o “autor de uma produção afastada de três graus da natureza” (PLATÃO, 1973, v.2, p. 222), conforme os exemplos apontados no livro, ou seja, os objetos cama, mesa, os personagens Deus, marceneiro e pintor. Deus é o autor real, de natureza essencial e una. O marceneiro é o artífice da cama, que serve aos homens, inspirado no modelo supremo de Deus. O pintor também é considerado um artífice e autor do objeto, porém é reconhecido como o imitador daquilo que os outros são, artífices.

Com base nesse entendimento, pode afirmar que a arte de imitar encontra-se bem distante da verdade e que é impossível para os poetas o conhecimento total e o domínio de todos os ofícios. Sendo assim, a poesia, da forma como era utilizada, imitava a aparência humana de maneira frívola, perigosa e elevava as piores partes de sua alma, o que levou Platão a refutar o uso da arte de maneira drástica, na educação de qualquer cidadão, visto que o imitador não tem conhecimento acerca do que imita e nada entende da realidade.

A partir dessa perspectiva, Platão passa a defender um novo método de aprendizagem na Grécia, através do uso da filosofia, iniciando, então, a discussão entre a filosofia e a poesia. Na Grécia Clássica, a poesia tinha a função indispensável de propagar o saber filosófico ou mesmo as coisas mais simples do cotidiano. Todavia, nesse seu último livro da *República*, Platão recusa-a como forma adequada de ensino e manifesta o seu interesse de que a filosofia ocupe o lugar da poesia, em decorrência de sua inutilidade e da sua produção de patologias na alma humana.

Já Aristóteles preocupa-se com a ordem estética, recusa a hierarquia platônica e apresenta uma nova concepção de *mimesis*. Na *Ética a Nicômaco* (1973), estuda o fenômeno poético, considerando formas de *mimesis* e defendendo que o artista molda seu objeto por meio da expressão de uma capacidade análoga à da criação da realidade física. O artista é criador e não só reproduzidor. Assim, aponta três sentidos para a *mimesis*: (1) vulgar ou o retratismo, (2) filosófico, isto é, o artista imita a ação divina, (3) técnico, ou seja, a expressão por meio da arte. Na *Poética* (1973), afirma que todas as artes são imitações, porém por meio e modos diferentes, e imitam também coisas diferentes.

Para Aristóteles, a obra do poeta não consiste em contar o acontecido, mas as coisas que poderiam acontecer sob o ponto de vista da verossimilhança, ou seja, semelhantes ao real. A *mimesis* para Aristóteles se dá a partir de suas aplicações e das especificidades dos diversos gêneros da literatura, estabelecendo um vínculo de relação entre a arte e o real e substituindo o princípio de verdade em arte pela idéia de verossimilhança. Por conseguinte, o ato de

representar depende da construção social do representado, mas também das regras de composição da arte e de seu caráter de construção. Ressalta também a dependência que possuem todas as artes das coletividades humanas, principalmente a literatura, vista como representação da vida, local onde a vida se entranha na arte.

Aristóteles, no capítulo IV da *Poética*, discorre sobre a origem da poesia e afirma que a tendência para a imitação é instintiva no homem, o que o distingue de todos os outros seres humanos, e por meio da imitação experimenta o prazer. Portanto, o prazer é motor de produção imitativa e também o resultado da contemplação das imagens que reproduzem os objetos imitados. A congenialidade da imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo são próprios da natureza humana, já que “o homem apreende por imitação as primeiras noções...” ao contemplar “com prazer as imagens mais exatas... causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também igualmente aos demais homens” (ARISTÓTELES, 1973, p. 479) Observa-se, então, que é inerente ao homem o desejo do conhecimento e que a poesia mimética foi sendo desenvolvida conforme o caráter moral do imitador e seu temperamento individual, junto à coletividade, que dividiu o gênero poético em duas espécies, a épica e o teatro, comédia e tragédia.

Já no capítulo IX, o filósofo ressalta o seu pensamento em relação à universalidade da poesia, no sentido de que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu, mas, sim, o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. Portanto, o “universal, em poesia, é a coerência, a íntima conexão dos fatos e das ações, as próprias ações entre si ligadas por liames de verossimilhança e necessidade” (ARISTÓTELES, 1973, p. 487/488). Vale mencionar que o poeta e o historiador se distinguem um do outro em função de a poesia abordar o universal, e a história, o particular. Portanto, o primeiro escreve o que poderia ter acontecido, enquanto o segundo o que aconteceu.

Assim, por um lado, uma persistente tradição que vem desde Platão e Aristóteles com os modelos miméticos mostra que as imagens representam devido a uma relação de semelhança; por outro lado, também mostra que as imagens são coisas falsas e enganadoras. Esse conflito anuncia uma cisão entre o que é representação e o que é representado.

A imagem entendida como uma espécie de coisa em segunda mão marca a separação entre uma realidade concreta do mundo e uma espécie de realidade virtual da linguagem, colocando num nível o mundo e no outro a sua recriação através de símbolos: de um lado aquilo que é real, natural; e do outro aquilo que é artificial, convencional ou fictício. Essa visão dualista atinge a relação entre representação e realismo ao ponto de confundir as duas

questões numa só. Desse modo, a ligação entre representação e realismo é percebida na tensão entre o que há de convencional e de natural no contexto dos símbolos que representam.

A generalização de se associarem a representação e o realismo encontra a sua origem na tradição de basear a representação na semelhança. É significativo dizer que a idéia de semelhança ajusta-se melhor ao princípio de verossimilhança com a realidade, de fidelidade ao mundo que, inevitavelmente, está envolvido na construção de imagens realistas.

Pode-se dizer, portanto, que a preocupação de mimetizar da obra de arte é uma constante universal em todos os períodos literários, com variação no conceito e nos cânones estéticos de como transformar o mundo físico, psicológico em linguagem literária.

Nas constantes indagações da teoria da literatura, percebe-se que a *mimesis* está ligada ao entendimento da ideologia, seja no aspecto natural ou cultural. E ao se fazer o percurso do realismo desde o Renascimento até o final do século XIX, depara-se com o ideal de precisão como explicação para a literatura que a assume e, conseqüentemente, para o realismo.

Auerbach (1971), comungando com esse pensamento, defendeu, em *Mimesis*, a representação da realidade como instrumento de se fazer uma literatura que retratasse a experiência dos indivíduos de maneira verdadeira, com ligação sintática e perfeitamente clara, o que reforça a relação existente entre literatura e realidade. Desse modo, a literatura se utilizaria do recurso das conjunções, advérbios e partículas, todos eles delimitados com clareza numa correlação mútua, ininterrupta e influente nos planos espacial e temporal. O realismo seria, portanto, uma descrição minuciosa dos acontecimentos cotidianos, que transmite de maneira imediata a vida humana, que se encontra diante dos próprios olhos, com influência na representação da realidade. O texto literário teria uma relação com o mundo e com a história.

O texto realista, para Auerbach, veio sendo construído gradativamente ao longo da história, à medida que reuniu elementos expressivos de imitação da realidade e, quando inicia a atingir seu ápice de precisão ao final do século XIX, se tornara um texto sério, provido de vários registros estilísticos. Assim, o realismo é concebido como “o tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado - e, pelo outro, a estreita vinculação de personagens e acontecimentos cotidianos quaisquer ao decurso geral da história contemporânea” (AUERBACH, 1971, p. 430).

Nesse aspecto, a vida real cotidiana é vista como coisa absolutamente séria e, conseqüentemente, surge a seriedade trágica e existencial do realismo, que retrata objetivamente os acontecimentos cotidianos e reais de uma camada social mais baixa.

Contudo, o realismo sempre apresenta uma vertente social, explorada pelas ideologias marxista e socialista, que refletem sobre a luta de classes. Lukács salienta que o realismo literário, mesmo independente de sua aplicação social, é o estilo provido de maiores recursos para explorar o mundo e realizar a sua representação crítica.

Ao se referir a como a Antiguidade pensava a doutrina do reflexo, Lukács esclarece que a imitação até então era vista como um fundamento da vida, do pensamento e da atividade artística, devidamente respaldada pelos grandes pensadores, como Platão e Aristóteles.

Contudo, adepto da teoria marxista do reflexo da sociedade na obra de arte, acreditava na supremacia do particularismo. No seu entendimento, o realismo enfoca o indivíduo e a relação deste com a sociedade na qual se integra. Desse modo, o realismo se encontra diretamente relacionado com as transformações sociais e a realidade é interna às convenções e aos esquemas culturais dos diversos grupos sociais.

Vale ressaltar que, para Lukács, “os novos estilos, os novos modos de representar a realidade, não surgem apenas de uma dialética imanente das formas artísticas; todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social” (LUKÁCS, 1968, p. 57). Dessa forma, o procedimento mimético desenvolvido pelo realismo extrapola o aspecto referencial e descritivo e atinge uma dimensão conotativa ligada à história e à sociedade através de similaridades estruturais entre a obra (reflexo) e a sociedade (refletida).

Contudo, as teorias baseadas na imitação, na intencionalidade e nas similaridades estruturais são questionadas como critério para a representação, que passa a ser vista como construção humana, organizada em sistemas complexos implantados em função de critérios relativos de aceitabilidade, dependentes de regras culturalmente variáveis que são induzidas pelos contextos e pela familiaridade. Em consequência disso, tanto a representação quanto o realismo passam a estar relacionados com a convenção e o hábito.

A partir da correlação que Aristóteles faz entre verossimilhança e *doxa* no desenvolvimento da idéia de verossimilhança, Roland Barthes (1972) entende a *mimesis* e a considera repressiva, uma vez que ela serve de instrumento para a ideologia (*a doxa*). Como se pode perceber em sua *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa* (1972), refere-se ao realismo e à imitação de maneira negativa, ao mencionar que

a função narrativa não é a de “representar”, mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética [...] “o que se passa”, não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, nada; “o que acontece” é só a linguagem inteiramente só, a

aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada (BARTHES, 1972, p.60).

Deixa claro que a linguagem se torna a protagonista da função literária (no caso, da função narrativa) e que, portanto, a imitar alguma coisa, só pode imitar a si mesma, conforme ele irá desenvolver posteriormente.

A teoria barthesiana da literatura questiona, assim, a *mimesis* como representação, em função de sua autonomia em relação à realidade, ao referente, ao mundo. Lê Aristóteles e sua noção de verossímil de modo particular: não como correspondência ou relação de representação do real, mas exclusivamente como coerência interna da obra, desfazendo as relações da literatura com a história e com a filosofia sobre as quais o próprio Aristóteles havia refletido. Nesse sentido, defende a tese da relevância da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação interna da obra sobre a representação de algo que é exterior, enfim da *semiosis* sobre a *mimesis*.

Segundo Barthes, “o artista realista não coloca de modo algum a realidade na origem do discurso, mas apenas e sempre, por mais longe que se pretenda ir, um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual nunca se avista mais do que uma ilimitada sucessão de cópias” (BARTHES, 1972, p. 173).

Ao se deparar com esses impasses sobre a *mimesis*, a representação e a referência na teoria literária, em contraponto com o conceito da própria literatura reconhecido na *Poética* de Aristóteles, observa-se que, embora essa nova posição da teoria as rejeite, reivindica a herança de Aristóteles, o que, conseqüentemente, possibilita um novo sentido para a *mimesis*, considerada até então como a verossimilhança no sentido natural, ou seja, *eikos* (o possível), para uma nova interpretação da verossimilhança relacionada ao sentido cultural, à *doxa* (a opinião) (COMPAGNON, 2001).

Essa passa a ser discutida não mais em relação ao possível e necessário, mas como o modo convencional como o mundo é dado a aparecer e está relacionada à capacidade de confirmação de verdades que estão ligadas às impressões e às aparências do conhecimento sensível. Isso acontece em razão de dois argumentos: o de que a verossimilhança é um fato da experiência e da socialização e de que a *doxa* é um elemento de convenção, isto é, ligada ao comportamento social convencional. Ao se pensar no *eikos* – provável- como sinônimo da *doxa* e esta somente enquanto sistema de convenções, a *mimesis*, nessa concepção, se afasta da realidade e passa a ser vista exclusivamente como código. Essa posição irá se constituir,

através desse *tour de force* de uma nova leitura de Aristóteles, numa vertente da teoria da literatura de feição antimimética (COMPAGNON, 2001).

Ora, Aristóteles vê a *mimesis* como positiva, pois está sempre próxima da realidade, e a ficção é a verdade mais próxima da filosofia, do que se pode deduzir que a *mimesis* aristotélica se interessa pela “produção da ficção poética verossímil” e, para esse fim, estuda a “representação das ações humanas” através da linguagem, no caso da literatura. Além disso, une o verossímil à *doxa* para falar do possível e dispõe um verossímil interno para falar do necessário. Dizer que Aristóteles fala só da coerência interna na conexão de atos (o necessário) é reduzir a sua reflexão a esta última e tomar o concreto da obra sem nenhuma ligação com a própria *doxa* e com o que não seja a própria literatura. Vale ressaltar que, desde Aristóteles (e seu tratado é um exemplo disso), a literatura não se faz sem ambas as categorias: a da realidade e a da linguagem. Na perspectiva barthesiana, é a linguagem o centro da poética aristotélica, ou seja, para ela importa a construção do texto nos seus critérios internos, passando a *Poética* a ser considerada como um tratado de narratologia (e não mais como uma reflexão sobre a literatura em geral ou como uma reflexão sobre o texto literário em geral).

Nesse caso, a referência da obra é a própria linguagem e, assim, ela só pode realizar-se pela intertextualidade, já que a literatura em seu processo de elaboração possibilita o diálogo de um texto com outros textos pelo tempo e espaço indefinidos. Assim, a noção de *mimesis* se dissocia da representação da realidade e o realismo passa a ser uma ilusão referencial. Considerando que a referência é substituída pela intertextualidade, inicia-se uma nova fase para o texto literário, que fica sujeito a interferências e diálogos com outros textos, ocorrendo e sobrevivendo, portanto, de relações entre enunciados.

Nesse sentido, Barthes reafirma Julia Kristeva para quem “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto”. (KRISTEVA, 2005, p.68). E Kristeva, nessa perspectiva, segue Bakhtin (e de certa maneira o reduz), que ressalta o dialogismo como uma interação social dos discursos que se faz presente nos diferentes gêneros com maior ou menor intensidade, como no romance, onde existe uma afinidade maior com o realismo. Mas, ao mesmo tempo em que o dialogismo bakhtiniano entende o texto como uma multiplicidade de vozes e consciências, dando-lhe abertura além de suas estruturas imanentes, e também para além do próprio romance, a noção de intertexto de Kristeva limita-o à sua literariedade, e pode ser reconhecida nas noções de “fonte” e de “influência”.

Essa concepção em que a *mimesis* aparece reduzida “às ações humanas, à técnica da representação e à linguagem escrita” foi compartilhada pela obra *Poétique* (1980), de Dupont-Roc e Jean Lallot – na sua nova tradução da *Poética*, e por Gérard Genette e Tzvetan Todorov, a partir dos anos 60 na França (BARTHES, 1972). Nessa reinterpretação de Aristóteles, a *mimesis* passa da imitação à representação, do representado ao representante, da realidade à convenção, código, enfim ao realismo formal.

Thomas Pavel (2001), ao afirmar que a poética da narrativa tem como enfoque o discurso literário, a sua formalidade retórica, desconsidera também a sua concepção referencial. Nada do que se diz no texto literário se refere a questões exteriores. O realismo visto por esse prisma não existe, porque a realidade fica excluída da obra, que cai na abstração e se transforma somente num conjunto de convenções textuais.

Que a convenção textual exista é inegável (para o realismo e não só para ele), mas ela não exclui a referência ao real externo nem à sua representação, aliás, no caso da convenção realista, ela a inclui proximamente e essa é já uma de suas convenções (diferentemente do simbolismo, por exemplo, que a mantém longe e que já não tem o real externo, mas o interno, como ponto de partida). A ruptura com a realidade visível norteia a questão central de toda arte moderna, numa busca que marca também a pintura e a escultura, tendo como ápice o abstracionismo, no qual toda referência mimética a um exterior é abolida. Mas o real é só o exterior?

Aliam-se a essa teoria Roman Jakobson, Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce.

Jakobson, de origem russa, grande lingüista e teórico da literatura, em seu artigo “Lingüística e Poética” (1960) favorece a forma em detrimento da força referencial – o que constitui para ele a literatura é a sua função poética sobreposta à função referencial da linguagem, dentro da convenção do paralelismo e do conceito de paradigma no sintagma. Entretanto, seu texto anterior sobre “O Realismo Artístico” (1978), de 1921, entendera o realismo como uma corrente artística que visava a reprodução da realidade de maneira fiel e verossímil, embora através de convenções da própria literatura, o que parece acertado. O realismo, portanto, seria convencional, ou seja, figurativo, uma vez que a própria linguagem cotidiana apresenta aparências convencionais manifestadas através de metáforas, alusões e alegorias, mas representaria o real externo também como ponto de partida para acionar essas convenções.

