

# MEMÓRIA SE DESEJA: O RESTO SE OUÇA OU VEJA – CONSIDERAÇÕES SOBRE MEMÓRIA, CORPO E DESEJO EM UM POEMA DE FREDERICO BARBOSA

Diana Junkes Martha Toneto\*

## Resumo

No poema "Memoria se", de Frederico Barbosa, a experiência da memória é situada corporalmente, ou seja, a escrita da memória não é simplesmente gravada no inconsciente do eu-poético, porém é algo que, como um grifo, uma marca, uma insígnia se presentifica e se adensa em seu próprio corpo. O poeta é herdeiro do que se pode chamar "tradição do rigor", portanto, uma discussão de aspectos de sua poética deve levar em conta a inventividade e o diálogo com outros textos, tanto os pertencentes ao cânone, que ele subverte, quanto aqueles mais populares, que ele assimila realizando uma "transcrição", ou ainda, uma "transleitura".

## Palavras-chave

Corpo; Desejo; Frederico Barbosa; Lirismo; Memória; Poesia contemporânea.

## Abstract

In Frederico Barbosa's poem "Memoria se", the memory experience is marked in the body, which means that the memory is not only recorded on the lyrical person unconsciousness, but it is also something that, as an insignia, presents itself and becomes dense as permanence in this lyrical person body. The poet is heir of what may be called "tradition of rigour," consequently, a discussion of his poetics aspects must consider the inventiveness and the dialogue with other texts, not only those from the canon but also those from the popular repertory that Frederico Barbosa assimilates and recreates.

## Keywords

Body; Contemporary Poetry; Desire; Frederico Barbosa; Lyricism; Memory.

---

\* Curso de Letras - Universidade de Ribeirão Preto – UNAERP – 14096-900 – Ribeirão Preto – SP – Brasil. E-mail: dianarud@uol.com.br; dtoneto@unaerp.br.

## Lirismo, memória e desejo: a escritura do poeta

Sabe-se que a poesia contemporânea, e refiro-me aqui àquela herdeira de Mallarmé, pauta-se por intensa reflexão sobre as possibilidades da língua e da linguagem, revelando experiências limítrofes concernentes ao uso da palavra, à configuração gráfica dos poemas, à transgressão das fronteiras entre poesia e prosa, entre outros aspectos. Tal posicionamento dos chamados poetas-críticos (PERRONE-MOISÉS, 2003) acerca de seu próprio fazer criativo deslocou o foco da mensagem poética do lirismo para a metalinguagem. Assim, desde o final do século XIX, assiste-se a um aprofundamento da abordagem do poema como "*cosa mentale*". Os poetas em greve, como diria Mallarmé, querem, ainda hoje, mais de cem anos depois da publicação de *Um Lance de Dados*, de 1897, desautomatizar os usos da linguagem, provocando, amiúde, uma "bofetada no gosto público" como diriam os futuristas russos (TONETO, 2007). A meu ver, porém, tal aspecto não exclui o lirismo dos poemas, ainda que a questão seja contemporaneamente mais bem resolvida do que a cinquenta anos atrás, quando prevalecia uma orientação fortemente metalinguística.

Naturalmente, há poetas e há poéticas que não se enquadram nessa perspectiva. Todavia, para o escopo deste artigo, interessa-me um fazer poético que esteja vinculado à reflexão metalinguística, pois o que pretendo aqui discutir é se a alta carga metalinguística exclui uma alta carga de lirismo. Em outras palavras: será o poema contemporâneo antilírico? Será possível que um poeta construa o seu texto com dose ímpar de distanciamento? Será que ser "antilírico" ainda é um ponto de honra para o poeta contemporâneo, herdeiro das "subdivisões prismáticas da Ideia" (MALLARMÉ, 2002, p. 152)? Esse é um tópico complicado e tem despertado vários debates. Arrisco dizer que não há oposição entre o lirismo e a criação poética metalinguística (TONETO, 2009), mas para que essa hipótese torne-se mais clara para o leitor, retomo apenas um aspecto da consolidação da metalinguagem como pedra de toque na concepção do poema, qual seja, aquela que diz respeito à (co)existência de poesia e pensamento abstrato. A partir do momento que o poeta passou a encarar a sua criação como um trabalho do intelecto, houve um longo caminhar no sentido de explicitar que a poesia, até então concebida como "forma de inspiração", não se opunha ao pensamento. O ensaio de Paul Valéry, "Poesia e Pensamento Abstrato", publicado em 1939, é modelar para o tratamento dessa questão:

