

EMOÇÃO LÍRICA MODULADA

Valdomiro Santana

Sob o céu de Samarcanda

poemas

Ruy Espinheira Filho

Bertrand Brasil / Fundação Biblioteca Nacional

Ano de edição: 2009

Formato: 14 x 21 cm

240 páginas

Capa: Silvana Mattievich

Desdobrada a capa, tal como ela foi criada e montada, o que vemos? Com o olhar voltado instantaneamente para o lado direito, pois aí toda a nossa atenção primeiro se concentra, sobre um azul índigo que se funde com um preto carbono, vemos um círculo fosforescente figurando a lua e pequenos pontos luminosos espalhados, uma constelação. E, já que ver é um movimento, vemos, nessa ascensão em que temos a experiência do contínuo, celebrar-se um céu onde um arabesco em preto puro está superimpresso em preto carbono. Essa imagem transborda a margem superior e o limite da primeira dobra, em que se dispôs a apresentação do livro que é o texto de Marco Lucchesi.

Tudo aqui é imagem, inclusive as palavras em azul-turquesa do nome do autor, dispostas em três linhas; em branco, as palavras do título, *Sob o céu de Samarcanda*, em duas linhas; e, em uma, também em branco, a palavra *poemas*; brancos, mas justapostos, o logotipo da editora, centralizado sobre seu nome, e o da Biblioteca Nacional, pois o livro é coeditado.

Ao continuar movendo-se o olhar para compor a recepção dessa face do pequeno painel que é toda a capa, e precisamente no limiar da margem inferior, justapondo-se às marcas da editora e da BN, irrompe, apontando para o alto, para o mistério do céu, parte de um monumento: a abóboda azul-turquesa de uma torre de esquina e, no mesmo tom, uma cúpula. É um corte do monumento, um plano “sangrado”. Por isso não vemos o chão.

O azul índigo, na ascensão quase imperceptível em que vai escurecendo, banha o teto arqueado da torre e encobre a maior parte da cúpula; mas desta o que ainda se vê — e nitidamente, agora sob um céu azul-claro — transborda para três segmentos: a lombada, a contracapa e a segunda dobra, onde se lê, ocupando a maior parte do espaço, a nota biográfica de Ruy Espinheira Filho. Desdobrado o pequeno painel, vemos: a outra torre de esquina, nuvens, o prolongamento do arabesco, agora com um sutil verniz que o mostra e o esconde; dentro desse arabesco, no canto superior direito, parte do que sugere a figura “sangrada” de um colar; simetricamente a esse arabesco e igualmente dissimulado, o desenho de outro, que invade a segunda dobra e dentro do qual, no canto superior esquerdo — mas cujo plano de detalhe é um pouco maior — , o que também compõe a figuração de um colar.

Entretanto, é essa outra face da capa desdobrada, plena de claridade, que esvazia, no sentido mesmo de empobrecer, a sensação da primeira: nela se estampam quatro recortes da fortuna crítica da poesia de Espinheira Filho e sua nota biográfica; e, já que o livro é um objeto, pois se oferece como um produto industrial, uma mercadoria, cumpre torná-lo agradável aos olhos e persuadir o consumidor a comprá-lo. (Afinal, porque só ambicionam consumidores, nenhum compromisso intelectual ou ético têm os editores em geral com o ato de ler.)

O empobrecimento da contracapa só faz se acentuar porque nesse espaço, em grande parte ocupado pelos retalhos da crítica, reestampa-se, e saturando o olho, a identidade visual da coedição, aí aparecendo, superimpresso num retângulo branco, o obrigatório código de barras com o ISBN e justapostas uma seção da cúpula e a outra torre de esquina do monumento. No alto, nuvens e arabescos dissimulados que, na relação com o monumento prolongado embaixo, não produzem nenhum efeito estético, no sentido de problematizar o que o olho espera e surpreendê-lo; só estão aí para representar — e de modo ornamental — o espaço.

Pior: a linguagem, o poema-título em si, em sua autorreferência, não pode, como quis a capista, se alojar no visível reproduzido — o do que espande no céu dessa cidade do Uzbequistão, na Ásia Central, com sua fusão de estilos árabe, persa, caucasiano e indiano.