Saussure (2001) e Peirce (2001), enquanto fundadores da lingüística estrutural e da semiótica, rejeitaram o valor da referência exterior da linguagem. Para o primeiro, a

autonomia relativa da língua em relação à realidade está no signo e a significação representa o diferencial e não o referencial. O segundo difunde a quebra da ligação entre o signo e o objeto, sem nenhuma identificação de sua origem, o que leva à *semiosis*. Nessas considerações, torna-se evidente a inexistência do referente exterior à linguagem e a importância da significação interna e da interpretação imanente para a literatura, chegando-se à auto-referencialidade da própria literatura.

De qualquer modo, entretanto, essa é uma discussão interessante, porque surge dela um novo tipo de realismo que se liberta da questão da *mimesis* perfeita, apontando ser fundamental não confundir a força testemunhal do signo com o valor de analogia (ou de cópia) que sempre fundamentou uma concepção mais tradicional do realismo. O que importa realmente são as relações dialógico-discursivas que estabelecem as formas artísticas.

Em sua concepção do senso comum, o realismo tem sido considerado como um gênero, uma convenção morta que se vincula a uma previsibilidade e que acredita que o mundo possa ser descrito de maneira que exista uma relação entre a palavra e aquilo a que ela se refere.

O estudo do realismo na literatura tem-se vinculado mais às formas narrativas, particularmente ao romance, motivo pelo qual as teorias sobre esse discurso estão relacionadas aos modos de representação da realidade, o que não implica dizer que se aplicam exclusivamente à narrativa, conforme veremos. Todorov, nesse sentido, enfatiza que “[...] o realismo em literatura é um ideal: o da representação fiel do real, o do discurso verídico, que não é um discurso como os outros, mas a perfeição para a qual todos os discursos devem encaminhar-se” (TODOROV, 1984, p. 9).

Ian Watt (1990) coloca o realismo como a principal característica do romance, distingue-o das outras formas narrativas anteriores e relaciona a consolidação do gênero ao clima da experiência social e moral do século XVIII inglês.

Enquanto categoria estética, para ele o realismo se utiliza de um conjunto de regras de composição para realizar e mostrar uma análise crítica da realidade e, dessa forma, torna-se uma categoria normativa de arte, que não se prende a um período histórico específico. Afirma que o realismo “procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 1990, p. 13). Essa visão se aproxima à dos realistas franceses, que apontavam em seus romances uma análise objetiva e científica. O termo realismo, portanto, se relaciona a um conjunto de procedimentos encontrados em gêneros literários, sendo considerado como realismo formal um método constituído de recursos

literários e lingüísticos, como a enumeração e a descrição, pelos quais se incorpora a visão circunstancial da vida, ou seja, a capacidade de mostrar a vida real e de representar a vida como ela é.

Essas observações fazem parte de um universo comum, compartilhado pelo autor e leitor, de modo a permitir ao leitor a ilusão da realidade acontecida. Por conseguinte, os fatos, como a referência a lugares ou a acontecimentos, se integram à narrativa ou à literatura de modo geral como maneira de convencer o leitor a acreditar no mundo que ela cria.

Desse modo, para se avaliar uma obra realista é necessário que ela esteja ligada à realidade, mas também se deve considerar a relação entre texto e leitor, já que o processo de aquisição e decodificação do texto acontece através da comunicação estabelecida entre os dois. Assim, ao leitor cabe identificar as referências apresentadas pelo autor e entender o significado daquela escolha. O leitor passa então a ter conhecimento das convenções culturais e sociais, das técnicas literárias e lingüísticas que validam a criação literária. Sendo assim, a linguagem assume uma função representativa, pois ela será usada na representação do que é observado, para produzir a visualização mental que originará a ilusão da realidade.

A denominação realismo formal é assim compreendida na proporção em que não se encontra ligada a nenhuma doutrina e, sob esse enfoque, apresenta-se como uma convenção literária, que pode ser entendida como uma refração nos temas, na estruturação das categorias e no tratamento dos meios expressivos.

A busca de novas conceituações do realismo formal passa pela história e as mudanças sociais, visto que não se restringe apenas às questões de linguagem.

O realismo em mais uma de sua manifestação conceitual é visto como uma operação, apresentando-se como uma representação do real. A realidade é um produto da experiência social, e o realismo é o reconhecimento estético de uma experiência, entendida como a realidade que resulta da prática retórica de observação de uma realidade, isto é, a verossimilhança encarada como convenção e como referência.

Percebe-se então que a verossimilhança torna visível o mundo representado, visto que cria uma proximidade com o que poderia acontecer. Sendo assim, o verossímil é o possível/provável dentro da opinião comum (*doxa*), e a opinião comum corresponde ao código e às normas do consenso social, donde resulta um acontecimento permeado por certas relações lingüísticas que o levam a ser apresentado de certa forma (realista ou não).

Por conseguinte, o conceito de realismo deve ser pensado como intervenção e produção de realidade dentro de estruturas específicas de significação e atualização. Assim, o realismo, como todo discurso artístico, é constituído de signos que envolvem as pessoas e se

tornam para elas a realidade. Dessa maneira, a obra será realista se os leitores a reconhecerem como tal, ou seja, se autores e receptores estiverem envolvidos pelos significados e sentidos comuns ou, ainda, se reconhecerem as mesmas convenções de representação do mundo, unindo o estético e o social.

Para Barthes, as coisas e as linguagens são realidades diferentes e contrárias, de forma que a linguagem nunca poderá ser cópia das coisas (e, de fato, a linguagem não é cópia, mas representação, isto é, está no lugar de). Em seu texto “O efeito do real” (1972b) discute o detalhe aparentemente irrelevante, ou inútil, que constitui uma grande convenção instintiva na elaboração da ficção, como, por exemplo, o barômetro na descrição de Flaubert no seu conto “Um coração simples”, que nada significa e cuja função é apenas a de indicar uma realidade que cria o efeito da atmosfera do real. Contudo, para Barthes, embora se espere que esse objeto signifique o real, ele de fato só faz expressá-lo, ou seja, “o barômetro de Flaubert não é citado em si: está situado, encerrado num sintagma referencial e sintático” (BARTHES, 1972b p. 89).

Se, em *S/Z* (1970), exclui toda a possibilidade da referência na relação entre a literatura/linguagem e o mundo, uma vez que a relação lingüística acontece entre signos e textos, nesse seu texto acima referido ele parece encontrar uma saída para o realismo: o discurso realista se baseia na convenção, no sistema de códigos e numa gramática do realismo, que serve de estrutura não para a realidade, mas para a maneira como se retrata a realidade. Nesse sentido, a palavra deixa de ter vínculo necessário com aquilo a que ela se refere, para ter relação com aquilo a que se quer referir. Isso porque é passível a ilusão referencial, ou seja, um aspecto da convenção comum nas linguagens e estilos artísticos que se estabelece entre autor e leitor, numa dialética entre o texto e o leitor. Assim, a ilusão referencial é um processo que faz parte da experiência da literatura.

Depois dessas considerações, entende-se que existem diferentes linhas de pensamentos a respeito das relações entre literatura e realidade, como a de Aristóteles, que coloca a literatura como representação da realidade, sob o enfoque humanista, e como um código; além dele, os enfoques clássico, realista e marxista; e o moderno (Barthes e outros), que desconsidera a referência, embora colocando-a como uma ilusão referencial que disfarça a convenção, visto que o referente é produzido pela própria linguagem.

Conforme já dissemos, grande parte do radicalismo desse enfoque que retira a referência da realidade e a coloca na linguagem auto-referente consiste em dicotomizar e opor aquilo que na verdade não se exclui necessariamente: o realismo como representação de uma realidade verossímil pode (e o faz) justamente assumir determinadas convenções da

linguagem para uso próprio, confirmando o seu próprio estilo e maneira de organizar as formas de seu conteúdo. Não há por que a convenção impossibilitar a referência à realidade, já que os modos de referência são convencionais, até mesmo a própria linguagem.

Blanchot, citado por Compagnon (2001, p.114), apresenta uma possibilidade de interpretação da *mimesis*, ao afirmar que a relação entre a literatura e o mundo pode ser vista de forma mais flexível, ou seja, de maneira “nem mimética nem antimimética”. Isso significa que a obra realista não seria aplicada na prática, o que levaria à compreensão da existência de normas a serem seguidas para se operacionalizar essa literatura realista.

Philippe Hamon, ao descrever as convenções realistas em seu artigo “Um discurso determinado” (1984), destaca a coerência lingüística, ou homogeneidade, a legibilidade ou lisibilidade de um texto, como fatores imprescindíveis para testar o teor de realidade de um discurso que pretenda ser realista. Nele, existe a preocupação de ser claro ao retransmitir uma informação, ocorrendo uma interação dos vários fatores na ordem interna, ligada à materialidade e à gramaticalidade, e, na ordem externa, ligada à coerência lógico-lingüística do texto em todos os seus níveis, com autonomia de seu enunciado e sub-código diferenciado e escrito.

Hamon está seguindo aqui Roland Barthes, que, desde o final dos anos 60, ainda em *SZ* (1970), aponta duas perspectivas para o texto: o ‘legível’ (o texto determinado, de sentido claro ao leitor) e o ‘escritível’ (que solicita ao leitor o preenchimento de indeterminações de sentidos):

[...] o que está em jogo no trabalho da literatura é fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto. (p.38) [...] O texto escrevível é a mão escrevendo, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (ideologia, gênero crítica), que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens. [...] E os textos legíveis? São produtos e não produções e constituem a enorme massa de nossa literatura (BARTHES, 1992, p.39).

Nessa perspectiva, Vicentini (2007, inédito), em seu artigo “Realismo e lisibilidade n’*O Tronco*, de Bernardo Élis”, reafirma que a lisibilidade é uma das categorias do discurso realista, utilizada como um recurso para transmitir com clareza a informação ao leitor. Reporta ainda ao artigo de Roman Jakobson, “O realismo artístico” (1978), para quem “o realismo é principalmente uma questão de convenção estética”, donde a sua possibilidade de aparecer como uma convenção também histórica (VICENTINI, 2007, inédito), e não só “uma

espécie de programa ou de conceito tático invocado por uma geração de escritores para se demarcarem de uma geração precedente, e, por conseqüência, não passível de critérios formais específicos” (HAMON, 1984, p. 131).

Dentre esses critérios formais, no entendimento de Jakobson (1980), as metonímias estão presentes em algumas poesias, assim como as metáforas aparecem na prosa narrativa. Contudo, a ligação mais estreita é a do verso com a metáfora e a da prosa com a metonímia. Nesse sentido, o verso se liga à associação de semelhança, ou melhor, à semelhança rítmica, seguida da semelhança das imagens, enquanto a prosa se vincula à associação de referência. Ao discutir a questão da associação da referência na prosa narrativa, o autor nos remete ao realismo enquanto referência ou representação da realidade (VICENTINI, 2007). Além disso, Jakobson, em seu artigo de 1921, enfoca “a predominância da metonímia que governa e define efetivamente a corrente literária a que se chama “realista” (Jakobson, apud, HAMON, 1984, p. 132). Dessa maneira, o autor apresenta em sua obra uma grande avidez por pormenores sinedóquicos, o que equivale a buscar a particularidade em nome de uma totalidade, como na expressão da estética luckasiana.

O discurso lisível busca a coerência no real, seu ponto de partida, evita as dissonâncias como forma de assegurar a comunicação e adota o uso do pleonasma, da anáfora, da repetição etc. em seus enunciados. Assim Hamon, em seu já citado artigo “Um discurso determinado” (1973), classifica o “pleonasma, a anáfora, a tautologia e a repetição como enunciados tipo do discurso legível, tal como o clichê ou a citação” (HAMON, 1984, p. 142). E o seu texto é previsível, o que permite a economia do enunciado descritivo, assegurando um efeito de real global que transcende a decodificação do detalhe como se fosse um tempo presente de testemunho. Sob a denotação desse tratamento realista, existe sempre um conteúdo social que pertence ao efeito do real, reenviando implicitamente a conteúdos difusos, como banalidade, simplicidade, vida cotidiana, prosaísmo, personagens típicos, cenas de apresentação, reunião e festas etc.

O texto realista se caracteriza então por uma forte redundância e previsibilidade dos conteúdos, colocando em presença os paradigmas virtuais das partes de um todo, pelos objetos presentes nos temas dos textos e uma predileção por todas as atividades ritualizadas, por lugares ou momentos, onde cada coisa é classificada, está no seu lugar e joga sua regra. Assim, ele se apresenta como um texto caracterizado pelo que se pode chamar de semantização pré-concebida, no caso cultural, apresentada por meio de uma escritura transparente.

O espaço moral, o extra-textual cultural comum ao autor e ao leitor, constitui um fator importante de desambigüidade, que pode ser significado por uma série de paráfrases interiores ao texto, que apresenta seus temas a partir de uma funcionalidade e hierarquia efetivas, sem figuras misteriosas, sem alegorias, ou seja, sem antropomorfismo. Portanto, é um texto antropocêntrico, de pouca focalização, embora com variação de ponto de vista. O texto tende a reduzir a ambigüidade e, nesse caso, acontece a recusa dos jogos de palavras e da confusão literal-metafórica, assim como a preferência pelos vocabulários transparentes.

Há ainda a tendência a zerar a distorção entre o ser e o parecer dos temas, com personas que existem sem aparecer, personas falsas ou contraditórias. O discurso sempre tende a desenvolver um sistema de paráfrase explicativa, ou um sistema de informação paralela.

Para o discurso realista, um tema será essencialmente uma soma das ocorrências enumeradas, sejam endógenas ou exógenas. O mundo é descritivo, acessível à denominação e o real é rico, mas nomeável e inventariável e tem preferência pelos espaços articulados pré-decupados pelo uso e ritual. O seu discurso é pouco modalizado, sem hesitação fantástica, sem ironia, sem discurso do horror ou da ficção científica, ou seja, um discurso sério, evitando assim tanto a temática euforizante como a disforizante, a paródia, o sério oposto ao cômico, ao trágico (HAMON, 1984). No que se refere ao discurso essencialmente sério do realismo, Barthes, em SZ (1960), classifica-o como a maior característica do texto legível.

O mimetismo desse discurso aparece desde os títulos e subtítulos e também se observam a reprodutibilidade e a verificabilidade pela repetição de certas experiências, acontecimentos, modos de ser, apresentando modelo moral, político e social, recolocando o texto na práxis.

Essas seriam as convenções de base do texto realista, consideradas por Hamon como critérios de produção do efeito de representação da realidade. Tais convenções, é preciso que o diga, não são submetidas a julgamento de valor, ou seja, não são defeitos ou qualidades, mas antes características que criam um discurso e que, por isso mesmo, pode ser reconhecido como tal.

Essas convenções assinaladas (e, em muitos casos, mesmo os debates que anteriormente apresentamos acerca da referência ou da convenção realista) são interessantes porque se aplicam antes aos textos, são categorias de texto e não necessariamente só do texto narrativo, muito embora tenha sido sob esse prisma que eles tenham sido mais assinalados pela teoria literária e pela crítica.

Como convenção ou código, pode-se então falar de um discurso realista que não necessariamente dirija-se à prosa narrativa, ou só à questão da referência, mas também ao discurso lírico, este um discurso que contém, nessa perspectiva, mais outros debates assim como algumas convenções de forma que lhe são próprias.

Quando se fala dessas convenções, no entanto, não se quer apertar as fronteiras da poesia numa ontologia, como o faz o conceito de literariedade de Roman Jakobson, por exemplo. Antes, é num sentido inverso que se pretende discutir aqui a questão da poesia realista: como um conceito lato que tem, em primeiro lugar, seu ponto de partida ou matéria ou propositura (causa final) na representação do real concreto; em segundo, que utiliza categorias discursivas de um tipo de discurso para poder chegar onde quer.

Em “As fronteiras da poesia”, Alfonso Berardinelli (2007) discute justamente essa perspectiva ontológica, que, hoje mais discutida pelos filósofos (que ele ironicamente adjetiva também de teólogos) do que pelos teóricos da literatura, no fundo quer falar de uma poesia pura, distante da prosa, depurada dos nexos com outros gêneros literários e especialmente com a língua cotidiana.

Exemplificando com as vanguardas, futurismo e surrealismo, e com Paul Valéry, aponta a sua rejeição conjunta e “violenta da convenção estilística, do público, da discursividade, da representação, da narração” (p.15), como forma de servir a essa ontologia e distanciar a poesia da prosa, uma proximidade que ele argumenta por todo o seu livro. Diz ele sobre a atitude dessas vanguardas:

Trata-se mais precisamente de uma distância voluntária, ideológica e de princípio. Narrar, expressar, raciocinar e representar são, tanto para André Breton quanto para Valéry, algo que deve permanecer para lá das fronteiras da escrita poética (Ibidem).

Assim, quando se fala em convenções específicas, busca-se antes aquelas que não propõem uma ontologia, mas um forma de reconhecimento, uma espécie de convenção estilística já comunicada pela tradição.