Frequentemente opõe-se a ideia de Poesia à de Pensamento e, principalmente, de "Pensamento Abstrato". Fala-se em "Poesia e Pensamento Abstrato" como se fala no Bem e no Mal, Vício e Virtude, Calor e Frio. A maioria acredita, sem muita reflexão, que as análises e o trabalho do intelecto, os esforços de vontade e de exatidão em que o espírito participa não concordam com essa simplicidade de origem, essa superabundância de expressões, essa graça e essa fantasia que distinguem a poesia, fazendo com que seja reconhecida desde as primeiras palavras. Se encontramos profundidade em um poeta, essa profundidade parece ter uma natureza completamente diferente da de um filósofo ou de um sábio. (VALÉRY, 1999, p. 193).

Deve-se notar o esforço de Valéry para mostrar que há um grande trabalho do intelecto e um desejo de exatidão em jogo na concepção do poema; estes aspectos, ao longo dos anos, estabeleceram-se, de fato, como reflexão metalinguística. Parece-me que esta orientação foi levada ao extremo, de tal sorte que, por muito tempo, admitida a inseparabilidade de poesia e pensamento abstrato, o poema metalinguístico pôde ser visto como um espaço em que a subjetividade é "recalcada" em prol de um trabalho rigoroso com a linguagem.

Para retomar Valéry, ainda é frequente, no discurso crítico, a oposição entre poesia metalinguística e lirismo, como se opõe “Vício e Virtude, Bem e Mal”. O que parece ocorrer, entretanto, é que poesia e pensamento não se opõem tanto quanto lirismo e metalinguagem não são dicotômicos. O que quero dizer é que, possivelmente, tal oposição entre o lirismo e a metalinguagem seja discussão envelhecida. Percebo a subjetividade nos poemas metalinguísticos como algo que irrompe, ainda que como denegação de si própria, tornando o poema palco da manifestação de múltiplos sentidos, veiculados pela materialidade da palavra poética em ação no périplo do texto, ou, se quisermos, no corpo do texto, na corporalidade de uma escritura que se mostra; que se dá a ver.

É preciso não confundir lirismo com sentimentalismo e, portanto, é mister colocar o lirismo no lugar da expressão da função emotiva da linguagem. Há sempre um falar do poeta que é lírico na medida em que se vale da lírica como meio de expressão. Ou seja, na medida em que se veiculam, no poema, experiências pessoais e visões de mundo, ou ainda, uma maneira de expressão da subjetividade que beira, por vezes, a confissão, mesmo que esta seja uma confissão às avessas, como no poema “Dúvidas apócrifas de Mariane Moore”, de Cabral:

Sempre evitei falar de mim,  
falar-me. Quis falar de coisas.  
Mas na seleção dessas coisas  
não haverá um falar de mim?  
Não haverá nesse pudor  
de falar-me uma confissão,  
uma indireta confissão,  
pelo avesso, e sempre impudor?  
A coisa de que se falar  
até onde está pura ou impura?  
Ou sempre se impõe, mesmo impura-  
mente, a quem dela quer falar?  
Como saber, se há tanta coisa  
de que falar ou não falar?  
E se o evitá-la, o não falar,  
é forma de falar da coisa? (MELO NETO, 2007, p. 09).

Conhecido por seu rigor e pelo trabalho árduo com a palavra, “forjada até ser flor”, como dizem os versos do poema “O Ferrageiro de Carmona” (MELO NETO, 1997, p. 288), o lirismo cabralino é confessional, avesso impudor, marcado por grande tensão porque, como um pêndulo, oscila entre o falar das coisas e o falar de si (LIMA, 1995). Assim, em João Cabral, tomado aqui por ser exemplar em termos de reflexão sobre a linguagem poética, não se pode estabelecer, com tranquilidade, apenas a dominância da função poética e da função metalinguística, pois ao lado delas, e com a força do que é recalcado, do que é pudor ao avesso, atua a função emotiva. Acredito que o que é verificado em Cabral pode ser verificado em outros poetas.