Ora, se isso é o que resulta da capa criada e montada por Silvana Mattievich, a lembrança que nos ocorre é justamente o oposto: a do impacto, persistente em nós, de *O império das luzes* (1954), quadro de René Magritte em que o realismo e a precisão de uma casa com as luzes acesas dentro e fora, porque já é noite, contrastam com o céu claro. Nesse quadro, Magritte joga não só com a dualidade claro-escuro, dia-noite, mas também com a da luz refletida-luz própria, o que é outra forma de criar o irrepresentável, ao transgredir os limites da representação.

E outra lembrança se impõe: a do trabalho de Eugênio Hirsch, que inova completamente o design gráfico brasileiro. Para esse austríaco, que foi mais do que ilustrador e capista, porque também pintor, uma capa não deve ser feita para agradar, mas para intrigar, desconcertar. Um dos muitos exemplos dessa insolência compositiva, em que Hirsch revoluciona o uso das tipologias e cria um imaginário próprio, é a capa do romance *Lolita*, publicado pela Civilização Brasileira em 1959. Vladimir Nabokov a considerou como a melhor feita para seu livro em todo o mundo.

Ao trabalhar com o signo luz, quis Mattievich que o dito (o escrito), o poema-título, correspondesse a uma imagem visual; que, no poema-título, até a “densa algaravia” da fala do poeta Omar Khayyam, visto em sonho, fosse análoga ao desenho dos arabescos no céu noturno e diurno de Samarcanda. Como se a visibilidade das palavras fosse a da luz, e não a de seus traços fônicos distintivos e a das sucessões da sintaxe. Como se falar fosse ver. Como se ainda estivéssemos presos à exigência ótica que, na tradição ocidental, durante muito tempo, submeteu nosso contato com as coisas, obrigando-nos a pensar com a garantia da luz ou sob a ameaça da ausência de luz.

O poeta [está] à disposição de sua noite

Leiamos o poema-título, assinalando antes o que escapa a qualquer visibilidade concernente à luz: o jogo aliterativo do fonema / s / no título “Sob o céu de Samarcanda”. Dupla aliteração porque a letra “c” de “céu” é representada graficamente por esse fonema. O arranjo desse percurso sonoro só faz se enriquecer com a sílaba tônica de *Samarcanda*, em que duas consoantes oclusivas — uma, surda, o / k /, e outra nasal, o / n / — intensificam o terceiro dos quatro / as / dessa palavra, produzindo bela ressonância. Eis o texto:

Quem falava, no meu sonho,
era o poeta Omar Khayyam.
Reconheci-o logo, embora
nunca o houvesse visto antes.
O céu, sob o qual falava,
cintilante, só podia
ser o céu de Samarcanda
(que também reconheci,
embora, como ao poeta,
nunca o houvesse visto antes).

Então falava o poeta,
mas o que mesmo dizia?
Reconheci o seu rosto
e o céu amplo que luzia,
mas nada pude entender
de sua densa algaravia.
Seria rubai de amor,
ou lição de astronomia?
Talvez louvores ao vinho
que ele honrava todo dia...

E eis que lá se foi o sonho...

Ah, do céu de Samarcanda,
só restou a escuridão
do teto do quarto. E nada
das palavras do poeta
iluminou minha alma.
Mas fica em mim a saudade
daquele sagrado instante
e a esperança de que o mundo
dos sonhos traga outro sonho,
mas de jeito que eu consiga
compreender a algaravia,
guardando as altas lições
de ciência e poesia
(adornadas com os louvores
ao vinho de cada dia)
que na voz de Omar Khayyam
brilhavam, luziluziam,
como a suntuosa ciranda
de astros, estrelas, mistérios
no amplo céu de Samarcanda.

Quatro vezes aparece a palavra “Samarcanda” neste poema, uma no título e três no corpo do texto; neste, quatro vezes a palavra “sonho”. Retenhamos essa reiteração, ainda que não seja o caso de se fazer aqui sua análise, nem a da repetição da palavra “algaravia”.