Dentre as convenções formais específicas da lírica, merecem destaque a relativa à forma do significante; a relativa à forma da enunciação; e a relativa à forma do conteúdo. Não aparecem necessariamente juntas. No primeiro caso, temos uma convenção que se ajunta ao discurso como uma regra: a do verso regular, isométrico ou livre (que não impede a poesia na prosa, ou prosa poética ou poema em prosa), que não deve ser considerada gratuita, mas como uma forma que tem a ver com a construção do sentido do poema; a segunda refere-se a um ato

constitutivo do próprio discurso: a pessoa do discurso, ordinariamente a primeira (que não impede a terceira), denominada tradicionalmente de ‘eu lírico’ ou ‘eu poético’ ou mais apropriadamente ‘sujeito lírico’; a terceira retoma não a referência propriamente, mas a estruturação dessa referência, normalmente relevada da tradição literária, em se tratando de formas fixas, por exemplo, ou das comparações, metáforas, enumerações, paralelismos etc., que permitem ao conteúdo do poema se manifestar de maneira específica.

Hegel, no período romântico, elaborou a tríade dos gêneros literários – épico, lírico e dramático – opondo os dois primeiros, e cedendo à lírica o conteúdo subjetivo (primeira pessoa) fechado em sua interioridade de sentimentos e emoções, cuja objetivação se daria pela expressão e não pela ação.

Para a poesia moderna, essa definição da lírica como afetividade e como expressão do ‘eu’ tem-se revelado estreita, especialmente em virtude, de um lado, do prosaico que invadiu os textos a partir de Baudelaire e, de outro, da valorização do significante e da auto-referencialidade do texto poético. Uma das teses da modernidade, inclusive, é a da impessoalidade parcial do sujeito lírico, ou sujeito lírico na terceira pessoa, que contribui para o projeto de uma ‘poesia objetiva’, como a quis o poeta Arthur Rimbaud e que domina hoje uma das cenas polêmicas sobre a lírica.

Esse critério de impessoalidade relativa do sujeito lírico é um critério importante para a poesia realista moderna, à medida que esta lida tanto com a objetividade como com a coloquialidade da linguagem (uma herança modernista), que permite essa objetividade - a língua coloquial é a língua de todos -, subtraindo, portanto, a linguagem como hermética e original, única, fundada na afetividade e no ego do poeta, distante da sociedade e do dialogismo.

Michel Collot, em seu artigo “O sujeito lírico fora de si”, em tradução recente de Alberto Pucheu (2009), partindo da admissão de Hegel de que o acontecimento real, o exterior, é um ‘pretexto’ útil e até indispensável para o poeta expressar o seu estado d’alma, o seu interior, hipotetiza que “uma tal saída de si não é um simples exceção, mas pelo menos para a modernidade, a regra” [...] . E, para desalojar o sujeito lírico de sua exclusiva interioridade, ele argumenta com a possessão de Platão, conforme o diálogo “Ion” (em que o poeta é possuído por uma instância estrangeira), isto é, o poeta é referido

à ação de um Outro, quer se trate, no lirismo místico ou erótico, de um deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do Tempo, ou ao chamado do mundo que arrebatava o poeta cósmico. Essa ação não se separa da que exerce o próprio canto, que mais se apodera do poeta do que dele próprio emana.

Fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo, ou à linguagem – o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra *sujeito* a ela e a tudo que o inspira. Há uma passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão.

Nessa alienação, Collot propõe uma redefinição do sujeito lírico no pensamento contemporâneo a partir da fenomenologia, que considera o sujeito não mais em termos de uma interioridade e uma identidade-a-si, que vê sua verdade mais íntima pela reflexão e introspecção, mas na sua relação constitutiva com um fora, o ser-no-mundo e para-outro, em inclusão recíproca: uma intersubjetividade e que, portanto, só se pode encontrar fora de si.

Para ele, “o sujeito lírico virá a ser ‘si mesmo’ apenas através da ‘forma realizada no poema’, que encarna sua emoção em uma matéria que é ao mesmo tempo do mundo e das palavras” (s/p), ou seja, a emoção, “o sentimento é filho da matéria”, uma citação de René Char que Collot admite e de que concebe um lirismo de pura imanência, mas um lirismo materialista, denominado matéria-emoção.

A matéria-emoção seria assim a espécie de anti-lirismo praticado por Rimbaud, o seu projeto de uma poesia objetiva que define o sujeito por sua alteridade: ‘Eu é um outro’. No desregramento de todos os sentidos rimbaudianos, perdendo

o controle de sua língua e seu corpo, ele [o poeta] se encontra. Objetivando-se nas palavras e nas coisas inauditas e inomináveis, ele se inventa sujeito. Projetando-se sobre a cena lírica através das palavras e imagens do poema, ele chega a apreender do fora seu pensamento mais íntimo, inacessível à introspecção. [...] a alquimia do verbo criou uma matéria emoção em que a afetividade do sujeito lírico se exprime (s/p).

A maneira que o poeta teria à sua disposição para cumprir esse estatuto lírico Collot a percebe em Francis Ponge: seria a de “ao invés de impor ao mundo seus valores e significados pré-estabelecidos, aceitar ‘transferir-se às coisas’ para descobrir nelas ‘um milhão de qualidades inéditas’, das quais ele poderá apropriar-se se chegar a formulá-las. O sujeito se perde nelas apenas para se recriar.” (s/p).

A afetividade do sujeito passa, então, a ser inseparável dos objetos que o afetam. É o “resultado de uma lenta e profunda impregnação [...] pela qual o mundo exterior e o mundo interior se tornam indistintos”, diz Collot, citando Francis Ponge (s/p), do que o leva a concluir por uma poesia na terceira pessoa do singular.

No caso da literatura, o significante é a matéria que permite essa exploração de sensações do mundo que está à volta. Mas, primeiro, numa atitude fenomenológica, o significante deve emancipar-se de toda intenção de sentido pré-existente. No entanto, isso não pressupõe um experimentalismo (embora pressuponha o jogo) ou a arte pela arte. Antes, cria significados novos, uma matéria expressiva que permite renovar o mundo sensorial: “Abdicando de todo significado e representação pré-estabelecida, aceitando estar fora de si na abstração lírica do gesto de escrever, projetando-se na matéria das palavras e das coisas, o poeta se revela a si mesmo e aos outros” (s/p). Em outras palavras, o lirismo moderno é ‘transpessoal’, objetivo e acolhe a representação da realidade como matéria-emoção.

Se Collot reflete, nesse seu texto, sobre a criação poética frente às ‘coisas’, essa noção de lirismo transpessoal é importante porque significa também uma representação da realidade em poesia, que pode atingir tanto uma literatura mais consoante à realidade (que significaria um distanciamento maior de uma renovação sensorial) quanto uma mais dissonante (que envidaria, ao contrário, essa ‘renovação’ do mundo sensorial e que, para ele, seria mais decisiva), sem que, em nenhum desses casos, o poeta se integraliza somente em sua subjetividade, que é o que interessa à poesia moderna.

Concretizando e complementando essa objetividade transpessoal, Laurent Jenny (2003) primeiro afirma o sujeito lírico da modernidade como uma figuração do sujeito empírico, isto é, uma espécie de metonímia ou alegoria do sujeito verídico, que eleva ao universal o que é particular, implantando nesse sujeito uma espécie de categoria geral da sensibilidade. Demonstra isso com o poema “Spleen”, de Charles Baudelaire. Segundo ele, “Baudelaire fala [no poema] a partir de sua própria experiência de artista, mas ele tende também a falar *enquanto artista* e em nome de *todos* os artistas. O *eu lírico* toma o valor de um *nós inclusivo*, ou mesmo de um *ele*, como se vê ao final do poema onde o *eu* evoca o *artista* na terceira pessoa”.¹

Nesse sentido, o poeta se expressa num nível de generalização que atinge uma coletividade, o Outro, o fora de si, como disse M. Collot, e é, portanto, também objetivo e não só subjetivo.

Em certo sentido, ambos estão dizendo aqui aquilo que a poesia moderna já colocava em causa desde a sua origem: a questão da objetividade prosaica em poesia e o fato de que,

¹ “Baudelaire parle à partir de sa propre expérience d’artiste, mais il tend aussi à parler en *tant qu’artiste* et au nom de *tous* les artistes. Le *je lyrique* prend la valeur d’un *nous inclusif*, voire même d’un *il*, comme on le voit à la fin du poème où le *je* évoque *l’artiste* à la troisième personne.”

dentro dessa objetividade, a poesia não se distancia tanto da prosa como pretenderam as teorias que fizeram desse argumento uma ontologia.

Essa objetividade, segundo nos parece, e conforme já começamos a dizer anteriormente, pode variar em graus: se um poema lírico sempre descreve mais a experiência que o sujeito tem dos objetos do que os objetos mesmos, isso não quer dizer, entretanto, que todos os poetas assim o façam de uma mesma maneira. Há uma possibilidade de variação que permite ir do autobiográfico e confessional até uma objetividade máxima que possa permitir quem sabe ao objeto ocupar um lugar mais proeminente do que o sujeito (embora a experiência deste esteja presente). Essa variação é importante porque permite tanto o realismo em poesia, quanto, por exemplo, o hermetismo centrado na imaginação do poeta; permite tanto a poesia confessional moderna ou os deslocamentos surrealistas, e assim por diante. Conforme disse Berardinelli (op.cit.), deve haver uma “abertura interpretativa sobre o cruzamento de linguagens, temas e estilos que atravessa a poesia moderna” (p.36), o que significa dizer das diferentes formas e realizações que essa modernidade permite.

Nesse sentido, o tratamento da impessoalidade parcial do poema lírico começa a permitir o ingresso do discurso realista no sentido que vimos discutindo.

Elliot, em seu artigo sobre Hamlet, pressupunha a forma já constituída do poema como um correlato objetivo do intelecto, sentimentos, imaginação e emoções do poeta, uma manifestação da necessidade do suporte do real na poesia, ou seja, o poema significa o sujeito indiretamente, através de formas analógicas dos conteúdos que cria, analogia aqui entendida no sentido lato de correlação e não necessariamente de semelhança.(ELLIOT, 1922)

O poeta, nesse sentido, é as formas do conteúdo que cria. Através das metáforas, das comparações, das repetições, dos paralelismos etc. com que ele aparece em seus poemas (de forma bem multiplicada, portanto, e por isso mesmo distante de uma subjetividade idêntica a si), nós podemos figurar o estado afetivo que ele evoca e perceber a sua própria figuração. Diz Jenny (2003):

Não somente o enunciado lírico propõe as figurações de uma experiência, mas nelas organiza a sucessão. Da mesma forma que se pode dizer que o gênero narrativo é estruturado por uma sucessão de ações orientadas logicamente e cronologicamente para um fim, também o gênero poético se constrói como uma *sucessão de figurações* muitas vezes analógicas. [...] Através dela, o poema nos propõe muitas vezes uma transformação. Faz-nos passar de uma figuração de partida a uma figuração final, através de certo

número de etapas intermediárias. Ler um poema será seguir essa *transformação de sentido*² (Grifos do autor).

Ao que podemos acrescentar que ler um poema é também acolher as transformações do sujeito ou dos sujeitos (que são múltiplos) que o escreve.

Como elemento-chave das formas do conteúdo, portanto, o poeta nelas se figura e o código ou as convenções que usa para isso (porque ele os usa sempre, em maior ou menor grau, caso contrário não faria sequer um poema) hão de apontá-lo como marcas de sua enunciação nos enunciados. O que reforça sua impessoalidade, sem que se perca sua autoria e subjetividade.

Os códigos, por sua vez, formam conjuntos discursivos semelhantes e diferentes, formulando gêneros, espécies, modos, estilos etc. que se diferenciam, possibilitando mapear tipos e formas específicos, como se procede no discurso realista, que já vimos com P. Hamon e que, reiteramos, não necessariamente pertencem somente ao gênero narrativo.

No entanto, para além das formas do significante e do conteúdo, há o mundo propriamente referenciado no poema e esse é um dos sentidos que Alfonso Berardinelli (2007) discute em seu artigo “As muitas vozes da poesia moderna”, em alusão ao ensaio do mesmo T.S.Elliot sobre “As três vozes da poesia” (1972), escrito em 1953.

Avaliando que a teorização de Hugo Friedrich sobre a lírica moderna no livro *A estrutura da lírica moderna* (1978) seria uma “contribuição indireta à teoria da “poésie pure, elaborada na esteira do mais prestigioso sucessor de Mallarmé no século XX, isto é, Paul Valéry” (p.19), e seria, portanto, incompleta e não corresponderia às diferentes vozes da poesia do século, Berardinelli (2007) chega a afirmar:

[...] a lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história [...] essa poesia se apresenta em seu conjunto como uma criação sem sujeito, uma obra sem autores. (p.21)

² Non seulement l'énoncé lyrique propose des figurations d'une expérience, mais il en organise la succession. De même qu'on peut dire que le genre narratif est structuré par une succession d'actions orientées logiquement et chronologiquement vers une fin, le genre poétique se construit comme une *succession de figurations*, souvent analogiques [...] À travers elle, le poème nous propose souvent une transformation. Il nous fait passer d'une figuration de départ à une figuration finale à travers un certain nombre d'étapes intermédiaires. Lire un poème ce sera suivre cette *transformation de sens*.

A incompletude do estudo de Friedrich, segundo o autor, deve-se a alguns ‘esquecimentos’. O primeiro deles se dirige especialmente a Whitmann e parte da obra de Baudelaire e Rimbaud em algumas de suas peculiaridades que não só a dissonância. Detendo-se mais nas particularidades de Whitmann (que nos interessa de perto porque um poeta próximo a Godoy Garcia, conforme dissemos na Introdução deste trabalho), ele chama a atenção para o fato de que nesse poeta não se encontram “abstração ou cerebralismo, nem culto da premeditação intelectualista nem impulso da linguagem em direção a uma transcendência vazia ou fuga da palavra do horizonte do concreto, do imediato, da experiência comum” (p. 23), atitudes que corroborariam a estrutura da lírica moderna de Friedrich. Antes, Whitmann seria o oposto de tudo isso, inclusive responsável por uma outra estrutura moderna: a enumeração caótica, estudada por Leo Spitzer e por este denominada de literatura como ‘bazar’.

Um segundo esquecimento de Friedrich, segundo Berardinelli, seria o da relação palavra-coisa, sujeito e objeto, ser e linguagem, que poetas como Valéry ou os surrealistas pleitearam como “sublimação hiper-subjetiva da escritura”, estranha à lógica e aos significados estabelecidos pela comunicação ordinária, e que relaciona poesia e língua comum, de um lado, e poesia e referência ao real, de outro. Pensando como Elliot, Berardinelli o cita em sua ‘lei’ geral, contra o estranhamento da língua poética em relação à língua prosaica: “é a lei segundo a qual a poesia não pode afastar-se muito da língua cotidiana que nós mesmos falamos ou ouvimos falar” (ELLIOT, 2007, p. 27), ou seja, a coloquialidade de uma das vozes da poesia contemporânea, que contraria a diferença entre linguagem poética e linguagem prosaica.

Para a relação palavra-sentido-real, o mesmo Elliot (1972) complementa:

Antes de tudo, gostaria de lembrar que a música da poesia não existe independentemente do significado; do contrário, poderia produzir-se uma poesia de grande beleza musical, mas ausente de sentido, como jamais me ocorreu de ler. Nas aparentes exceções há apenas uma diferença de gradação; há poesias em que nos deixamos levar pela música, aceitando o sentido como dado; outras, em que nos fixamos sobretudo no sentido, enquanto, sem que o percebamos, somos comovidos pela música. (Idem. Ibidem)

Um terceiro esquecimento, ligado à matéria do poema, seria o das vozes poéticas que se atraem pela prosa, cujos exemplos podem ser a criação de personagens dramáticos, os poemas-reportagem de G. Benn, ou os poemas-conversa de Elliot, que são em certo sentido

uma crítica formal da estetização da poesia auto-suficiente, da fuga da realidade e a possibilidade de mistura de gêneros literários. Segundo Berardinelli (2007),

poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não-formalizado ou do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente seus materiais. Os primeiros poemas de Eliot e de Benn demonstram uma capacidade de percepção realista muitas vezes não menor à da prosa contemporânea, de Joyce a Döblin e Celine. (Idem. p.28)

E convoca Erich Heller (que defende radicalmente a exposição de crenças através da poesia) para a relação entre o problema dos valores que não se dissociam do problema da realidade:

Seja lá o que faça, a poesia não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo, mesmo quando denuncie a falta de sentido deste. Poesia significa ordem, mesmo quando lance a denúncia de caos; significa esperança, ainda que com um grito de desespero. A poesia diz respeito à real estatura das coisas; portanto, toda grande poesia é realista. (Heller, apud BERARDINELLI, 2007, p.31)

Se Adorno defende uma poesia extremamente individualizada, rumo à não transparência comunicativa, essa entretanto não possui fins meramente estéticos, mas é constrição ou determinação histórica de uma sociedade reificada (porque linguagem individual e coletiva se entrelaçam), dominada pela mercadoria, uma forma de resistência à reificação do mundo, um emblema do real, em que a dissonância é ao mesmo tempo a crítica e a *mimesis* dessa realidade: um ponto de vista histórico que, segundo Berardinelli, Hugo Friedrich não percebeu.

Dessa forma, pelos recursos da construção da impessoalidade e da coloquialidade, evitando a dissonância inclusive, pode-se falar de uma poesia realista moderna.