A coexistência da função poética e da função metalinguística acaba por desencadear o que Haroldo de Campos (1977) chamou de oxímoro poético, ou seja, de um lado, a função poética articula-se para tornar ambígua a mensagem; de outro, a metalinguística se impõe para “explicar” a linguagem cifrada<sup>53</sup>. O que ocorre, de fato, a meu ver, é que a metalinguagem, porque marcada muitas vezes pela erudição do poeta e porque carrega a história da leitura do poeta, no

---

<sup>53</sup> João Alexandre Barbosa (1986), em “Ilusões da Modernidade”, mostra que o caráter alegórico do poema moderno, veiculado pela função poética, é o que melhor possibilita o acesso do leitor a um texto também marcado pelo alto componente metalinguístico que oblitera a mensagem.

lugar de aclarar a mensagem, oblitera-a ainda mais, configurando uma recusa do fácil. O fato é que a presença dessas duas instâncias acaba por disfarçar, ou, por que não dizer, por recalcar a manifestação da função emotiva, marca do lirismo. Dessa forma, quando o tom lírico surge no poema, aparece de modo bem distinto daquele veiculado, por exemplo, pelos poemas românticos. É sempre, como bem diz Cabral, algo às avessas, não porque seja apenas (de)negação do lírico, mas porque seja subversão da atmosfera escapista, já que a confissão se faz acompanhar pela alta carga metalinguística, na maioria das vezes, e pelo rigor da criação poética que explora ao máximo a palpabilidade dos signos.

É como se o poeta falasse de si não apenas pelos temas, mas por meio de sua metalinguagem e da reflexão que faz sobre o poema, sobre o cânone e sobre as influências que recebe. Ao retomar outros poetas, num movimento de criação de precursores, o poeta coloca em xeque a questão da origem, da filiação e, evidentemente, ao associar-se a determinado *paideuma*, já indica preferências, visões de mundo, já escolhe dar-se a ver, já se confessa devedor desta ou daquela tradição. O meio encontrado para falar de si é, muitas vezes, um falar das coisas, uma revisão ou transgressão da tradição. Donald Schuler disse em um texto que é possível entender o prefixo *anti* como estar em posição de diálogo e não necessariamente estar em posição de antagonismo (CF. SCHULER *apud* BRANDÃO, 1992, p. 43). Penso que o lirismo da contemporaneidade libertou-se do emocionalismo e da exacerbação da subjetividade para se colocar em posição de diálogo com o lirismo da tradição.

O lirismo da contemporaneidade é, pensando arrojadamente, uma questão edípica – ele assume que a Metáfora Paterna (a tradição) precisa ser experimentada de outra forma, não recusa as leis da lírica e nem recusa as leis do verso, institui, portanto, uma “lei” outra, avesso impudor, confissão que usa dos mais elaborados e rigorosos meios para assumir um “falar de si” que vem, pelo desejo da (de)negação da lei lírica precedente, como recalque (LACAN, 1998, p. 807). Daí que a função poética jakobsoniana exacerbe em tensão com a função metalinguística e também com a função emotiva. Portanto, passando em revista a formulação do dominante jakobsoniano, eu diria que, no poema contemporâneo, há uma tríplice dominância de funções e é essa tensão que o torna, por vezes, hermético, ininteligível e, ao mesmo tempo, desafiador e instigante. No que concerne ao vínculo entre som e sentido, por exemplo, a musicalidade da lírica tradicional é convocada mais como ritmo e cadência do que como melodia, como harmonia; o trabalho com o ritmo, que é fator construtivo do verso (TYNIA NOV, 1983), e o exercício do rigor passam a ter como norte uma tradição outra da modernidade que aceita, de um lado, o ingresso do lirismo, mas que, de outro, não o faz impunemente, ou seja, esse lirismo só merece ser confissão, um falar de si, se houver mediação pelo trabalho com a linguagem, que é desdobramento da própria reflexão sobre a subjetividade em tempos pós-utópicos. A crise do poeta é também crise da representação, crise da linguagem, de modo que, ao refletir sobre a mensagem poética, o poeta, extensivamente, reflete sobre si mesmo – função metalinguística e função emotiva são, portanto, amalgamadas e juntas tensionam a função poética.