Duas observações vêm a propósito do ser deste poema, do que ele nos força a pensar. Uma é que os objetos percebidos no sonho tornam-se objetos contemplados; em qualquer sonho (ou devaneio) só podemos contemplar as figuras por sua transfiguração, porque, para além das normas da verdade objetiva, o que se impõe é o “realismo da irrealidade”. Segunda observação: através do que se imagina, a consciência visa o movimento originário a se desvelar no sonho. Entretanto, sonhar não é necessário e singularmente imaginar de maneira forte e viva. Pelo contrário, quando o sujeito do sonho (que não é o poeta) imagina — e plasticamente — “a suntuosa ciranda / de astros, estrelas, mistérios / no amplo céu de Samarcanda” — ele só visa a si mesmo no momento em que sonha. Vive, então, o que é sonhar-se sonhando. Seu anelo é “[...] que o mundo / dos sonhos traga outro sonho [...]”, porém compreensível.

Pouco importa se existiu mesmo tal sonho. O que tem valor significativo na leitura deste poema é o trabalho de sua própria expressão lírica, o qual só foi possível nessa alternância de luz e de obscuridade em que se desenrola a existência do poeta: aí aparece e se desfaz o sujeito que ele escolheu ser, a metáfora de que se valeu, na liberdade que lhe facultaram as palavras “sonho” e “Samarcanda”, com sua rapsódia de imagens, animadas pelo cantor, matemático e astrônomo persa, a uma distância de mais de oitocentos anos.

“E eis que lá se foi o sonho...” Este, bruscamente interrompido, e sem entendimento, como a linguagem da poesia, se detém sobre uma imagem cristalizada — a da “suntuosa ciranda”. Se “do céu de Samarcanda, / só restou a escuridão / do teto do quarto”, isso significa que o lirismo é sazonal e a arte poética só tem sentido se ensina a romper a fascinação das imagens, e, nessa medida, reabre para a imaginação seu livre caminho a fim de prosseguir do outro lado do sonho. Na leitura do texto que é o ser do poema, longe do que seria uma análise fenomenológica, a imagem não é mais imagem *de* alguma coisa, voltada para uma ausência que ela substitui; ela se recolhe como tecido verbal em si mesma e se dá como a plenitude de uma presença.

Luzes, escuridão. Neste poema experimentamos a essência da poesia; nele, passamos da linguagem ao indizível que se diz — a algaravia —, ao tornar visível a obscuridade — o teto do quarto; linguagem que, saturada de contradições, não é dialética, porque desta alternância de contrários, um submergindo no outro, não chegamos a um pensamento onde a alternância se ultrapasse, nem onde a contradição se apazigue. O sujeito do sonho insiste em vão no desejo de compreender a algaravia, que é ele próprio, uma trama que o engendra e o desfaz, ao conduzi-lo a uma margem onde nenhum pensamento pode ancorar: ao impensável, esse lugar ímpar, que não é o da verdade do ser, mas da errância; lugar, pois, inabitável. Samarcanda: o que acontece sem deixar de acontecer.

Tem razão René Char ao dizer que nessa arte, quando se vai em direção ao sonho, o que se encontra, como verdade absoluta, é o “inquebrantável núcleo de noite”. E acrescenta: “O poeta pode, então, ver que os contrários — essas miragens pontuais e tumultuosas — se concluem e sua linhagem imanente personifica-se, poesia e verdade sendo, como o sabemos, sinônimos”.¹

Num sonho de Jean Cocteau encena-se uma peça em que aparece o rei Artur, mas, segundo seu relato, ele não identifica os demais personagens, nem sabe em que época transcorre a ação. Muitos anos depois adaptou para o teatro *Os cavaleiros da Távola Redonda*. Sobre essa experiência onírica, disse: “O poeta está à disposição de sua noite. Seu papel é humilde... ele deve limpar a casa e esperar a próxima visita”.²

Quando chega a velhice

Várias leituras podem ser feitas de *Sob o céu de Samarcanda*. Uma é a que aponta para a imagem-símbolo de *Temponáutica*, a coluna de cronista de Ruy Espinheira Filho na *Tribuna da Bahia*, publicada diariamente de 1969 a 1978, e, desse ano até 1982, a cada três dias. Ele próprio escolheu um lote dessas crônicas, que saiu numa coletânea, *Sob o último sol de fevereiro* (Civilização Brasileira, 1975).