O realismo em poesia, ordinariamente, sempre foi discutido a partir de temas e preferências e muito pouco a partir de suas convenções estilísticas próprias. Notadamente, essa discussão sempre o definiu como tendo/sendo que:

- o real como motivo e ponto de partida: poesia estimulada pelo real, que inspira o poeta, que se deixa absorver pelas formas e matérias concretas, inclusive com a representação do inestético, do feio, da realidade trivial e quotidiana;
- o poeta procura descrever com objectividade os objectos, pintá-los, despertar nos outros idéias, ideais e sensações;

- predomínio do cenário urbano (o favorito dos escritores realistas e naturalistas);
- tradução de uma realidade multifacetada, através de uma grande plasticidade estética;
- presença do real histórico e do contexto sócio-político;
- linguagem burguesa, popular, coloquial, rica em termos concretos;
- o poeta procura situar espácio-temporalmente as cenas apresentadas.

Se essas características são de seu turno realistas, elas podem comparecer em poesias cujo discurso não seja realista no sentido convencional (com exceção da sexta), caso em que essas [poesias] não serão consideradas propriamente realistas. Para que o realismo em poesia aconteça, essa matéria deve se servir também de:

- vocabulário concreto presentificador da realidade convocada, freqüentemente em enumeração, que sugere uma acumulação, um compósito de elementos, característicos da construção pictórica, terminando, na maior parte das vezes, na paráfrase;
- uma poesia descritiva e fazendo desta algo de escultórico, esculpindo o concreto com nitidez e perfeição;
- descrições de quadros e tipos;
- necessidade de objetivar ou despersonalizar a poesia;
- linguagem coloquial;
- uso do assíndeto que resulta da técnica de justaposição de várias percepções;
- técnica descritiva assente em metonímias, sinestésias, hipálages, na expressividade do advérbio, e na utilização da ironia como forma de cortar o sentimentalismo;
- certo intercepicionismo de planos diferentes: visualização e memória;
- e, especialmente a lisibilidade, no sentido que a definiu Hamon, neste capítulo: o discurso lisível busca a *coerência no real*, evita as dissonâncias como forma de assegurar a comunicação e adota o uso do pleonasma, da anáfora, da repetição, etc. em seus enunciados.

Essas características se encontram ajustadas à poesia de Godoy Garcia em *Rio do sono*. A sua busca de coerência no real imprime a verossimilhança como fator distinguível em sua lírica, dialogando com a beleza do comportamento do homem em sua vida cotidiana. Formalmente, elenca e enumera esse *leitmotiv* na produção de seus poemas de *Rio do sono*, ou seja, a rua, o homem, as dívidas, o trabalho, os compromissos, a sorte, as infelicidades, as

moléstias, as festas, a cidade interiorana, os rituais, a alta dos preços, o calor, o frio, a fome, as pequenas e simples alegrias, os despossuídos sociais, os marginalizados.

Passemos, portanto, à avaliação de seu realismo.

CAPÍTULO 3

JOSÉ GODOY GARCIA: O REALISMO EM *RIO DO SONO*

Com base nas discussões empreendidas até aqui, percebe-se que José Godoy Garcia, em *Rio do sono*, além de modernista, pode ser visto como um dos representantes da poesia realista, porque sua lírica tem no real concreto sua matéria, não possui tom confessional, não mitifica ou idealiza a realidade, utiliza-se da terceira pessoa, da coloquialidade e de construções imagéticas privilegiadoras da parataxe. Além disso, assume o modernismo por meio de uma poética cujo ritmo é simples e natural, captado nos elementos do cotidiano, privilegiando o homem comum, os doentes, os miseráveis, os loucos, as prostitutas em um espaço em que a chuva, o sol comungam com o marginalizado, com o pária, com o refugo social, aproximando-se do prosaico.

Tendo em vista as considerações elencadas sobre o realismo e a poética de Godoy Garcia, o estudo ora apresentado visa a demonstrar a presença de tais pressupostos em sua lírica em *Rio do sono*. Para tal, serão demonstradas as categorias do discurso realista, especialmente a coloquialidade, a lisibilidade e a homogeneidade do seu enunciado, suas enumerações, anáforas, a repetição lexical, a coerência realista, a conjunção do social com o real. Salienta-se que, embora a crítica entenda que sua prática poética não se prende, como apontamos anteriormente, a determinadas escolas, sempre se manteve fiel à vida e à construção de uma fidelidade ao real.

Como se sabe, há códigos da língua que descrevem de maneira clara os discursos realistas. Conforme vimos, Hamon (1973), em seu “Discurso determinado”, enfatiza que a “referência da realidade é parte integrante da cultura ocidental [e] o realismo na literatura é principalmente uma questão de convenção” (HAMON, 1973, p. 412-413). Tais convenções podem ser observadas em determinados aspectos, especialmente o da lisibilidade, entendida como a preocupação em ser claro, ou seja, em retransmitir uma informação de maneira denotativa, mas com interação de vários fatores de ordem interna, ligados à materialidade e à gramaticalidade, e de ordem externa, como a coerência lógico-linguística do texto em todos os seus níveis e verificáveis de maneira enfática na lírica de Godoy Garcia.

Rio do sono apresenta uma poesia simples e original, que capta a essência amarga e alegre da vida cotidiana, o homem comum, sua vida em suas insignificâncias, correspondente ao real. Portanto, o poeta demonstra uma poética própria, inspirada nos elementos de paisagem que cercam quotidianamente o homem comum, ou seja, a água, a chuva e o sol das pequenas cidades interioranas. Godoy Garcia, em confissão de fé, declara a sua temática:

Eu sou poeta
desta pobre vida que está aqui na rua.
Eu sou o poeta sem muito recurso
mas faço versos assim mesmo:
alma da multidão que está na rua.

A rua é profunda, vasta suja, nítida, inexpressiva.

A rua é dos homens,
as dívidas dos homens, trabalho, compromissos,
a sorte, infelicidades, moléstias, alta nos preços,
das mercadorias, o calor, o frio, a fome,
e as pequenas e simples alegrias;
são os homens que estão aqui ao nosso lado,
perdidos, sorrindo, magros...
Eu sou o poeta pequeno dessas ruas,
que às vezes sobem tortas
e às vezes descem retas, profundas na noite.

Conforme dissemos no capítulo anterior, o realismo coloca em presença os paradigmas virtuais das partes de um todo, pelos objetos presentes na decoração e uma predileção por todas as atividades ritualizadas, por lugares ou momentos, onde cada coisa é classificada, está no seu lugar e joga sua regra. Por exemplo, a percepção da cidade interiorana é realizada em *Rio do sono* através dessa codificação. É montando os rituais de enterro, de festa, de comportamentos sociais e descrições, ou seja, através da descrição dos códigos culturais implícitos, que percebemos os ‘locais’ dos textos.

Nesse contexto, utiliza uma linguagem de fácil entendimento, direta e objetiva, em função da representação do real, construída pela observação e pelo compromisso em mostrar com objetividade a verdade e o homem nos seus aspectos reais, ocorrendo aí uma integração da vida na literatura. Conseqüentemente, não há idealização da figura humana e nem da realidade, o que se pode constatar em seu poema “Visão geral” (1942 p. 349):

A humildade dos homens que tiram retratos
– a pobreza de espírito dos homens que tiram retratos,
as mãos caídas

o rosto firme,
 a roupa nova.
 A humildade dos que estão morrendo,
 a humildade dos que dão os primeiros passos na vida,
 a humildade do sapateiro que encontra o freguês na rua,
 a humildade do funcionário que cumprimenta o chefe no baile,
 a humildade dos que passam na rua e voltam para dar esmola,
 a humildade dos que não sabem se expressar
 e uma palavra às vezes dá desgosto.
 A humildade da menina que sai de casa
 e encontra o namorado e realiza os sonhos.
 A humildade ainda dessa menina que chega em casa e vai dormir.
 A humildade do preso olhando os homens que passam no largo.
 A humildade das mulheres de má vida
 que vão ao cinema e se portam honradamente,
 passam pelas garotas de dezessete anos
 e sentem-se imundas...
 Dentro, bem dentro de nós todos,
 a mesma angústia, essa percepção que não se define
 ao contato das mãos, mas resiste ao vento, às chuvas,
 aos equívocos. (Garcia, 1999, p.349).

Como se vê, José Godoy Garcia retrata a vida cotidiana de maneira geral, o próprio título do poema indicando isso, por meio de uma poesia carregada de observações que demonstram o entendimento da condição do ser humano preso à sua vida cotidiana e aos seus gestos e necessidades banais, como, por exemplo, a de tirar fotografias. Preso à sua insignificância de seguir, rotineiramente, os padrões sociais impostos: a vida como ela se dá a viver, ressaltando a sua alienação, a sua ausência de revolta diante do padecimento, do martírio, da amargura presentes no indefinível que povoa sua alma. E, com enfoque paratáxico e por meio do paralelismo sintático e da repetição do substantivo ‘humildade’, reforça um universo que, por mais submisso que o homem seja entregue à sua sorte, revela em si uma lacuna, um vazio, um vácuo indefinido, mas resistente a todas as intempéries.

Pode-se dizer que o mimetismo aparece desde o título e que também se verifica a reprodutibilidade do tema e a sua verificabilidade, pela repetição de palavras, atos, apresentando um modelo moral, político e social, que recoloca o texto na práxis.

De forma não ambígua, observamos, por exemplo, no primeiro verso, o mote - “a humildade dos homens que tiram retratos” - em contraponto à glosa que se inicia logo a seguir e se desenvolve de forma enumerativa- “a pobreza de espírito dos homens que tiram retratos, as mãos caídas/ o rosto firme/ a roupa nova”- permitindo-nos entrever uma crítica à alienação perante os fatos da vida, que o homem encara de forma banal e rotineira: todos, para tirarem retrato, comportam-se da mesma maneira, nos gestos, na roupa, revelando uma imposição

social de regras de conduta contra a qual o homem não se rebela, e de compromissos inadiáveis – os que tiram retrato tiram-no por alguma razão, normalmente plantada no mundo social.

Nos versos seguintes, o poema se estende a outras situações da rotina da vida social e moral e percebe-se, a partir dessa extensão, que o mote é a humildade, não mais a dos homens que tiram retratos, mas a humildade de todos os gestos de submissão às regras sociais e políticas: a da prostituta que se comporta de forma submissa a outra forma de comportamento quando sai de seu meio; a da mocinha submissa aos seus pequenos sonhos, singelos, desapegados de ambição; a do funcionário que cumprimenta o seu chefe, etc. Para esses, marginalizados sociais, a humildade é o comportamento de rotina.

Assim, ao longo do poema, o desenvolvimento da glosa não é outro que o elenco desses humildes, e os recursos discursivos da enumeração, do paralelismo sintático e da anáfora são a expressão alegórica dessa rotina humana alienada perante a hierarquia no trabalho, as condutas sociais públicas e privadas, a interioridade dos sujeitos que se angustiam nessa rotina, mas a tomam como inexorável: resistente “às chuvas, ao vento, aos equívocos”, sem gestos de rebeldia.

A contribuição da metonímia/sinédoque ao poema é notável. O poeta não qualifica o homem de humilde, mas fala essencialmente da humildade, ou seja, fala de um plano mais geral, abstrato, a humildade (lembrando que o poema se intitula “Visão geral”, de que a enumeração que realiza são os exemplos, o concreto, permanecendo os não enumerados, mas também humildes, nesse conjunto.

O poeta, então, não fala de si, embora seja seu o ponto de vista desalienado que percebe a rotina de submissão alienada a que todos estão expostos. Fala, antes, de situações da vida social e política em geral, o que o implica numa terceira pessoa.

É interessante observar a antítese que ele pontua em seus versos, ou seja, a relação morte/vida e o seu moto contínuo, ou seja, o ciclo da morte e da vida que aliena o sujeito, reforçando, no ciclo, a mesma rotina do cotidiano: “a humildade dos que estão morrendo/ a humildade dos que dão os primeiros passos na vida”. E seus versos enumeram o humil, o reportado, o singelo, seja no “sapateiro que encontra o freguês na rua”, seja no “funcionário que cumprimenta o chefe no baile” ou nos “que passam na rua e voltam para dar esmola” ou nos “que não sabem se expressar e uma palavra às vezes dá desgosto.

Assim, a lisibilidade se apresenta tanto nas escolhas lexicais quanto na organização sintagmática, como também no elenco e inventário de ações humanas verossímeis do ser humano comum e insignificante.

O inventário é uma das características da convenção realista, conforme assinalou Hamon (Vd. Cap.2), cuja função é justamente criar a lisibilidade do texto. Assim, constatamos que por meio de substantivos comuns, frases retiradas da coloquialidade, Garcia imprime em sua poética características peculiares daquele que deseja ser entendido de forma visível, isto é, retratado, com suas mãos toscas, seu semblante duro e suas vestimentas dominicais, como de certa forma ele disse em sua confissão de fé. Facilita, dessa forma, uma construção imagética para o leitor, situando-o com exemplos enumerados no desenvolvimento de seu mote.

Do mesmo modo, o código cultural implícito do fotógrafo de rua, dos hábitos humildes de cumprimentar, de esconder-se, de ir ao cinema, de namorar, de situar-se numa vida social em torno da praça revelam uma cidade interiorana, em que tudo pode ser observado mais de perto, relatado e descrito ao modo de um inventário. De certa forma, o poeta consegue, pela sinédoque, perceber o conjunto, como se tivesse realizando uma ‘prancha’ pictórica, cuja finalidade é expor hábitos e modos de vida.

A prancha, sabemos, mantém uma composição unitária de situações que, por si, são autônomas e independentes. Quase um mosaico em um fundo ou espacialidade comuns. O espaço recortado e o pretexto escolhidos é que comandam a direção de cada cena. E cada uma dessas cenas é uma sinédoque de um hábito, de um modo de vestir, de um modo de se comportar etc. Do lugar em que está, de um posto de vista mais distanciado, o poeta tem uma visão geral do conjunto de ações que o poema relata e desse concreto extrai o abstrato da humildade.

E porque a visão do poeta é geral, os humildes aparecem desiguais dos que não o são, por ausência destes no poema. O código cultural da cidade interiorana revela-se, então, como o lugar justo de um tipo de alienação motivada pela vida social, mais do que por uma opressão política, por exemplo.

Outro exemplo desse mesmo procedimento de construção realista, mas acrescido de outros, está no poema “Medo” (s.d. p. 352), dedicado ao também poeta Gabriel Nascente. Examinemos: “A terra tem cor de sangue/ A terra não é feliz/A terra tem cheiro de pântano./A terra não é feliz”. Nesses versos Godoy Garcia metaforiza a terra, imprimindo-lhe aspectos personificadores, tais como a infelicidade e o sangue. Ao esboçar tais metáforas, nota-se a sua preocupação com os aspectos descritivos da terra – não o planeta, evidentemente, uma vez que o substantivo, nesse caso, está grafado com letra minúscula, evidenciando, portanto, a terra, o solo onde todos pisamos - de que Godoy Garcia elenca (de novo, a enumeração) os elementos precários.

A metáfora inicial encaminha-se a seguir para a sinédoque porque a terra não é comparada a nada, antes equivale ao lugar de pertença. O poema, inclusive, caminha de uma terra localizada de forma indeterminada, para a determinação de “minha terra”, o lugar de pertença do poeta. Nessa terra, várias sinédoques: crianças infelizes, pequenas criações domésticas decadentes, velhos cansados, árvores infrutíferas, compondo o cenário da cidade pequena, na mesma ‘prancha’ do poema anterior.

Mas um fator relevante de diferença é a prioridade dada ao adjetivo (no caso, posposto, o que intenciona a clareza dos termos). O trabalho com esse recurso oferece um cruzamento interessante, porque expande a significação na medida em que, de cunho metafórico, ele expande o mundo denotado e reforça o par homem/ natureza ou lugar/ terra, que o poema desenvolve. Exemplificando: os galhos das “árvores mais íntimas” “prendem-se ao ar como mãos famintas” e o aspecto é de “trágico desamparo” metaforizam a fome, o desamparo e o abandono dos homens e do lugar, retirando-se de adjetivo da natureza/terra, conforme está no poema, e aplicando-se ao homem, com o que de fato compatibiliza semanticamente. É a construção da hipálage. Nas estrofes finais, o movimento se inverte: as virtudes e as esperanças, que são do homem, migram para a natureza/terra, metaforizando-a. Os versos finais reúnem homem e paisagem. Assim:

As crianças não são felizes.
 Na minha terra existem pequenas criações domésticas
 com o pelo caindo e sofrem doenças que as tornam tristes,
 marcadas de cicatrizes.
 Na minha terra as árvores mais íntimas já não dão frutos,
 os galhos prendem-se no ar como mãos famintas
 e o aspecto é de trágico desamparo.
 Na minha terra as coisas andam muito mal.
 Os velhos já não descansam, e as estradas
 que conduziam a lugares distantes arruinaram-se,
 foram engolidas pela desgraça onisciente da guerra.
 O dia que amanhece
 não é belo e os homens que sempre trabalham
 não são felizes; todas as virtudes estão perdidas
 e as esperanças, como árvores secaram.
 No mais o que existe é o medo.
 Na minha terra os homens se intimidam,
 e as noites são paisagens mortas.