Assim, nos termos de Octavio Paz (1982), o poema é a poesia que se ergue e acredito ser necessário encará-lo, na esteira do que faz Cabral, o engenheiro, como um edifício, cuja estrutura só se realiza como tal se considerada em sua totalidade ou, se quisermos, em sua integridade. Entre vigas e concreto a(r)mado, o poema é a experiência concreta da palavra; uma palavra que mesmo leve ou sublime tem a materialidade e a densidade de pedra; uma

palavra que é, para invocarmos Dante Alighieri, dama pétrea, resistente aos desejos do poeta e, ao mesmo tempo, submissa a eles.

É desse embate corporal que se constrói, a meu ver, a corporalidade da escritura poética e a lírica na poesia contemporânea. Entre o poeta e sua palavra está o poema. Entre o poema e o leitor está a palavra. Entre todas essas instâncias está a aventura da linguagem que lateja e lampeja e que a pulsar modifica visões de mundo, refuta verdades, revela mais de nós para nós mesmos. Naturalmente, na literatura e nas artes, de um modo geral, experiências desse tipo são também possíveis; a diferença, a meu ver, entre as outras manifestações e o poema é que, no último, tudo é limítrofe, pois a criação é sempre uma viagem de alto (e saboroso) risco. Como disse Haroldo de Campos:

O risco da criação [precisa ser] pensado como um problema de viagem e como um problema de enfrentamento com o impossível, uma empresa que, se por um lado é punida com um naufrágio, por outro é compensada com os destroços do naufrágio que constituem o próprio poema (CAMPOS, 1997a, p. 15).

Enfrentar o impossível significa enfrentar o fato de que é impossível tudo dizer; é ultrapassar o signo e, por isso, uma empresa que é punida com o naufrágio; de outro lado, dos destroços, dos restos e dos lastros se faz o poema, que é o que sobra, o que escapa da linguagem pela linguagem, sem ser desvio da norma e sim parte constitutiva do ser e estar no mundo do poeta. Eu diria, então, que o poeta, ao contrário do que faz Ulisses em *A Odisséia*, não se amarra ao mastro, mas sucumbe ao canto das sereias, arrisca o imponderável, enfrenta os escolhos e constrói seu poema – poesia que se ergue. O poema é um todo de sentido, fusão de sensações, de vivências e, portanto, espaço por onde o desejo do poeta escapa para encontrar eco no desejo dos leitores já que, como fingidor, é capaz de criar, no branco da página, as dores que tem, as que não tem, as que finge ter, fazendo-as reverberar nas dores e dissabores que o leitor tem ou imagina ter. O poema é, portanto, a manifestação de um desejo do poeta a que, aparentemente temos acesso. Entretanto, o que acessamos, de fato, é aquilo que na materialidade discursiva do poema diz respeito aos nossos próprios desejos. Em poucas palavras: ao escrever, o poeta nomeia, no poema, algumas coisas que não sabíamos até então como nomear. E é esse o encantamento ou (des)encantamento do texto que nos afeta: como diz Octavio Paz, “não é à toa que o leitor encontre no poema o que estava procurando: já estava dentro dele” (PAZ, 1982, p. 53).

De um lado, o poema, como manifestação escrita, é o sintoma do poeta, aquilo que dele emana, para além da consciência da linguagem, como ditado do seu inconsciente (WILLEMART, 1995) e que o poeta e tampouco nós seremos capazes de apreender na totalidade, pois não somos capazes de dizer exatamente o que pensamos (PÉCHEUX, 1997). Segundo a análise do discurso francesa e a psicanálise, nosso dizer está sujeito ao equívoco, à falta, àquilo que é impossível nomear porque diz respeito ao nosso desejo e este é faltante. Desse modo, há um hiato entre a consciência da linguagem do poeta, extremamente aguda, e aquilo que, apesar dessa consciência da linguagem, escapa à nomeação e revela *um a mais*, um lance de dados aberto a possibilidades de interpretação. Por isso, inclusive, um bom texto presta-se a múltiplas leituras.