Sob o sol... Sob o céu... De imediato, associamos essas locuções ao teor de reflexão existencial e ética do *Eclesiastes*, o livro da Bíblia que mais perguntas faz ao homem, o único texto do Antigo Testamento em que parece provável o contato com o pensamento grego, no sentido de que a existência humana, tão frágil e tão curta, deve ser temperada com um misto de prudência irônica e de atitude cética.

Se “temponáutica”, palavra-chave, é a linha subjacente à obra poética de Espinheira Filho, e obra em andamento, porque sua matéria-emoção lírica dominante é investida pelo tempo, nela se tematiza especialmente o tempo, cumpre lembrar que sua estreia como poeta foi em 1973: *Poemas* (com Antonio Brasileiro), por Edições Cordel, que no ano seguinte publicou seu primeiro livro individual, *Heléboro*. Ainda sob o signo de *Temponáutica*, mas sem usar esse título geral, ele voltou a escrever crônicas diariamente, a partir de 1983, durante dez anos, no *Jornal da Bahia*.

Diz muito atentar para esses registros, para o jogo (sonoro e semântico) dos títulos de seus livros, para certas palavras, certos símbolos ou motivos que retornam incessantemente em sua produção de poeta e ficcionista.

Cumpram também notar que, em sua bibliografia, *Sob o último sol de fevereiro* é por ele considerado o primeiro de seus dez livros de ficção publicados — dois dos quais de contos, três novelas e quatro romances. Desnecessário citá-los; a lista completa de seus

escritos (e a bibliografia sobre eles), até o momento, que inclui seu trabalho de ensaísta, está no final deste que é seu 13º livro de poemas. Dos três ensaios que publicou, os dois mais conhecidos focalizam o pensamento estético de Mário de Andrade — objeto de sua tese de doutorado em Letras (1999) na UFBA (Universidade Federal da Bahia), onde se aposentou em 2010 como professor de Literatura Brasileira —, a poética e a poesia de Manuel Bandeira.

A epígrafe de *Sob o céu de Samarcanda* é o que suscita outra leitura: “Mas o coração continua”, verso do poema “Consolo na praia”, de Carlos Drummond de Andrade, constante de seu livro *A rosa do povo*.³ Esse poema, composto de seis quartetos, em cinco dos quais aparece no fim a conjunção adversativa “mas”, é um inventário de perdas — a da infância, a da mocidade, a do melhor amigo — que se soma à reiterada fugacidade do amor, à carga de dores nunca cicatrizadas e à impotência ante a miserabilidade da condição humana. O verso-epígrafe está no fecho do segundo quarteto.

Que o leitor apressado de nossos dias contenha sua pressa e leia “Consolo na praia”, ou pela primeira vez ou volte a lê-lo como se fosse a primeira e única. Perceberá então o que pulsa para além da simplicidade (enganosa) dessas quatro palavras tão comuns: “Mas o coração continua”.

É precisamente a primeira delas, “mas”, que modula o signo “temponáutica”, sua imagem-símbolo. Pois, o que é viver senão experimentar a sensação de que somos interiores ao tempo, o qual não muda, nem se move e tampouco é eterno, por ser uma pura ordem vazia? Se somos nós que nos movemos, mudamos, nos perdemos e nos reencontramos no tempo, é porque o tempo *em pessoa* é a nossa única subjetividade. “The time is out of joint” (O tempo está fora dos eixos), diz Shakespeare no *Hamlet*.⁴

Sobre esta sensação de navegar, de redescobrir-se no tempo, eis o que pensa Gaston Bachelard em *La poétique de la rêverie*: “Há horas, na infância, em que toda criança é o ser admirável, o ser que realiza a *admiração de ser*. Assim, descobrimos em nós uma infância liberta da engrenagem do calendário”. Por que isso? Porque “a lembrança pura não tem data. Tem uma *estação*. É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças”.⁵ Por isso, a despeito de tudo, por ser a vida o valor mais alto, a paixão de viver prossegue, o coração continua. O significado original de “recordar” é “voltar a passar pelo coração” (do latim *cor, cordis*), esse espaço imaginário que é nossa intimidade. Por isso, no devaneio de nos restituir o sol ou o vento de um dia memorável, o que sentimos é a tensão inteira da recordação.