Os cruzamentos, ademais, mesmo que de base metafórica, enfatizam fundamentalmente o aspecto descritivo do lugar e para isso recebem a sua função. Não propõem sentidos independentes, que impulsionem devaneios. Quando a metáfora inicia a

propor isso, ela se interrompe porque o aspecto do lugar é a ênfase, uma paisagem morta e infeliz, como ‘mortos’ e infelizes são os homens que nela habitam. O homem, nessa ‘prancha’, é o elemento combinatório da paisagem, e o descaso para com tudo – homem e lugar -, o desamparo de todos são a tônica política do poema.

Também contribui para impedir o devaneio a prosa a que os versos 9,10, e 16 e 17 remetem, incluindo o *enjambement*: as poucas pausas internas mudam os grupos fônicos que acolhiam os pés métricos fechados, como acontece nos versos curtos ou bem marcados pelas pausas internas de todo o poema; mantêm o ritmo da oração em período de prosa e não de métrica poética. Por exemplo, [...] “e as estradas/ que conduziam a lugares distantes/ arruinaram-se, foram engolidas pela desgraça onisciente da guerra”.

Esse é um recurso que não chega a permitir ao leitor sair do real a que o poema se refere.

Outros fatores a serem considerados são as anáforas e as repetições fortalecedoras do discurso lísvil: presente, de forma clara, neste caso, em “minha terra”. Além disso, evita as dissonâncias com o intuito de assegurar a comunicação. Ou seja, propõe termos não discrepantes, acordados e afinados dentro da organização dos sintagmas dos versos. Assim, tem-se, nos mesmos versos, por exemplo: “Os velhos já não descansam, e as estradas/que conduziam a lugares distantes arruinaram-se/foram engolidas pela desgraça onisciente da guerra”. Como se percebe, esses versos citam o cansaço do idoso, as estradas destruídas, descrevem de modo realista a precariedade do lugar, com expressões diretas, sem convencionalismos, para transcrever escrupulosamente o real, de modo a assegurar um contato imediato com o mundo tal como ele é.

O medo, por conseguinte, resume o contínuo inventário das angústias e dores do ser humano conformado com sua situação, morto (como a paisagem), com o padecimento físico e a amargura presentes em sua interior. O homem aparece preso à sua insignificância e intimidado pelo descaso político e consciente de que nada poderá modificar essa realidade. Tal negatividade em que o homem está imerso parece, de certo modo, ser parte integrante dele, como se pode evidenciar nos versos seguintes: “O dia que amanhece/ não é belo/e os homens que sempre trabalham/não são felizes;/todas as virtudes estão perdidas/e as esperanças,/como árvores secaram”.

Por conseguinte, os versos do poema revelam uma espécie de conformada exaustão diante da vida. O texto, como um bom realista, envia-nos a entidades estáveis. Assim, Garcia

economiza no enunciado e assegura um efeito de real global que transcende a decodificação do detalhe, como se fosse um tempo presente de testemunho.

Esse testemunho é dado pela primeira pessoa do singular que aparece no poema: “na minha terra”. Mas, como em “Visão Geral”, em que aparece a primeira pessoa do plural pela generalização que o poeta faz, esse eu lírico se mescla à terceira pessoa, que predomina nos dois poemas. Em certo sentido, o poeta fala de fora do que vê ou visualiza pela memória.

Além disso, ressalta-se a conjunção de sua lírica com o social e o real, no caso do poema “Medo” especialmente com o político, cujo campo derivativo, motivado e transparente funciona como gramática dos temas, das situações sociais, das restrições e do desamparo políticos, conforme explicita Hamon (Vd. Cap.2). Desse modo, formam um lugar próprio para fazer circular ao leitor a compreensão dos temas, dos objetos, das paisagens e dos homens nelas envolvidos.

Essa mesma conjunção pode ser examinada nos versos do poema “Mulher do povo” (s.d. p. 355), em que o eu poético retrata em Rosa o problema da prostituição, aliás, um tema muito recorrente em *Rio do sono*. Vejamos:

Rosa tinha um rosto
de menina.
Rosa tinha os seios
de moça.
Rosa tinha os olhos
de uma prostituta.
Rosa tinha formas
de uma irmã.
Rosa era uma vaga
quando as vagas turvas
procuram refúgio e não
encontram senão pedras,
lamas e ciscos e outras
águas na mesma luta.

Como se verifica, além da lisibilidade, da metonímia, da enumeração, da anáfora já apontadas nos poemas anteriores, Garcia põe em evidência um conteúdo social real e remete, de forma explícita, a outros conteúdos como simplicidade, vida alienada, prosaísmo, personagens típicos.

O poema, de fato, mantém nitidamente duas montagens: uma mais poética, indireta; outra mais prosaica e direta. Nos versos iniciais, primeira estrofe, a personagem é descrita em sinédoque, copiando o estilo infantil de descrever: períodos curtos, diretos, paralelos, que indiciam o tema da mulher prostituta com rosto (e ingenuidade) de menina. Os versos são

sincopados e paralelos. Seguem-se versos complexos que indicam a luta social: a mulher fluida (na sinédoque dos “seios”, “rosto”, “olhos” e “formas” e na metáfora da “vaga”) procura refúgio, mas só encontra “lama”, “cisco e pedras” (metáforas alegóricas dos obstáculos e da perdição).

Nos três versos seguintes, ela continua descrita de forma indireta, por hipálage – os “seios” ou o “corpo curtido e esmagado” não são do “povo”, conforme a ligação gramatical pretende, mas de Rosa, a quem semanticamente esses adjetivos pertencem - num recurso de expansão, conforme vimos, e recurso bastante poético.

Ela estava no seio do povo
 e o seu hálito era como a madrugada
 no corpo curtido e esmagado do povo!
 Ela dormia com os soldados de polícia
 depois das duas horas da madrugada
 e de manhã se despedia deles sem receber um tostão.
 Ela rondava depois a cadeia
 esperando o soldado,
 mas esquecia tudo botando sentido
 nos presos e pensando
 como era que eles viviam ali
 sem mulher.

Ela acompanhava os enterros
 de operários: isto foi um dia...
 Ela estava muito quieta na rua
 e um enterro passava levando gente atrás, suja e desengonçada.
 Foi, Rosa também ajudou...

Rosa é como a filha
 esperando o pai contando vantagens,
 pois é muito comum existirem desses pais que exploram
 a bondade dos filhos
 e não respeitam a presença deles,
 e contam prosa, mentem, adulam.
 Rosa é pura e não sabe negar quando
 homens no beco se atiram contra ela
 fedendo a suor ou mesmo quando chove muito
 que o barro toma conta do corpo
 e eles fedem: a roupa molhada, com mistura de urina
 e suor.
 Ela é pura como todas as puras
 e em verdade ela é uma mulher boa e pura
 como as que se entregam aos viciados em troca do
 bem estar deles
 ou pra servir um amigo.

A partir desses três versos, surgem a prosa e a coloquialidade, aquela exposta no ritmo, conforme o poeta já vinha fazendo nos poemas anteriores, e esta no léxico (“botando sentido” ou “Foi, Rosa também ajudou”, por exemplo) e na sintaxe; surgem processos narrativos: “Ela dormia com os soldados [...] e de manhã se despedia deles sem receber um tostão”; surge a onisciência e o indireto livre: “pensando como era que eles viviam ali sem mulher”; surge a exposição de caráter por meio de ações: “Ela estava muito quieta na rua e um enterro passava levando gente atrás, suja e desengonçada. Foi, Rosa também ajudou...”; surge o texto explicativo de Rosa: “Rosa é como a filha [...], Rosa é pura e não sabe negar [...] como todas as puras e em verdade ela é uma mulher boa e pura[...]”.

O poema, no entanto, utiliza todos esses recursos, inclusive os narrativos, para descrever Rosa, tornar mais legível sua generosidade e amenizar a prostituta: Rosa não se prostitui, porque não se vende, antes “se entrega”, “serve aos amigos”, “em troca do bem-estar” dos viciados “sem receber um tostão” e faz isso em termos dicotômicos: prostituta, mas pura, singela, generosa, numa idealização e contraposição evidentes.

Essa contraposição é principalmente destacada pelos versos finais do poema e especialmente pelo grotesco naturalista dos versos anteriores: “não sabe negar quando/homens no beco se atiram contra ela/ fedendo a suor ou mesmo quando chove muito/que o barro toma conta do corpo/e eles fedem: a roupa molhada com mistura de urina/ e suor”. O ponto de vista idealista do poeta, então, é reforçado, mas isso é realizado pelo naturalismo da cena e pela cena mesma dada em contraponto. Os adjetivos finais a que ele chega - “boa e pura” – representam a síntese explicativa final do que veio sendo descrito de várias formas nos versos precedentes, todos eles se encaminhando para essa síntese, ou seja, como paráfrases uns dos outros, especialmente nessa segunda montagem do poema.

Mesmo a reiteração do nome Rosa traz maior intensidade e simpatia àquela mulher que tinha “rosto de menina/seios de moça/e/olhos de prostituta” / que mesmo dormindo/ “com os soldados de polícia” /e se entregando aos “homens no beco”/ continua/ “Pura como todas as puras”. Entende-se, portanto, que, na visão do poeta, embora a prostituta seja alvo de preconceito social e marginalizada pela sociedade, ela é digna de respeito e fonte de inspiração para os seus poemas, que privilegiam aqueles que vivem em condições inferiores de existência sem qualquer perspectiva.

O autor realista é particularista, ou seja, retrata tipos, embora a generalização seja o seu escopo principal. Assim, para abordar com simpatia o problema da prostituição, ao invés de generalizar ele escolhe uma personagem (no caso, Rosa, uma prostituta) para servir de exemplo generalizante e dizer explicitamente o que ela representa sob o seu ponto de vista.

Um outro poema que segue essa mesma linha é a “Espécie de Balada da Moça de Goiatuba”, considerado uma composição antológica, por se tratar de um poema popular, cujo ritmo, simplicidade e malícia o tornaram representativo não somente da poesia godoyana, mas da poesia goiana, a ponto de Afonso Felix de Souza e Jesus Jayme reconhecerem a sua força de expressão e o parodiarem³.

É também um dos poemas que bem ilustram as características fundamentais da poética de Godoy Garcia: a essência amarga e alegre da vida cotidiana; o homem comum, sua vida em suas insignificâncias, correspondente ao real; as complexidades sociais que envolvem o

³ “Em Goiatuba tem uma moça./Que coração grande/ ela tem./ A moça de lá/ é só chamar vem (José Godoy Garcia) Mal rompeu o dia – a moça/foi levar café com leite/ para o filho do patrão./ Sentada à beira da cama,/ como fez sempre, esperava,/ como fez sempre, que o moço/ lhe reclamasse mais pão./ Mas o moço não queria/ nem pão nem café com leite/ Queria – e com que paixão/ dentro dos olhos!/ queria-lhe/ os peitinhos em botão. / Daí o moço pediu-lhe/ que se deitasse com ele/um pouco... que assim veria/ como era bom o colchão./ Mas a moça riu e disse/ que não tinha precisão,/pois era dia, e de noite/ tinha dormido um tantão./ Daí o moço pediu-lhe/ que ela tirasse o vestido,/ depois a combinação,/ depois deitasse na cama,/ que era bem quente o colchão./ Mas a moça riu e disse/ não estar com frio não/ que o vestido que vestia/ tirar não podia não,/ que a patroa foi quem disse/ que devia ter vergonha/ e cobrisse com o vestido,/ calcinha e combinação.../ E se foi deixando o moço/ a se torcer de paixão./E quando foram chamá-lo,/ o moço tinha dormido/ e não acordou mais não./ No outro dia, antes do enterro,/ mal rompeu o dia – a moça/ foi colher flores no mato/ para enfeitar o caixão, - e a cada flor que apanhava/ dizia à Virgem Maria,/ ao seu bentinho e a São João/ que tantas flores bonitas/ o moço ao céu levaria,/mas a troco do perdão./Pois uma das quatro velhas/ que deram banho no morto,/ disse que viu no seus olhos,/ quando os fecharam, o Sujo/ a dançar com danação./E a cada flor, uma lágrima/ descia pelo seu rosto,/ que morrer assim tão moço/ como filho do patrão/ e ainda ter de curtir penas/ era mais que judiação./ Enquanto apanhava flores/ encontrou o pai do moço,/ que também a buscar flores/ foi colher consolação./A moça, como fez sempre,/ Ao vê-lo estendeu a mão/ para assim, como fez sempre,/tomar bênção do patrão./Ele tinha havia tempo/ a mocinha em sua casa,/mas só agora é que dava/ com seus seios em botão./ Sem largar a mão da moça/ lhe pediu que ela tirasse/ seu vestido de chitão,/ que depois ia lhe dar muitos de seda e sapatos/ mais bonitos que os das outras/ moças de todo sertão./Mas a moça riu e disse/ que não tinha precisão,/ que era até muito bonito/ seu vestido de chitão./ Sem largar a mão da moça/ o patrão lhe suplicava/ que ela tirasse o vestido,/ depois a combinação,/ depois a calça, e depois / deitasse nua no chão./Mas a moça riu e disse/que o vestido que vestia/ tirar não podia não,/que a patroa foi quem disse/ que devia ter vergonha,/ e cobrisse com o vestido,/ calcinha e combinação.../E daí se foi, deixando-o a se torcer de paixão./ E quando foram buscá-lo/ mais tarde, estava dormindo/ e não acordou mais não../ “Que coisa , gente! Que coisa!/ Mais parece mangação.../ De primeiro morre o filho,/ depois vai, morre o patrão/ de tanto pedir à gente/ o que não posso dar não./ A gente quer ter vergonha,/ a gente quer ter razão/e bota o vestido novo/ feito para a procissão/ - os homens mandam tirar,/ me mandam deitar no chão./Esses trens são mesmo uns bobos!/ Chega dói no coração./ Mas não quero que eles morram,/ tadinhos!/como o patrão./ Vou fazer tudo que pedem/ na primeira ocasião.”/ E como as fontes que a todos/ de beber sempre lhes dão/ e como as plantas que os frutos/ dão como consolação/ e como céu que as estrelas/ dá a toda escuridão,/ a moça de Goiatuba/ se dava como se davam/ ao sol as ervas do chão./ E os caixeiros viajantes/ e o vigário e o sacristão/ e o revoltoso de trinta/ e o promotor e o escrivão/ e o juiz e o médico e os loucos/ e o boiadeiro e o peão/ e os polícias e os meninos/ e o dia todo e de noite/ não parava a procissão./ Era só chamar – e vinha / como se dar o seu corpo/ fosse a sua religião.../Uma vez, mal se deitava/ no quintal, atrás da cerca/ de moita de são-caetano,/ como peão de boiadeiro/ das bandas de Catalão,/ sentiu uma dor doída/ que lhe subia do ventre/ para o peito e o coração./ Foi andando e entrou na igreja,/ pois sabia que as doenças/ tão feias como era a sua/ não saram, mas Deus as tira/ a troco de uma oração./ Ao ver que Deus era um homem/ foi levantando o vestido,/ mas Cristo não a quis não./ Dor tão grande que sofria/ seu corpinho tamanino/ nu bem no meio da igreja/ como em terna adoração!/ Dor tão grande! Ela só via/ o Cristo, que nem os homens/ a se torcer de paixão,/ e largando o crucifixo/ lhe pedir que nem os homens,/ que ela deitasse no chão./E como as fontes que à terra/ as águas da terra dão/ e como as plantas que os frutos/ dão a quem estende a mão/ e como céu que em estrelas/ se dá de noite ao sertão,/ a moça de Goiatuba/ deitou... em pouco dormia/ - e não acordou mais não..Em Goiatuba tem uma moça./Que coração grande/ ela tem./ A moça de lá/ é só chamar vem”. (FELIX DE SOUSA, Afonso. 1991)

homem e a busca de entendimento da sua condição de ser humano. Como já mencionado, esse é seu poema mais popular, cujos ritmos, simplicidade e malícia o consagraram.

O tema ainda é o da prostituição e embalam a moça de Goiatuba as mesmas ingenuidade e singeleza de Rosa.

Em Goiatuba
tem uma moça,
que coração
grande ela tem.
Em Goiatuba
tem uma moça
que coração
grande ela tem.

A moça de lá
é só chamar vem
De Goiatuba
eu guardo
muitas recordações

De lá eu guardo
muitas recordações

Lá tem rua
que parece bicho
querendo se esconder
por detrás do mato
Lá tem homem
que lutou na revolução

Lá tem farmacêutico
que sabe latim

Lá tem padre que mora
com mulher na rua de cima
e de tarde sobe de lanterna na mão
Lá tem cadeia
assombrada
e tem louco nas grades rindo feito
bicho com fome
Em Goiatuba
tem uma moça
que coração bom ela tem
A moça de lá
desde menina
serve aos homens
com sabedoria
Toda moça do mundo
aprende que corpo
não se pode mostrar
vestido deve vestir

vergonha deve sentir
 amor deve esconder
 sonho pode sonhar
 A moça de lá
 não aprendeu a sonhar
 A moça de Goiatuba
 é como a fonte
 que dá de beber
 é como a árvore
 que dá frutos
 é como a noite
 que dá as estrelas
 Ela só não compreende porque os homens
 têm coisa com ela
 Um dia indagou:
 - “Por que ocêis me mandam
 deitar no chão?”
 -“ Eu visto meu vestido,
 eu ponho colar bonito,
 eu enfeito os meus cabelos
 com flor.
 Eu estou bonita
 com o meu vestido
 eu estou bonita
 com esta flor
 vocês me mandam tirar vestido,
 ocês são bobos?”
 Lá em Goiatuba
 tem uma moça
 que coração grande ela tem.
 A moça de lá
 é só chamar vem.