O poema, guardadas as proporções, como o discurso do analisando da psicanálise, é a tentativa de enunciação do desejo e, por isso, memória, já que é nesta e por esta que se organiza o sintagma do desejo. Ao vincular desejo e

memória há que se refazer um percurso pela última para chegar ao primeiro, pois que este “opera por deslizamento, em um plano de contiguidade, remete o sujeito sempre a uma falta [...] [ou seja] o desejo suporta essa relação de falta através da concatenação metonímica” (VALLEJO; MAGALHÃES, 2008, p. 23 - 26). Nos poemas contemporâneos, a dimensão metonímica assume papel preponderante justamente porque o poeta percebe-se, mais do que em outros momentos, fragmentado, estilhaçado, sente que a realidade, em sua totalidade, é fugaz e lhe escapa. O eu todo retorcido drummondiano mostra-se, em boa medida, como espelho desse estilhaçamento narcísico do poeta. De um modo geral, portanto, os poemas contemporâneos acabam por veicular o estado de alma típico da situação pós-utópica em que se encontram os artistas (CAMPOS, 1997b).

Nesse ponto devemos sublinhar a passagem do tratamento da metalinguagem em detrimento do lirismo, em momentos anteriores, para um novo modo de conceber o caráter lírico perceptível na contemporaneidade, isto é, superada a necessidade do “falar das coisas”, o poeta contemporâneo revela, em seu discurso, mais autonomia para falar de si. Se em João Cabral há, como bem aponta João Alexandre Barbosa (1975), uma conversão da linguagem do objeto, por exemplo, pedra, em objeto da linguagem, poesia, em alguns poetas contemporâneos, herdeiros desta tradição, a conversão da linguagem do objeto dá um passo além e, mais do que objeto da linguagem, é espelho da subjetividade. Desse modo, o arrefecimento das atitudes de vanguarda possibilitou um deslocamento da temática dos poemas para o próprio sujeito lírico: do questionamento do mundo e das formas poéticas ou do mundo através das formas poéticas, os poetas passam a um falar de si, mas sem perder as conquistas em termos criativos, palmilhadas no último século. Dito de outro modo: esse lirismo é, como se disse acima, às avessas, não se retomam valores dos poemas líricos do passado simplesmente, mas há uma tendência a conservar o apreço à inventividade e às formas poéticas renovadas pelo rigor do trabalho com a palavra (BARBOSA, 1992).

É da superação das propostas de Mallarmé e das vanguardas que surgem, a meu ver, poetas como Frederico Barbosa. Sem abrir mão da invenção e da subversão das formas tradicionais de manifestação lírica, este poeta incorpora a seu fazer as lições mallarmeanas, principalmente aquelas que ele apreende das leituras de Cabral e dos concretos e devolve, em *Cantar de Amor entre os Escombros* (2002), uma poesia com dicção própria, marcada de um lirismo contundente que só existe em função da reflexão sobre as potencialidades da palavra poética, valorizando-a em termos de ritmo, de cadência, de seu valor pedra ou tijolo, ainda que trate de temas como a loucura, a depressão, a saudade e o lírico, por excelência, amor.

## **Memória corpo e desejo**

O poema que me dispus a analisar aqui, “Memória se” está publicado em *Cantar de Amor entre os Escombros*, de 2002, livro que recupera textos anteriores e que considero uma das mais belas reuniões de poemas de amor produzida nos últimos anos, principalmente, porque canta o amor entre e para além dos escombros da rotina, da negação do amor em tempos de pós-modernidade. Em “Memória se”, além do rigor do trabalho com a linguagem, observa-se a subversão no modo de abordagem do lirismo, pela evocação da memória. Esta surge, no poema, como desejo sob duplo aspecto: desejo de

rememoração e rememoração do desejo. Chama a atenção o modo pelo qual o poeta é capaz de cantar a presença física da pessoa amada, já que é ao seu corpo que a materialidade dos significantes dá acesso, ou melhor, já que é pela materialidade dos significantes que o corpo amado revela-se intensamente, como presença, no corpo do eu-lírico; e, extensamente, como memória e permanência. Entre a presentidade do desejo da memória e o passado da memória do desejo, o poema cintila lirismo no branco da página.