Mas, por que colar o rótulo de “poeta da memória” em Espinheira Filho, como o fazem comentaristas e estudiosos? Todo poeta não é da memória? A escrita de qualquer texto é um ato que implica a sensação dos dois aspectos do tempo: o de imagem atual

do presente que passa e o de imagem virtual do passado que se conserva. Na memória-ser de qualquer ato, o passado coexiste consigo como presente e este como o grau mais contraído do passado coexistente. Só a arte, porém, é capaz de nos fazer ler, ouvir e ver a intemporalidade, o que é ilegível, insonoro e invisível no tempo, de que são exemplos a *Recherche* de Proust, a música de Stravinsky e *Amarcord* de Fellini.

Constituem traços decisivos e singulares da poética e da poesia de Espinheira Filho: a predominância do metro curto (com muita frequência, até curtíssimo, pois inúmeros de seus versos contêm uma só palavra, e muitas delas reaparecem em vários poemas: “ainda”, “ontem”, “aqui”, “ser”, “nada”, “rio”, “vento”, “até”, “voltar”, “depois”, “perto”, “longe”, “azul”, “agora”, “cinzas”...), o que resulta em máximo rendimento expressivo; a percepção de que o tempo não escorre, mas dura e coexiste, donde a invenção de uma mitologia puramente elegíaca; o uso sutil da ambiguidade; certos versos que permanecerão enigmáticos para o próprio Espinheira Filho, o que é característico de todo grande poeta.

As palavras acima, que assinalamos entre parênteses, são palavras-limite porque, com sua pulsação, sua secreta energia, deixam de ser as que o cotidiano banalizou. Ditas de cada vez como novas, e não reditas numa repetição contínua, elas se retorcem em sua sintaxe e até em sua disposição no espaço físico da página; vibram, enlaçam-se, fendem-se, levam a língua a seu fora, ao que é *infantia* (o que não fala), balbúcio, murmúrio, grito, gagueira, silêncio.

Então a linguagem, a da poesia de Espinheira Filho, assim tensionada ao máximo, se faz desejo para reverter à sua fonte. No movimento da leitura, à medida que a intimidade do poeta fala à intimidade do leitor, as palavras, que são e não são mais as mesmas de todo dia, por causa de sua metamorfose imperceptível, afastam-se pouco a pouco do espaço do papel, abrem um oco que se amplia, um fora mais longínquo que qualquer exterior; e logo a seguir, sutilmente, em sua linha interrompida que gira indo e vindo (verso quer dizer, etimologicamente, volta), o que acontece? Experimenta-se — sente-se — o poema feito um foco que se abre cada vez mais na direção do tempo, isto é, para um dentro mais profundo que qualquer interior.

A memória da poesia de Espinheira Filho não é apenas a que redescobre o itinerário de sua vida: nascimento em Salvador (1942), infância em Poções e adolescência em Jequié, cidades do sudoeste baiano, volta para Salvador, onde vive sua juventude e maturidade e chega à velhice. Mais do que esse itinerário, em que reencontra suas estações de espantos, júbilos, perdas, a memória que sua poesia deixa entrever é a memória imemorial, ou ontológica. Um dos exemplos dessa outra memória, neste livro, é o poema “Os herdeiros”, em que a potência de pensar poeticamente experimenta a si própria.