O poema coaduna com a percepção poética do autor exposta em “Rosa”, de que a prostituta é uma pessoa ingênua, inocente e generosa, usada pelos homens, atendendo a um simples chamado, como se vê nos versos: “Lá em Goiatuba/tem uma moça/que coração grande ela tem./A moça de lá/ é só chamar vem”.

O processo, no entanto, é diverso: a exposição do ponto de vista da generosidade e da ingenuidade da moça de Goiatuba é apresentada de início, ou seja, no mote que o poeta constrói, e faz isso utilizando-se do suspense, porque ele repete duas vezes os versos “Lá em Goiatuba/tem uma moça/ que coração grande ela tem”, para só depois dizer por que ela tinha esse coração grande: “A moça de lá/é só chamar vem”. Ou ainda, “- Por que ocêis me mandam/deitar no chão?” / -“ Eu visto meu vestido/eu ponho colar bonito,/eu enfeito os meus cabelos/ com flor./Eu estou bonita/com meu vestido/eu estou bonita/com esta flor/vocês me mandam tirar vestido,/ocês são bobos?”.

Essa ingenuidade retratada poderia se tornar idealismo (e não realismo), se os códigos culturais interioranos não estivessem presentes no interior do poema. O real Goiatuba (nome verídico de cidade verídica do Estado de Goiás) aponta desde já para esse código, implicando de imediato alguns lugares-comuns populares, isto é, do senso comum, de qualificações: atraso, ingenuidade, espontaneidade, humildade dos interioranos de um tempo; de lugares não planejados – “Lá tem rua/que parece bicho/querendo se esconder”, “tem cadeia/assombrada” (o ‘assombrado’ valendo, por hipálage, pelas crendices do povo do lugar); de habitantes típicos, inclusive nos hábitos: “homem/que lutou na revolução, “farmacêutico/que sabe latim”, “padre que mora com mulher”, “louco nas grades”, todos enumerados e visualizados pelo poeta na memória, na lembrança - “De Goiatuba/eu guardo/muitas recordações”.

Esse eu-lírico se comporta como se fosse um narrador formular, uma vez que descreve de maneira prosaica as características da cidade interiorana que estão em suas lembranças, mas que já pertencem a uma estereotipia de lugares e de personagens convencionados (de novo, a convenção) das narrativas de cidades pequenas.

A recordação da moça, preparada desde o início, quando retomada, indicia que as enumerações dos lugares, dos habitantes, dos hábitos etc. seriam uma localização espacial, temporal e cultural necessária ao modo tradicional de narrar histórias ou descrever personagens em rodas de conversas: apresentação, descrição do cenário (cenário incluindo pessoas e lugares mais temporalidade) e introdução ao relato propriamente dito. Algumas marcas dessa conversa estão no poema: “Em Goiatuba”, “Lá tem”, “A moça de lá”, “A moça de Goiatuba”, indiciando que o poeta está distante do lugar de que fala, conhece propriamente a moça, mas está numa outra temporalidade. A sabedoria sentenciosa também está presente: “Toda moça no mundo/aprende que corpo/ não se pode mostrar/vestido deve vestir/vergonha deve sentir/amor deve esconder/sonho pode sonhar”, sabedoria de comportamento moral comunitário, que indica a diferença da moça: ela não é como toda moça do lugar é ou deveria ser.

Tal comportamento coloca o nosso poeta no meio do povo, em meio a uma conversa, nem que essa conversa seja só para o seu leitor, para quem ele qualifica a moça. A tendência narrativa do poema e esse seu conjunto de procedimentos discursivos estão postos desde o seu título: “Espécie de balada da moça de Goiatuba”.

A balada, em uma de suas espécies, tem origem folclórica, popular (MOISÈS, 1974, p.53) e é uma das mais primitivas manifestações poéticas. Forma mista, lírica e dramático-narrativa, define-se corroborando a balada de Godoy Garcia:

Cantar de feição narrativa, que gira ao redor de um único episódio, de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural [...] que vai direto ao ponto, emprega escassos detalhes, e via de regra sugere mais do que explora largas porções do enredo. O processo dramático de pergunta e resposta, ou diálogo, é sempre utilizado para desenvolver a fabulação, e a chave de seu desenlace freqüentemente se adia até próximo do fim. (Zilman, L. *The art and Craft of poetry*, 1967, p. 129, *apud* MOISÈS, 1974, p.54)

Forma dramatizada, próxima do teatro, normalmente é um poema de muitas vozes e promana de um “caráter coletivizante”, isto é, nela ressoam expectativas e valores de um povo, como o poema o faz.

Também a balada é, ainda na atualidade, um subgênero ou um sub-código da cultura popular. Trazida da Idade Média, quando se ligava à épica, a balada pouco a pouco ficou responsável pela matéria que circundava de modo secundário àquela, ou seja, os casos e episódios que não lhe cabiam bem, mas que dela derivavam. Passou, então, a se ligar aos altos romances. Atualmente, a balada pertence ao cancionero popular, recuperada na literatura de cordel, por exemplo, ou nas canções sertanejas.

Isso recupera o poema como emblema de certo tradicionalismo ainda presente nas cidades interioranas ao tempo do poeta: tradição de formas e de maneiras de contar, assim como hábitos, costumes e caráter ingênuo e idealizado.

Nessas formas de contar está o que Moisés (op.cit.) acima expõe quando diz que a balada “sugere mais do que explora largas porções do enredo”. Se fazemos uma comparação ligeira entre a balada de Godoy Garcia e de Afonso Felix de Souza (Vd. Nota 3, deste), veremos que esta repõe para aquela o conjunto dos detalhes das causas e conseqüências que levaram a moça de Goiatuba a entregar-se a todos sem nada em troca, a não ser a amizade. A balada de Felix de Souza expõe aquilo que Aristóteles chama de “nó” narrativo, no caso os nós externos que montam a história, a razão que gerou o nó interno à narrativa e aos personagens: a negação do próprio corpo ao filho e ao pai e as conseqüentes mortes de ambos fazem com que a moça de Goiatuba não se negue mais aos homens. Também transforma o poema num poema narrativo, com início, meio e fim (quando morre a moça de Goiatuba). Felix de Souza complementa o poema de Godoy Garcia naquilo que lhe faltava como antecedentes e explicação para o tipo de comportamento que Godoy Garcia pouco relata em sua balada, que não desenvolve propriamente um enredo.

Nota-se também que a construção dos versos acontece de maneira a privilegiar a simplicidade do ambiente. O poeta utiliza-se da linguagem coloquial, prosaica, chegando a reproduzir a fala direta da personagem ao modo sertanejista, em aceitação à fidelidade ao real

(no caso, à linguagem) convencionada pelo realismo e pelo regionalismo lingüístico. O discurso direto, que realiza o diálogo da balada e sua dramatização esboçada, aparece em doze versos do poema na fala da moça de Goiatuba:- “Por que ocês me mandam/deitar no chão?/ Eu visto meu vestido/ eu ponho meu colar bonito/eu enfeito os meus cabelos/com flor/ Eu estou bonita/com o meu vestido/ eu estou bonita/ com esta flor/vocês me mandam tirar o vestido,/ ocês são bobos?”

A parataxe dessa fala, a ordem direta na construção sintática (sujeito/predicado/objeto), a repetição dessa ordem por todas as construções denota a frase infantil e ingênua, de sintaxe pouco elaborada (na repetição do sujeito explícito, por exemplo), analfabeta até, congruentes e fiéis ao retrato da moça ingênua do interior regional de que fala o poema durante todo o tempo. Moça que, sensível e espontaneamente, percebe a beleza da mulher, de que cuida, mas não percebe a sua sedução: “Ela só não compreende porque (sic) os homens/têm coisa com ela”.

De outro lado, a moça é também pura natureza: “é como a fonte/que dá de beber/é como a árvore/que dá frutos/é como a noite/que dá as estrelas [...] é só chamar vem”, ou seja, não entende a mediação entre o erotismo e o sexo, por ingenuidade: tentativa de um retrato fiel, inclusive psicológico da moça de Goiatuba, o que é de certa forma raro em *Rio do sono*.

Da mesma maneira se comporta sintaticamente o sujeito-lírico: frases curtas, paralelas, redundantes.

Também o ritmo do poema aponta, de um lado, na direção da convenção da literatura oral (os versos são cantantes, de toada, lembrando aqui, inclusive, que algumas baladas eram dançantes), de outro, da ingenuidade infantil da construção da personagem: versos curtos (memorizáveis, formulares), de ritmos binários ou ternários no máximo, alguns redondilhos, que são os versos mais tradicionais do cancionero popular da Língua Portuguesa.

A imagética do poema é ‘quase’ denotativa, mais comparativa do que metafórica, com uma redundância ingênua (‘árvore que dá frutos’: o que a árvore dá senão frutos?), como a moça: “A moça de Goiatuba/ é como a fonte/ que dá de beber/ é como a árvore/ que dá frutos/ é como a noite/ que dá as estrelas.”

Na construção da personagem, a moça é descrita nas características da moça interiorana ou da sertaneja, tipificada muito por certo tipo de literatura, especialmente a da corrente regionalista: vestido novo, colar, cabelos enfeitados com flor, denotando a simplicidade de gosto e de alegria dos sertanejos.

Essa é uma forma de redundância e previsibilidade realistas, como diz Hamon: os conteúdos descritivos da moça, as convenções da balada, do ritmo, da sintaxe, da matéria

tratada, colocam em presença paradigmas virtuais das partes de um todo, assegurando um efeito de real global através de uma escritura transparente e homogênea, sem dissonâncias.

Outra convenção do discurso realista aparece no poema “Enterro no bairro” (p.364). Garcia materializa as cenas rituais freqüentes neste tipo de cortejo, descrevendo as cenas do dia-a-dia, em que o tempo e o espaço possuem o seu lugar de codificação e desempenham o seu papel, reforçando o real, o concreto e o cotidiano da vida das pessoas comuns. Examinemos:

Enterro no bairro

No bairro pobre
morreu uma meninazinha filha de um negro
e os habitantes estão transportando o caixão
que é muito insignificante em proporção ao tamanho
dos negros que vão levando.
É de tarde, o tempo é fresco, o povo está infeliz
e os meninos do bairro estão ariscos com o mundo
(quando morre gente, meninos ficam como bichos
que correm dos trovões, das chuvas e dos foguetes),
as velhas negras são boas e contam histórias de outras
mortes:
tudo nesta tarde de enterro no bairro.
É comovente ver esses enterros de pessoas nascidas
no bairro:
vai gente chorando em silêncio,
levando seus filhos nos braços e na barriga;
vão os velhos
e eles sempre lembram alguma coisa da vida da pessoa que
morreu,
e falam tudo com poesia,
a voz deles é como se estivessem cantando ladainha...
Vão os rapazes empregados, moradores do bairro,
que levam os braços descobertos e levam os instrumentos
de música
e às vezes tocam alguma música própria para enterro:
samba-canção ou valsa;
vão os ladrões que moram no bairro
as mulheres que com eles moram; vão os chacareiros
as mulheres com quem os chacareiros vivem;
vão as mulatas que trabalham de dia
e de noite ficam até alta hora da noite namorando os rapazes
no beco;
os parentes do morto vão na frente
e eles vão chorando em silêncio:
as suas figuras cavam funda amargura face dos estranhos.

Morte no bairro pobre é um verdadeiro acontecimento;
mas o bairro daí uns dias está na mesma vida,
o sol manhoso passa outras vezes cobrindo as casas,
esquentando depois das onze

- em certas casas rapazes tocam instrumentos e cantam;
 são moços que sonham fundar uma orquestra;
 em outras moradas as mulheres gritam com nossos filhos,
 brigam com as filhas que não olham direito o serviço;
 nos terreiros prosseguem os trabalhos de fabricação de doces
 e confeitos que os moleques vendem na cidade e
 cuja renda auxilia nas despesas.
 Oh, a vida no bairro é pobre e seus dias grandes
 são os de enterro, e de casamento;
 suas noites grandes são as noites de lua com serenata.

Como se nota, para o discurso realista, o tema, nesse caso o “Enterro no bairro”, será essencialmente uma soma das ocorrências elencadas ou inventariadas por meio da parataxe, ou seja, versos formados por orações coordenadas sejam assindéticas ou sindéticas aditivas, que reforçam os fatores enumerativos dos versos, como: “no bairro pobre/[...]os habitantes estão transportando o caixão/ [...] e os meninos do bairro estão ariscos com o mundo[...]é de tarde, o tempo é fresco, o povo está infeliz[...]As velhas negras são boas e contam histórias de outras mortes” etc.

Essas enumerações são descritivas de estado, não de ação, apresentadas na repetição do verbo estar. Tal estrofe culmina em um verso explicativo: “tudo nesta tarde de enterro no bairro”.

Esse tom genérico dessa primeira parte do poema constitui uma espécie de tema que será repetido na segunda parte, que enumera, mais uma vez, os personagens e seus comportamentos, amplificando (e não sintetizando, ou desequilibrando) o que, de certa forma, já havia sido dito. A pretensão desta segunda parte é mostrar o enterro como um ritual ordinário (porque repetido, ritualizado), mas extraordinário também (o enterro é sempre um acontecimento extra na vida da cidade).

A enumeração denota a fila ou o cortejo e seus integrantes, que ‘desfilam’ comportamentos típicos: música, estilo, choro, hierarquia – “os parentes vão na frente” etc. Se os verbos aqui podem ser de ação, essa ação revela um estado (descritivo) maior que culmina no que se diz ao final, já na terceira parte do poema: “Oh, a vida no bairro é/pobre e seus dias grandes/são os de enterro, e de casamento/suas noites grandes são as noites de lua com serenata” – e que já vinha sendo dito desde a segunda parte, quando a cidade é descrita em sua vida ordinária, quando algo de extraordinário não está acontecendo: “mas o bairro daí uns dias está na mesma vida,/o sol manhoso passa outras vezes cobrindo as casas,/esquentando depois das onze.”

A construção do poema lembra, então, a da ladainha, baseada na repetição e na enumeração.

A ladainha tem origem religiosa e se refere a curtas invocações recitadas por um celebrante que se alternam com os responsórios da congregação de fiéis, dentro de uma mesma tonalidade cantante. Por analogia, o termo se estendeu às enumerações longas, que repetem as mesmas idéias e temas, ou seja, no mesmo tom.

Essa repetição significa construir paráfrases, fazendo o texto reiterar uma monossemia. A enumeração é o fator dinâmico do texto (assim como em outros tantos do livro), indicando que o enterro ou, no caso, o ritual, é a soma das ocorrências enumeradas.

Tais ocorrências, por sua vez, remetem ao mesmo conteúdo dos códigos culturais já evidenciados, aderindo à mesma fidelidade. Não há incongruências ou contradições. No realismo, esses são fatores que desambigüizam o texto não só pela redundância como pela tendência a construir informações paralelas, explicativas de outras, em função da lisibilidade do texto.

Outro fator que merece destaque é a questão dos cenários serem mais vastos que o próprio enterro. Vejamos: [...] “o sol manhoso passa outras vezes cobrindo as casas,/ esquentando depois das onze/em certas casas rapazes tocam instrumentos e cantam; são moços que sonham”, ‘em outras moradas as mulheres gritam com nossos filhos/brigam com as filhas que não olham direito o serviço;/nos terreiros prosseguem os trabalhos de fabricação de doces”. Essa expansão coloca o enterro num mundo mais vasto diegético-descritivo, que sobrevive rotineiramente da mesma forma que o enterro: um ritual, só que de caráter ordinário, ou seja, repete o estado do cortejo, complementando a ladainha.

Dessa forma, configura-se mais um aspecto realista, ou seja, a repetição de temas privilegiados pelo poema no seu plano de expressão, forma do conteúdo e conteúdo ou matéria propriamente dita. Construções assim reforçam o realismo de Godoy Garcia, promovem a homogeneidade de seu discurso, sobretudo pela presença de atividades ritualizadas, neste caso, o enterro, e também pela descrição de cada coisa classificada em seu lugar.

Assim, vai-se do cortejo fúnebre à presença de crianças, rapazes, mulheres, velhos, ladrões e mulatas, caracterizando o seu aspecto mundano e sociável, próprio do autor realista. Isso, por meio da exatidão e abundância de pormenores pitorescos, menores enquanto tais, mas importantes como sinais das conotações morais da cena. O enterro une os moradores do bairro, por maior que seja a discrepância entre eles: “vão os ladrões que moram no bairro/as mulheres que com eles moram;/vão os chacareiros/as mulheres com quem os chacareiros

vivem/vão as mulatas que trabalham de dia/e de noite ficam até a alta hora da noite namorando os rapazes no beco”.