*Memória se*

A mais íntima  
memória se  
desdobra cega  
e surda:  
A presença tátil  
de suas dobras  
incrustadas  
nas marcas linhas  
das minhas mãos.  
O gosto redondo  
do seu corpo  
na retina língua  
do meu gesto  
ou rosto.  
E seu perfume  
rio riso colorido  
escorrendo  
sobre o corpo  
sopro e calor.  
Memória se  
deseja. O resto,  
se ouça ou veja. (BARBOSA, 2002, p. 83).

Distribuído em cinco estrofes, em sua maioria, com número ímpar de versos, fazendo ecoar a “disparidade” entre o eu-poético e a pessoa amada, o poema revela a lembrança, portanto, experiência singular de um eu-poético que recorda e elabora a memória da pessoa amada, que não cessa de se repetir em seu próprio corpo. O que se observa, ao longo das estrofes, é o rastro de algo que permanece porque se coloca como desejo: desejo de memória, de lembrar aquilo que foi desejo e que permanece como tal porque inscrito não apenas no inconsciente, mas fixado como cicatriz no corpo e nos sentidos do eu-lírico. Logo no título, o tom mnemônico se presentifica, exatamente, como uma lembrança que se impõe: *Memória se...* A interrupção causa um desconforto no leitor que se vê desafiado a continuar a leitura do poema para tentar descobrir se consegue completar o sentido do título, pois não se sabe se o que virá é uma memória em suspensão, que também é reflexiva (memória-se), já que todo gesto de lembrar implica um retorno do sujeito às suas próprias experiências, portanto, um retorno a si mesmo.

O poeta, já no título, explora a força do branco da página, ou, se quisermos, do silêncio e da suspensão, da hesitação. Como um lance de dados, o poema se apresenta à leitura. As estrofes são o próprio turbilhão dos dados, as faces vão passando diante dos olhos do leitor, que entra em contato com uma escrita cuja corporalidade entranha-se na pele: impossível não se entregar ao sabor do texto, rigorosamente construído, ao mesmo tempo *cosa mentale* e explosão de lirismo. Ao transformar a escrita mnemônica em corporalidade da escritura, o poeta cria lastros entre a memória e o desejo, entre Mnemosyne e Eros, deflagrando um sujeito lírico que luta contra o esquecimento, não apenas

porque rememora, mas, fundamentalmente, porque vive intensamente (d)essa memória: *faça só lâmina* inscrita com lirismo em seus próprios sentidos.

A página em branco é o espaço que o corpo habita e por onde transitam o desejo e a falta na mais íntima memória. Na primeira estrofe, a profundidade da memória se desvela pelo “a mais íntima/ memória se/desdobra cega e/surda”. O fechamento da vogal em /i/ se abre pelas assonâncias em /o/ das rimas toantes em *memória* e *desdobra*, como se houvesse mesmo um convite à introspecção – falar-se-á da memória mais íntima, que é cega e surda, portanto, apelar-se-á para outros meios de ver e escutar o recordado. Outra característica que, no caso desta primeira estrofe, pode sugerir o ingresso na intimidade da memória é a sibilização perceptível em *se*, *cega* e *surda* e, em menor grau, em *desdobra*, termo polissêmico, pois que pode se relacionar ao des-dobrar do que ficou dobrado e guardado, como ao corpo amado cujas dobras se desdobram nas mãos do poeta, conforme a estrofe seguinte. Esta primeira estrofe, herdeira da tradição, traz uma proposição inicial, afinal, é preciso explicar por que e como a memória mais íntima não apelará para sentidos dominantes como a visão e a audição.