Sob o céu de Samarcanda compõe-se de três partes — a primeira das quais, que é o título do livro, reúne 65 poemas, escritos entre 2005 e 2009. Esta é, de longe, a melhor e deveria ser o único bloco de sensações. A segunda, de 2005, é o *Romance do sapo seco: uma história de assombros*. Trata-se de longo poema (97 quartetos) em que Espinheira Filho narra um caso de feitiçaria, acontecido numa pequena cidade do interior baiano, cujos ingredientes são o grotesco e o burlesco, vistos à luz do direito criminal e da antropologia.

A terceira parte, *Sete poemas de outra era* (1969-75), são textos que, originalmente escritos de margem a margem das laudas, para a coluna *Temponáutica*, isto é, como crônicas, em tudo e por tudo lembram o *humour* e a fina sensibilidade lírica de Rubem Braga, o maior escritor brasileiro desse gênero, com quem Espinheira Filho aprendeu muito. Crônicas que, é verdade, podem ser lidas como poemas — a exemplo, entre tantas do próprio Braga, de “Rita”, “O pavão”, “Ardendo sobre o rochedo”, “A equipe” e “O país de minha noiva”.

A leitura da grande maioria dos poemas da primeira parte não deixa dúvidas de que Espinheira Filho é um dos mais importantes poetas vivos da língua portuguesa. Aqui, seu lirismo é o mesmo; no entanto, reaparece com delicada (e profunda) mudança de tom, porque modula as sensações que permanecem nas palavras; com a memória que, animada pela imaginação, é a liberdade de sonhar; com a presença ausente de tudo que lhe era caro, a *aparição* desse “tudo desapareceu”, para chegar, com a velhice, à hora de falar mais concretamente, à meditação sobre a brevidade da vida.

Em *Sob o céu de Samarcanda*, seu livro até agora de mais belo título, eis alguns poemas que são autênticas obras-primas: “Canção do efêmero com passarinho e brisa”, “Epifania”, “Soneto da perda”, “Soneto noturno”, “Vinte anos”, “Estantes”, “Águas”, “Canção da boca da noite”, “Companhia”, “Os herdeiros” (já referido), “Espelho”, “Mãe”, o poema-título e “Soneto do sino e do tempo”. Neste, o verso de abertura tem esta força: “Ouvir um sino é como abrir o tempo”. Força da fábula, da invenção, que nos restitui a intimidade da existência, porque, reimaginado o passado, não há festa perdida no fundo da memória. Força que se intensifica nos dois tercetos: “Respirar esse tempo é azul e calma / sobre quintais, varandas, cães, meninos / e meninas serenas e de tranças, // e sonhos de distâncias e destinos / em nós adormecidos e acordados / por esse dia aberto à luz de um sino”.

Sim, vida breve. Porém grande quando meditamos nos seus começos. É ainda Bachelard, o filósofo da imaginação poética, que nos ensina: “Meditar sobre uma origem é sonhar, e sonhar sobre uma origem não é ultrapassá-la? Para além de nossa história estende-se ‘nossa incomensurável memória’, segundo uma expressão que Baudelaire vai buscar em De Quincey”.⁶

Em *Sob o céu de Samarcanda*, Espinheira Filho nos diz, com a modulação de seu lirismo reflexivo, que nossa infância espera muito tempo antes de ser reintegrada em nossa existência. Mas essa reintegração só se realiza na última metade da vida, quando descemos a outra encosta da montanha.



NOTAS

- 1 CHAR, René. *Partage formel*. Paris: Gallimard, 1983, p. 159. Não custa lembrar que *Dichtung und Wahrheit* (Poesia e verdade) é o título dado por Goethe à sua autobiografia (1811).
- 2 Cf. VACHON, Marc. L'inspiration créatrice ou La nuit porte conseil. Disponível em: <http://www.oserchanger.com/a_articles/reve_solution.php>. Acesso em: 11 mar. 2010.
- 3 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988, p. 142-3. v. único.
- 4 SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, I, 5. Disponível em: <http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet_1_5.html>. Acesso em: 25 jan. 2007.
- 5 BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960, p. 114.
- 6 Id., ib., p. 107.



SANTANA, Valdomiro. Emoção lírica modulada. *Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, A. 13, nº 6, 2014, p 229-238.

Valdomiro Santana é jornalista, escritor, mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana) e editor da UEFS Editora.