Percebe-se ainda, nesse mesmo sentido, a antítese dos versos finais: “Oh a vida no bairro pobre e seus dias grandes/são os de enterro, e de casamento;/suas noites grandes são as noites de lua com serenata”. Manifestando-se em sua emoção pelas marcas do apóstrofe e da exclamação, o poeta relaciona a cerimônia do enterro, fim de uma vida, ou seja, a morte, com a cerimônia do casamento, o início de uma nova vida, como sendo ambos os acontecimentos extraordinários, que pouco têm disso porque são ritualísticos, mas que são momentos de grande e igual importância para a vida insignificante, mas também ritualística daquele bairro pobre, onde “morreu uma meninazinha filha de um negro/ e os habitantes estão transportando o caixão/ que é muito insignificante em proporção ao tamanho/ dos negros que vão levando”.

A antítese, que é uma figura da área lógica que implica discrepância e oposição, no caso do poema monta um ciclo de mesmice – o da morte e da vida – que se completam e se fecham na mesma função: ambos servem para tirar o bairro da rotina, como acontecimentos extraordinários, mas também servem para reintroduzi-la na repetição ritual dos comportamentos. Ao mesmo tempo aponta um ciclo, ou círculo, que roda sem parar sempre na mesma direção: a rotina do bairro.

Observa-se, ainda nesse contexto, o mesmo, no contraponto que se dá no transporte de uma meninazinha e os negros grandes: a desproporção é a proporção igual da insignificância. Como asseveram Phillipe Hamon e Roland Barthes (Vd. Cap.2), o real do realismo também é uma construção da linguagem realista e suas convenções.

A isso tudo, podemos dizer, soma-se o uso do plural no poema, processo pelo qual as nomeações se generalizam, atingindo o genérico e não o singular: reiteração de informação, descritivismo, lisibilidade.

Assim, identifica-se nos poemas de Godoy Garcia a sua predileção por temas de conotação social, mas também a sua preocupação com a homogeneidade em todos os níveis, ao transmitir a mensagem de maneira auto-suficiente e coerente, com pouca intromissão de sua parte, para que nada perturbe a comunicação e a transitividade dessa mensagem.

Pelo decorrer das análises, pode-se dizer que a estruturação da obra de Godoy Garcia mantém o realismo tanto pela predominância dos temas estimulados pelo real, que inspiram o poeta a absorver formas e matérias concretas na representação da realidade trivial e cotidiana, quanto da linguagem coloquial, rica em termos concretos. O poeta procura situar espaço-temporalmente os temas apresentados, tendo em vista a construção do universo exterior de entorno ao descrito, em função da lisibilidade do texto. O eu lírico descreve, com

objetividade, exatamente o que existe na realidade: ele é um observador e é, em grande parte, impessoal. Passa para o leitor o perfil exato dos referentes, através de uma descrição minuciosa. Mesmo quando narra ou constrói sentidos figurados ao nível da frase, seu objetivo último parece ser a descrição.

No poema “Esponja” (s.d. p. 354), por exemplo, confirma-se não só a enumeração como elemento recorrente da lírica de Garcia, mas também o tratamento dado à linguagem figurada, que parece menos sugerir do que descrever. A prosopopéia ou personificação pela qual é apresentado o poema aponta essa direção. Observemos:

A noite é uma mulher.
 A noite quieta tem uivos
 de uma cachorra doente.
 A noite é como o silêncio
 de um animal sofrendo.
 A noite é pura como as mulheres
 que andam à cata de homens.
 A noite é a mesma criança sem rumo
 como as que pedem esmolas instruídas pelos pais.
 A noite é uma mulher
 morta em desastre quando levava comida
 para o marido operário...
 A noite é um brinquedo de criança no lixo.
 A noite é uma esponja embebida da alma
 do povo exausto de sofrimento e desonra.
 A noite é uma filha perdida
 e hoje uma das piores mulheres do bordel.
 A noite é uma irmã entregue aos donos
 das repartições públicas com reservas e humilhações.
 A noite é uma velha vendendo bilhetes de loteria,
 como se fossem pérolas extraídas do vento,
 das árvores, do mictório de ardente impureza.
 A noite é pura como as coisas desgraçadas,
 e bela, como tudo que é humano, e humilde
 como as mulheres impuras.

Como se percebe, a personificação se dá de maneira evidente. A personificação é uma figura metafórica, ou seja, um tropo de linguagem ou, em outras palavras, uma metáfora. Como metáfora deveria levar a um sentido no mínimo impertinente. No entanto, dada a enumeração daquilo que a princípio deveria metaforizar a palavra “noite” – “A noite é” –, ou atribuir-lhe um sentido dúbio, esse processo não acontece. O que temos no poema é a enumeração dos personagens párias da sociedade que trafegam na noite com intuito de apresentar modelos sociais, políticos e morais retirados do bojo ‘real’ da sociedade: prostitutas, crianças abandonadas, velhos pobres vendendo bilhetes de loteria, atropelamentos,

bichos abandonados à própria sorte etc. Tais elementos enumerados não possuem ‘qualidades’ a serem transportadas para a noite num processo metafórico que implique uma modificação na palavra “noite” de forma a fazê-la significar amplificadamente por meios impróprios. Ou que a faça central ao tema do poema. No fundo, ela ilustra um tempo (que já é o seu sentido próprio) de ocorrência do que é mais fundamental ao poema: o tema da injustiça social: “A noite é uma esponja embebida da alma/do povo exausto de sofrimento e desonra”.

O processo de fato metafórico só parece se dar na metáfora da noite como “esponja” (como acima) e na parte inicial de cada um dos três últimos versos finais do poema: “*A noite é pura como as coisas desgraçadas,/e bela, como tudo que é humano, e humilde/como as mulheres impuras.*”

Mesmo assim, à metáfora, no entanto, se acrescenta uma comparação ‘explicativa’: “como”, que é um recurso de lisibilidade.

Nesses versos, o eu lírico se expande de outra forma: por meio da repetição da palavra “noite”, sempre no início dos versos. Com ela, o poeta demonstra a sua forma de captar o mundo e a vida. E assim, como em toda a obra em análise, ressalta a sua comunhão com a mulher que se entrega ao homem, com a criança e com o idoso, enfim com o ser humano comum e suas angústias, como se pode perceber: “A noite é pura como as coisas desgraçadas,/ e bela, como tudo que é humano, e humilde/como as mulheres impuras”.

É interessante citar que o adjetivo humilde reforça a idéia de humildade que se presentifica na poética de Godoy Garcia. A antítese é também outro recurso sempre utilizado pelo poeta, conforme se nota: “A noite é uma velha vendendo bilhetes de loteria,/como se fossem pérolas extraídas do vento,/das árvores, do mictório de ardente impureza”. Ao mesmo tempo em que o poeta nos remete à pureza e preciosidade das pérolas, ele as compara às impurezas do mictório. Desse modo, pode-se dizer que o lirismo de Godoy Garcia é voltado para o ser humano humilde, marginalizado e abandonado à própria sorte, tema, aliás, recorrente em toda a sua produção poética, e para quem o poeta através de seus versos demonstra o seu carinho e sua fraternidade.

Confirma-se ainda a lisibilidade realista do poema seja através da repetição da palavra “noite”, seja do prosaísmo, da linguagem comparativa em preferência à metafórica e da descrição nomeável, como forma de garantir a coerência e reduzir a ambigüidade.

Ainda na seqüência da análise da poesia realista godoyana, é importante citar mais uma de suas marcas, ou seja, a sua maneira peculiar não só de captar as características da cidade pequena, mas também a forma com a qual retrata o tempo, condicionando-o a uma

cronologia, isto é, no sentido de época. Comprovemos essa premissa nos versos do poema “Tudo tem seu tempo” (1943, p.369):

Tudo tem seu tempo na pequena cidade.

Tempo de casamento.
É uma fartura de casamento.
As mocinhas novas enjeitam
As velhas se entregam.
Tempo de morte.
É uma fartura de morte.

Morre moça, velho, menino.
Morre mãe de família.

Tempo de fartura, também.
Verduras no mercado, frutas bonitas,
meninos gordos, armários cheios,
um frango grande por dois mil réis.
Tempo de epidemia!
Notícias correm assombrosas.
Meninos mortos, meninos doentes.
As estradas cheias.
Vem gente da roça, gente na rede,
os da cidade vão se tratar nos outros centros.

Tempo de moça bonita.
È uma fartura de moça bonita.

Tempo de moça feia.
Dura demais esse tempo.

Tudo tem seu tempo.

Meninos rezadores.
Têm seu tempo.
Banhos no poço.
Têm seu tempo.

Pião rodando.
Tem seu tempo.
Papagaio de rabo.
Tem seu tempo.
Baile de sanfona.
Tem seu tempo.

Mocinhas faladas.
Têm seu tempo.
Assassinato.

Só uma coisa na pequena cidade
não tem seu tempo:
é a miséria.

Aqui ela vive sempre.

Como se vê, há uma equivalência, em construção por sinédoque, uma reafirmação dos acontecimentos corriqueiros de uma cidade pequena, em que cada coisa acontece no seu devido tempo. Sugere-nos uma leitura de ordem cronológica ao mesmo tempo que cíclica, uma vez que o tempo citado pelo poeta retrata os sinais, as marcas de uma época em sucessividade, mas que retorna também periodicamente. Assim, por intermédio de um inventário, enumera e descreve os fatos e as circunstâncias que se desenrolam de forma sucessiva através de uma linguagem clara, objetiva, simples, denotativa, com aspectos ora descontraídos e alegres, ora tediosos e monótonos: “Tempo de fartura, também/ Verduras no mercado, frutas bonitas,/ meninos gordos, armários cheios,/um frango grande por dois mil réis. [...] Tempo de casamento/Tempo de morte//Tempo de fartura/Tempo de epidemia/Tempo de moça bonita/Tempo de moça feia”. Observa-se também que a repetição da palavra “tempo” é utilizada como forma de delimitar cada fase da vida: o casamento, a morte, a fartura, a vida, a doença, as moças bonitas e as feias, e sua repetição conota o cíclico, o retorno.

Contudo, há um momento atemporal, perene, quando o eu lírico salienta a penúria, a indigência, a escassez, o desamparo presentes nas feições da cidade: “Só uma coisa na pequena cidade/não tem seu tempo:/é a miséria./Aqui ela vive sempre”.

Esse contraste retira o tom relativamente jocoso que o poema realçava, especialmente nos versos coloquiais (e que reproduzem uma oralidade, não só a informalidade): “É uma fartura de [...]” ou “Têm seu tempo” ou na ironia: “Tempo de moça feia/Dura demais esse tempo” e imprime-lhe o teor sério do realismo. Da mesma forma, retira tanto o tempo sucessivo quanto o cíclico em nome de um tempo sem dinâmica, que é a eternidade: “Aqui ela [a miséria] vive sempre” – realçando o desvalimento social e político.

Dessa forma, Godoy Garcia mostra no poema experiências no mundo de realidade palpável. Retrata o homem em seu cotidiano, com uma linguagem simples, clara e denotativa, sem devaneios. Lança mão da realidade física, evidente, visível, quase sempre com o recurso da sinédoque, uma forma de expandir o universo através de suas partes. Seus versos procuram se ligar à concretude da vida dos mais humildes e resgatar alguns aspectos sociais: “meninos mortos, meninos doentes./As estradas cheias/Vem gente da roça, gente na rede/os da cidade vão se tratar nos outros centros”, sempre de maneira enumerativa e explicativa.

Essas considerações, que preceituam a lisibilidade realista de Godoy Garcia, aparecem de forma homogênea em seus poemas. Outros exemplos podem ser elencados: o poema “Depois do almoço numa cidade pequena” (1943) relaciona a natureza, os objetos e o ser

humano: “Cogumelos/brotando/no muro./Cachorro/deitado,/dormindo./Homem de roupa/de brim lavado”, como se estivessem todos num círculo fechado, montando um quadro ou um cenário, ou mesmo uma fotografia.

Já em “Rua Feia” (1942), o eu poético inventaria a rua. Usa adjetivos pospostos para elevá-la à condição humana, inserindo metáforas que fazem parte do inventário da língua cotidiana, ou seja, metáforas de uso prosaico: “Rua feia e triste./Rua do sonho/Rua do ódio/às tantas da tarde. [...] Rua amiga:/de noite os malandros/se tornam ladrões”[...].

Em “Elegia do nascimento da manhã” (1944), através de repetições e paralelismos, reforça o lírico: “Nasceu a manhã,/nasceu e cresceu como flor [...] Quando a manhã nasceu foi quando as crianças tiveram fome:/ [...] Quando a manhã nasceu/os velhos se levantaram/ [...] Quando a manhã nasceu mocinhas se levantaram/ [...] Quando a manhã nasceu soldados se levantaram/ [...] Quando a manhã nasceu/os homens se levantaram” [...], expondo situações de vida na sua rotina de sorte avara. E, de novo, a exaustão do conformismo de todos, num mundo cíclico que não muda de feição.

Interessante nesse poema é o apelo à II Guerra - “inúteis milhões de mortos, inúteis” -, em que a inutilidade da vida de todos que se repete a cada dia se exacerbasse frente ao acontecimento que o mundo presenciava. Esse apelo reaparece em “Momentos lúcidos”, cujo subtítulo é (Dos jornais, 1944), e em que Godoy Garcia contrasta a extensão da guerra com dez minutos de paz: “Houve uma paz brusca /nos campos da morte./ No espaço de segundo/às vezes um disparo./Um polonês toca uma área/de sua aldeia natal./[...] Escoaram-se dez minutos” – e em que o verbo escoar conota o esvaimento de todos e da própria paz, momentânea, tranqüila, mas fugaz.

Da mesma forma, o poema “Tensão submersa”, que expõe um sentido de realidade e de tão grande pasmo e estranhamento com a II Guerra Mundial que pensar ou sentir se tornam impossíveis, porque os gestos e as condutas se tornam mecânicas e a realidade é mínima, reduz-se a sentir o próprio corpo, num último lampejo de humanidade: “Eu não sei o que os soldados pensavam/naquele momento eles comiam/Naquele momento eles tomavam banhos de sol [...] Reunidos no dormitório/não sei o que pensavam/Dentro da noite não sei o que pensavam/que estavam pensando justamente/na hora de tirar o sapato, fixar o pé/e ver o pé, e sentir esta coisa estranha/que todos nós sentimos quando temos/a noção exata de nós mesmos”.

Em “Sub-homens” (1945), a notícia de jornal comanda o tema, exposto com clareza e com o vocabulário jornalístico e o cruzamento de manchetes, em tom de indignação: “Os nazistas mataram homens./Os nazistas mataram os camaradas da Normandia/e mataram os

camaradas da Polônia,/e isso sempre acontecia, durante anos a fio,/durante invernos, primaveras, durante toda aquela dura ofensiva/ da segunda frente que o mundo por muito tempo/esperou;/[...] como as fotografias nos vieram mostrar”.

Às vezes, esse apelo é mais explícito, especialmente o político, que se torna militante e constrói uma canção engajada, como em “Canção da luta”: “ Do chão/do mais fértil chão/há de brotar/algum dia uma canção de revolta:Que seja da pureza das águas que nascem dos veios/profundos/que seja simples/como as palavras de um velho doente/para o menino/canção que brotasse das noites,/com a mesma força/com que nascem os pântanos [...] do mais profundo/ de nossa alma/ a canção dos humildes e oprimidos do mundo”.

No poema “Favela”, de 1944 (p. 397) - “O povo tem medo,/o povo sonha,/o povo sofre/A música é bela e tem os mistérios da alma do povo./É a morte,/ que vai indo cria um sentimento/ e a alma o recebe como a terra que depois de muitos anos/ produz o lodo” -, o eu lírico destaca os mistérios com que o amor e a morte embalam a música que o povo produz e que acaba por encerrar os seus segredos de povo.

Em “São Sebastião vai se casar” (1944, p. 386), para homenagear Cândido Portinari, Godoy Garcia retoma com versos coloquiais a descrição de hábitos e rituais em cidades do interior através dos códigos culturais da banda, do casamento, dos favores por parentesco, das roupas cuidadas, do fato de irem noivo e noiva a pé para a igreja: “Sebastião da Silva/ é primo do clarinetista/da Banda./Por isso a Banda comparece/ por influência do primo/ao casório de Sebastião”[...] todos estão bem vestidos/[...] Quando vão para a igreja/eles vão a pé e a bandinha toca um/dobrado”. Aponta um São Sebastião de viés profano, porque vai contrair matrimônio, mas ainda heróico e martirizado – “Sebastião é um santo que foi à guerra” -, e que conserva as características infantis do santo – “parece um anjo” -, carregado de “eterno e inocente heroísmo”.