Na segunda estrofe, o tom barroco invade o poema. Afirma-se a presença do ser amado pelo tato: “a presença tátil/ das suas dobras/ incrustadas/ nas marcas linhas/ das minhas mãos”. A sibilização se mantém suave e à aspereza da sonoridade de *presença*, *dobras*, *incrustadas* opõem-se *as marcas linhas das minhas mãos*, cujos sons nasais e a assonância em /i/ retomam o primeiro verso do poema: *a mais íntima memória* - jogo sonoro que demonstra o trabalho criativo e a preocupação formal, amalgamando expressão e conteúdo. O hipérbato entre os versos 8 e 9 atua em favor da emergência da memória que vem, não sem certa desordem, surgindo pelos poros do eu-poético. Vale destacar o trabalho de ourives realizado com as rimas: *dobras* retoma *desdobra* da primeira estrofe e podemos, então, ler que a memória que se desdobra cega e surda reverbera nas dobras do corpo recordado e impregnado nas mãos do eu-lírico, nas *linhas* e nas *marcas* de suas *mãos*. O poema em questão remete-nos ao poema “Memória”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Claro Enigma* (2006) –, poema composto em redondilhas menores, com acentos marcantes da tradição:

Amar o perdido  
deixa confundido  
este coração.

Nada pode o olvido  
contra o sem sentido  
apelo do Não.

As coisas tangíveis  
tornam-se insensíveis  
à palma da mão.

Mas as coisas findas,  
muito mais que lindas,  
essas ficarão. (ANDRADE, 2006, p. 34).

Veja-se que Frederico Barbosa subverte o texto drummondiano: o eu-lírico de “Memória se” não ama o perdido, pelo simples fato de que o perdido se conserva como escritura corporal e se mantém como desejo, portanto, não se perde. Ao contrário do apelo do Não, tudo parece ser afirmação em “Memória se”. Ao colocar o texto drummondiano do avesso, Frederico Barbosa transforma

os versos “as coisas tangíveis/ tornam-se insensíveis/ à palma da mão” numa experiência tátil sem limites, em que a memória só se realiza como memória do sensível, como algo que fica incrustado mais do que na palma da mão, nas linhas e nas marcas das mãos do eu-lírico. Tudo é tangível no poema de Frederico Barbosa, pois não é o coração que se confunde com a ausência; o apelo do não é derrubado pelo que ficou estabelecido no corpo como presença do amor, sendo que esta não é simplesmente presença da ausência, mas presença na ausência. O tema também mereceu atenção de Gregório de Matos no soneto conceptista “Pergunta-se neste problema qual é maior, se o bem perdido na posse, ou o que se perde antes de se lograr? Defende o bem já possuído”, cujo tom é recuperado por Drummond:

Quem perde o bem, que teve possuído  
A morte não dilate ao sentimento,  
Que esta dor, esta mágoa, este tormento  
Não pode ter tormento parecido.

Quem perde o bem logrado, tem perdido  
O discurso, a razão, o entendimento,  
Porque caber não pode em pensamento  
A esperança de ser restituído.

Quando fosse a esperança alento à vida,  
Té nas faltas do bem seria engano  
O presumir melhoras desta sorte.

Porque, onde falta o bem é homicida  
A memória que atalha o próprio dano,  
O refúgio que priva a mesma morte. (MATOS, 2010, p. 222).

Tanto em Gregório como em Drummond, a memória é a marca de uma falta. Para o primeiro, irrecuperável: com o bem perdido vão o discurso, a razão, o entendimento. Para o segundo, a chance de manutenção do que se perdeu é a memória, que pode transformar as coisas findas em infindas. De outro lado, em movimento cultista, o discurso poético de Frederico Barbosa converte a falta irrecuperável em presença-cicatriz; converte a intangibilidade à palma da mão em propriocepção, pela qual a consciência dos limites do corpo dispensa a visão. Como se percebe, o poema contemporâneo é um palimpsesto, as marcas que ele traz nas linhas-versos de seu corpo-escrito vão além do que pode supor uma leitura preliminar e exigem a predisposição do leitor. No caso deste poema, especificamente, essa predisposição deve ser também aceitação do labirinto poético (neobarroco) que o texto apresenta. Como bem pontua Ana Hatherly:

Os *labirintos poéticos* são, portanto, composições que implicam um programa, que é estabelecido de acordo com um *cânone*, um conjunto de regras fixas que devem ser conhecidas tanto do autor como do leitor, afim de que este possa decifrar, além da mensagem fornecida pelas palavras do texto, a mensagem implícita na correlação existente entre texto e estrutura, onde a profunda mensagem simbólica reside. Em suma, para se atingir a plena fruição das possibilidades totais deste tipo de composição, tem de haver um perfeito acordo entre a escrita codificante e uma leitura descodificadora. (HATHERLY, 1995, p. 107).