Esse infantilismo é o que demonstra a simplicidade do ritual e a alegria do matrimônio e está construído na singeleza das descrições das roupas brancas, no diminutivo da “bandinha”, nas comparações do riso que é “feito de menino” e na retomada da fala anônima do coloquialismo: “como se diz: rindo com os lábios de cima”, isto é, mostrando os dentes em riso franco, feliz. A mudança de estado civil implica a mudança de vestimentas, o travestimento de uma vida nova, ou de uma outra vida ao santo que não a de morrer sob martírio: “Sebastião de roupa branca, sapato/branco,/de pele levemente empoadá”.

Interessante observar o contraponto entre a cor negra integrada à branca, que mais realça a mudança de vida. Na simbologia das cores do senso comum, o branco é a cor da paz, da felicidade, da tranqüilidade, do comparecimento de todas as cores. A música que enche a

alma do personagem revela a solidariedade dos parentes e amigos na vida comunitária da pequena cidade (ou bairro) que cumpre o ritual: “A música enche a alma do negro/e ele caminha, com a noiva de véu,/carregado de um eterno e inocente/heroísmo.”

Assim, o eu poético demonstra, como em vários de seus poemas, o seu interesse e predileção pelos temas corriqueiros, mas típicos e expressivos de uma coletividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi perceber a construção do realismo nas poesias de *Rio do sono* de José Godoy Garcia. Nesse sentido, através da discussão das categorias de coloquialidade ou enunciação cotidiana e as transações da linguagem comum de herança modernista; das convenções da lisibilidade do discurso realista de dentro da teoria da literatura; e da categoria temática da inclusão dos párias sociais como *personas* poéticas, pudemos avaliar alguns de seus poemas.

Essas categorias se concretizam em *Rio do sono* na (o): predominância da enumeração e da metonímia/sinédoque como forma do conteúdo dos poemas; utilização da ordem direta nominal e frasal, vocabulário de uso ordinário e enunciação indireta; preferência pelas crianças, pelos bêbados, pelos negros, pelas mulheres, pelos excluídos em geral: “oprimidos e humilhados”, como ele mesmo afirma em sua confissão de fé.

O seu ponto de partida é o real concreto, conhecido de todos, localizado através de códigos culturais ordinários na montagem de seus cenários (com certa preferência pela cidade pequena), personagens, situações, realizando a verossimilhança.

Seus poemas de *Rio do sono* são, na maior parte das vezes, predominantemente descritivos de situações, mas não deixam de revelar a tensão social manifestada nas desigualdades, na alienação, na submissão a uma ordem injusta e desumana. Em alguns, chega a buscar certo engajamento, em especial o político. No geral, são poemas que perseguem a seriedade dos temas e defendem um ponto de vista humanitário e solidário ao próximo.

O eu lírico descreve, com objetividade, exatamente o que existe na realidade: ele é um observador e é, em grande parte, impessoal. Passa para o leitor o perfil exato dos referentes, através de uma descrição minuciosa. Mesmo quando narra ou constrói sentidos figurados ao nível da frase, seu objetivo último parece ser a descrição.

Na enumeração recorrente da sua lírica de Garcia, mesmo o tratamento dado à linguagem figurada parece menos sugerir do que descrever.

Da mesma forma, a marcação heterorrítmica, os versos mais longos, mais livres, poucas rimas e regras, a modulação da voz na entonação da prosa, a ordem mais direta dos enunciados avisam o leitor de Godoy Garcia da coloquialidade e do prosaísmo do mundo

cotidiano que ele apresenta, especialmente o das pequenas cidades interioranas, o homem comum, a natureza e as ações comuns, expondo personas e comportamentos típicos. Esse cotidiano revela uma rotina, uma mesmice, que aponta para a exaustão do conformismo de todos, num mundo cíclico que não muda de feição.

Essas características do realismo de Godoy Garcia são também as qualidades grandiosas nesse seu livro de estréia, que, em certo sentido, puxa o modernismo e o engajamento político-literário em Goiás.

Godoy Garcia exprime uma grande poesia. Constrói um grande livro.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Teoria, lírica e sociedade. In: HORKEIMER, M.; HABERMAS, J. Textos escolhidos. Tradução de José Lino Grunnewald et al. 20 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril, 1973. (Os pensadores)
_____. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Abril, 1973. (Os pensadores).
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- _____. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- _____. *Literatura e semiologia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972b.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRASIL, Assis. *A poesia Goiana no século XX* (antologia). Rio de Janeiro: Imago Ed.; Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1997.
- COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem* (Teoria da poeticidade) Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Portugal, Livraria Almedina, 1979.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. (Trad. Alberto Pucheu). Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xiv.html>. Acesso em 15.10.2009
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- COSTA, Luiz Carlos Guimarães da. *História da literatura brasileira*. Brasília: Thesaurus, 2005.
- COUTINHO, Afrânio. *Enciclopédia de literatura brasileira*, v. 1. Rio de Janeiro: Fundação de Assistência ao Estudante, 1990.
- ELLIOT, Thomas Stern. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- _____. Hamlet and his problems. In: <http://articles.poetryx.com/50/>. Acesso em 30.10.2009

FELÍCIO, Brasigóis. José Godoy Garcia, um poeta solar. *Revista do Escritor Brasileiro*, nº 21, 2008.

FELIX DE SOUSA, Afonso. *Antologia Poética*. Goiânia: Cegraf/UFG, 1991.

FÉLIX, Moacyr. *A poesia na década de 70*. Folhetim da Folha de São, 1978.

FRANÇA, Basileu Toledo. José Godoy Garcia e o *Rio do sono*. In: MOTTA, Ático Vilas Boa da. Org. *Aspectos da cultura goiana*: Antologia de artigos organizada por Ático Vilas Boas Motta e Modesto Gomes. Goiânia: Departamento estadual de cultura/Gráfica Oriente, 1971.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. 2ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GARCIA, José Godoy. *Poesia*. 50 anos de poesia. Brasília: Thesaurus, 1999.

_____. *Aprendiz de feiticeiro*. Brasília: Thesaurus, 1997.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Arte e ilusão*. 1 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOYANO, Augusto. CATELAN, Álvaro. *Súmula da literatura goiana*. Goiânia: Livraria Brasil Central Editora, s.d.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAMON, Phillipe. Um discurso determinado In: TODOROV, Tzvetan, *Literatura e realidade*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

_____. “Um discours contraint”. In: *Poétique*, 16, 1973 (Le discours realiste)

HOLANDA, Sérgio Buarque. *O espírito e a letra*. Estudos de crítica literária II. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre, O Globo, 1978.

_____. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990. (Coleção Estudos)

JENNY, Laurent. *Methods et problèmes de la poesie*. (Aula) Université de Genève, 2003

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A, 1983.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *A arte de Guimarães Rosa – uma poética da modernidade*. Texto xerocopiado, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Néilson Coutinho e Leandro Konder. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MARSHALL, Berman. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOTTA, Ático Vilas Boa da. Org. *Aspectos da cultura goiana*: Antologia de artigos organizada por Ático Vilas Boas Motta e Modesto Gomes. Goiânia: Departamento estadual de cultura/Gráfica Oriente, 1971.

NASCENTE, Gabriel. *Cora, a pitonisa da ponte: ou o preto de um poeta nas intermitências do amor*. Goiânia: Kelps, 2006.

NEEFS, Jacques. La figuration réalist. In: *Poétique*, 16, 1973 (Le discours realiste).

PAULA, Ney Teles de. *A escada de Jacó e outros escritos*. Goiânia: Kelps, 2005.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Garnier, 1973. (2 vol)

ROSA, Antonio Ramos. *A poesia moderna e a interrogação do real-I*. 1 ed. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

_____. *A poesia moderna e a interrogação do real-II*. 1 ed. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

SILVA, Célia Sebastiana. *José Décio Filho: Um poeta no além-fronteiras*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, UFG, Goiânia, 2000 (Trabalho inédito)

SILVA, Vera Maria Tietzmann, Org. *Antologia do conto goiano II: O conto contemporâneo/organizada por Vera M. Tietzmann e Maria Zaíra Turchi*. Goiânia: Editora da UFG, 1994. V. 2.

SOUSA, Afonso Félix de. *Nova antologia poética*. Goiânia: Cegraf /UFG, 1991.

SOUSA, Salomão. A juventude e a dignidade da poesia de José Godoy Garcia. In: GARCIA, José Godoy. *Poesia*. Brasília: Thesaurus, 1999.

TAVEIRA, João Carlos, Uma vida dedicada à arte. *Revista do Escritor Brasileiro*, nº 11, 1996.

TELES. Gilberto Mendonça. *A poesia em Goiás*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1964.

TODOROV, Tzvetan (Org.). *Literatura e realidade – Que é o realismo?* Lisboa: Publicações Don Quixote, 1984.

_____ *Teoria da literatura I* - Textos dos formalistas russos. Tradução de Isabel Pascoal. Edições 70. Lisboa: Tipografia Lousanense, 1978.

_____ *Teoria da literatura II* - Textos dos formalistas russos. Tradução de Isabel Pascoal. Edições 70. Lisboa: Tipografia Lousanense, 1978.

VASCONCELOS, José Adirson de. *Os pioneiros da construção de Brasília*. Brasília: Comitê de Imprensa do Senado Federal, 1992.

VERDE, Cesário. *Obra completa*. Organização de Joel Serrão. 8ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

VICENTINI, Albertina. *Realismo e lisibilidade n'O TRONCO, de Bernardo Élis*. (Inédito)

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

A N E X O

GODOY, A ODISSÉIA DA TERRA

(Gabriel Nascente)

I

Quero pintar-te como um flautista
gargalhando no bico de uma garça.
Pedaço de chuva – voando, voando.
(Um dia tu subiste às cores
do arco-íris e virou Zé chuvarada,
barranco de rio lá do Turvo, onde o seu
anzol caiu no infinito, e pescou estrelas).

Meu goiano whitmaniano dos arados
e do boi – lá das fainas do sertão. Ah,
Jataí, mel de Goiás: Godoy zangão,
do ventre azul desses gerais...

Anjo encurralado na
'pocilga dos bandidos'.
Andarilho e saltibanco.
Caroneiro das nuvens,
prenhas de chuvas.

As rãs coaxavam árias
sob a desova dos astros.

E tu eras manso como água de arroio,
e bravo como chacal das estepes.

Menino velho, camarada,
a tua tez era uma lavoura
de algodão. E tua calvice,
um cometa piscando
entre os rútilos da noite.

II

Zé fim-de-tardes.
Arrulho dos botecos,
espuma de cervejas,
copo d'água, arroz.
De camisa encardida

pelo odor da boemia,
 intoxicada de fêmeas.
 Caju do cerrado, rubro como
 o batom das donzelas no cio.
 Zé-poeta-ervejeiro
 das valentes inspirações.
 Zé-canta-galo,
 galhaços, palhaços.
 Vaca-mulher-rio;
 manhã-miséria-boi
 lambendo a pureza
 das vulvas.

E mugindo os bois
 na verde solidão
 das malhadas.

E tu rias, trocista, sápatra,
 dos políticos rindo de nós,
 lá da pulha de seus púlpitos,
 deblaterando a retórica da
 embustice na alma do povo.

Ó menino de barbas alvacentas,
 tocai para nós a gaita dos mendigos,
 enquanto brasileiros formos neste
 “mictório de ardente impureza”.

III

Estás agora maduro como pedra
 para luzir no âmago da luz.

Teu nome se confunde
 ao gosto das mangas,
 e ao júbilo azul
 das chuvas.

Teu nome bordado na
 calcinha de Maria Elvira.
 E crescendo, doido, como o
 seio de uma mulher grávida.

Toma, Godoy, a poesia é o licor,
 O tíquete dos deuses
 para o plinto dos imortais.

Puma enfezado, vem,
 e rosna nos valados.

Laranja vermelha na
fenda das fêmeas.

Cetro de barro.
Sonido de goteiras.

Tu, verbo maiakovskiano,
metes o pau nas truanices
do governo. E coças, ó,
a virilha das montanhas!

Risadas cor de cerejas.
E barbas octogenárias,
whitmanianas.

IV

Sua poesia - lotação de mulheres grávidas.
Sua poesia - bacia de piaus do Meia Ponte.
Sua poesia - casinha vermelha, de bunda virada
para o crepúsculo.
Sua poesia - fuzil de gargalhadas.
Vaca amojando sob o sereno das trevas.

Como eras brincalhão
enxaguando a poesia
no *Rio do Sono*.
Naquelas águas quiseste salvar
os negros de Harlem, da tuberculose
e do linchamento?

Sua poesia embrulhada em panos de pratos,
rescendia a odor de alhos?

Cervejeiro doido das estradas.
exilado nos burgos – sujo de estrelas.

Irmão altíssimo das torres do lirismo.
As aves do Araguaia brincavam
de esculpir a Lua em seu bigode?

E agora, José, quem paga (apaga)
Os exícios desta lembrança?
Tu eras de osso, relâmpagos de
sonhos no papel.

Boi, aboio, jactância dos botecos.

V

Sua poesia – banquete de
 amoras nos bicos dos pardais.
 Sua poesia – relógio que mede
 o pulso das águas.
 Sua poesia – moça nua, que
 banha os peitos na cachoeira.

Sua poesia – generosa puta
 de beira de estrada. Rainha do amor.
 Sua poesia – manada de bois
 na aguada. Luz que cospe
 estrelas.

Sua poesia – ouro viajando
 em lombo de muares.

Sua poesia – cesta onusta de
 jaboticabas.

Sua poesia – panela cheirando
 galinhada com pequi.

Sua poesia – fritada de lambaris.

Sua poesia – tapera enfeitada de
 guarirobas.

Sua poesia – tacho areado
 com gotas de granizo.

Sua poesia – flauta do povo,
 enxada do verbo.

Sua poesia:
 baciada de alfaces,
 baciada de biscoitos,
 baciadas de peixes –
 magnificada pelos
 jatos da luz.

VI

Eta homem estouvado
 que virou nuvem
 na cacunda dos ventos!

De bélicas idéias
 de armar camponeses
 pra derrubar ditaduras?

Zé-ronco d'água, lhano,
 “onde o sol bate de mansinho”,
 e a poesia é uma ceva prateada
 de pacus.

Zé-ourives da metáfora,
 com olhos de safira, a luzir
 relâmpagos no peito.
 Zangão (e nunca zangado).

A coscuvilhar a odisséia
 de Cristo, rindo-se à toa
 de Madalena?
 A debochar dos pulhas,
 engravatados, rapinantes
 do Planalto – no jocoso
 tesouro das estrofes,
 de céu-céu, chapéu de Deus?

VII

O poeta e sua estrada
 de alforjes na palavra.
 O poeta e a inocência
 do lodo.
 O poeta e o éden das águas
 no peito dos pescadores.

O poeta e teus olhos
 porejados de telurismo.
 O poeta e o fogo virgem
 das mocinhas na libido.
 O poeta e sua alma
 de amar os bichos.
 O poeta e os peitos de
 terra das montanhas.

O poeta e seu bando de andorinhas
 chocando auroras no chapéu.

O poeta e as costelas de porco
 (fritas no alho): repasto
 de arroz branco
 com pimenta.

O poeta e sua sopa de girassóis.
 O poeta e a calcinha das amantes
 no travesseiro. O poeta e a Lua
 no seu ventre.

VIII

Ó sabão de côco das lavadeiras
 goianas! Tempre de ferver roupas.
 Zéfiro gostoso, lenha molhada, ponhas

o sonho do homem no seu embornal.

Eu te vi, pássaro de barro, meditando
sobre as águas heráclitas do tempo.

Eu te vi cantando nas asas de um sorriso.
Eu te vi chorando nos olhos de um menino.
Eu te vi defunto numa cacimba de flores.
Eu te vi poeta amando “o negro
que fala de futebol”. Eu te vi.

IX

A terra pariu as florestas.
A noite gerou as estrelas.
E o céu derramou o seu tinteiro
(de sangue) nos lábios do
crepúsculo.

Agora eu me despeço: adeus.
A divina terra guardará os teus
ossos, como plumas
de um anjo.

Os faróis da Lua estão acesos.
Os madrigais me dão insônia.
Eu vou sair.

RESUMO

FAYAD, Maria Elizete de Azevedo. *Poesia e realismo em “Rio do sono”, de José Godoy Garcia*. Goiânia, 2009, 81 p. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009.

José Godoy Garcia (1918-2001), poeta com engajamento político e social, passou quase despercebido na história da cultura goiana. Ciente da escassa fonte de pesquisa sobre sua obra, este estudo analisa a obra *Rio do sono* (1948) para verificar a lisibilidade realista como recurso transmissor de clareza, homogeneidade e coerência lingüística da sua lírica, com enfoque na concepção histórica da realidade empírica e no realismo enquanto convenção discursiva. Para tal, estipula-se sua fortuna crítica e faz-se uma visão geral de sua obra. Em seguida, discute-se a lírica e o realismo e suas vertentes, cujo arcabouço teórico se fundamenta em Aristóteles (1973); Alfonso Berardinelli (2007); Jenny Laurent (2003) Erich Auerbach (1976); Roland Barthes (1972; 1972b); Roman Jakobson (1978; 1990) e, especialmente, Phillipe Hamon (1984). Através dessa discussão teórica, avalia-se o realismo de algumas poesias de *Rio do Sono*.

Palavras-Chave: José Godoy Garcia. Lisibilidade. Poesia. Realismo.