Eu acrescentaria que a leitura descodificadora é, de fato, recifradora, porque faz intervir no texto referências que o poeta não necessariamente pensou em estabelecer, mas que o leitor, com sua história de leitura, é capaz de fazer convergir para o poema:

Não se trata apenas de um efeito retroativo, mas de um reconhecimento posterior de algo que, a partir desse momento, será colocado em posição de anterioridade e de conclusão. A própria lógica do tempo será subvertida. Resta assinalar que a causa é sempre perdida, e que estar perdida é a condição mesma para que ela possa emergir como causa. O tempo, como um operador, tal qual ocorre na música, determina a fluência da escrita, não só no que diz respeito à duração da leitura, mas também no que concerne ao tempo evocado nas imagens do texto. O leitor não apenas vai desvendando os precursores que o autor de fato leu, como também aqueles que este sequer conhecia. Dito de outra maneira, o autor cria seus precursores, não porque efetivamente os eleja, de maneira explícita ou não, mas porque o texto sempre faz parte de um tecido maior, tão grande quanto a linguagem e o tempo que ela pressupõe e que estofa, do qual fazem parte infinitos outros autores, que podem vir antes ou depois, sem necessariamente obedecer uma ordem (PARAIZO, 1999, p. 22).

Como se trata aqui de um poeta erudito, grande leitor da tradição, é possível supor que as referências de Gregório de Matos e de Drummond tenham sido, de algum modo, evocadas na construção de seu poema. O que vale, de todo modo, é que se sublinhe o que foi destacado na primeira parte deste artigo: o poeta reflete sobre o seu fazer criativo não apenas enquanto explora os limites das metáforas deslumbrantes do texto, a metonimização dos significantes que proliferam em cadeia, os jogos paronomásticos e os recursos herdados do concretismo levados a bom termo em seu texto, mas o faz também quando o cânone é re-pensado. Não necessariamente o cânone da literatura brasileira, mas todo aquele que veiculou, em poemas, o tema do amor perdido que a memória bravamente tenta manter como lembrança perene. A subversão do tema está, justamente, no modo de tratamento lírico, que se afasta do lirismo da tradição para ser um cantar de amor mais intenso, mais denso, mais erótico, mais humano e menos divinizado. Um lirismo, pois, encarnado nos versos tanto quanto no corpo do eu-lírico.

Assim sendo, dando prosseguimento à exploração dos limites do sentido e do sensível, a leitura capta o caminho da memória tátil à memória que o paladar pode evocar, pois, na terceira estrofe, “o gosto redondo do seu corpo” acentua o componente erótico da memória que, desta vez, através da boca, e pela boca, é capaz de reinstaurar a presença do corpo amado, corpo sensual, cheio de curvas, como indicam as assonâncias em /o/ de *gosto, redondo, corpo, gesto, ou, rosto*. Lembro aqui de outro texto em que o eu-poético também é capaz de reconhecer o corpo amado pelo tato e pelo paladar. Trata-se da letra do samba “Mora na filosofia”, de Monsueto Menezes e Arnaldo Passos, de 1955:<sup>54</sup>

Eu vou te dar a decisão

---

<sup>54</sup> Uma discussão interessante e que extrapola os limites e intenções deste artigo refere-se à autoria da canção, ou de um texto poético. Naturalmente, os autores do samba são Monsueto e Passos, mas é preciso reconhecer que cada intérprete da letra dá a ela uma nova voz, uma nova marca de (co)autoria. Diferentes interpretações como a de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Mônica Salmaso, entre outros, marcam de diferentes modos a leitura do texto, ora enfatizando um aspecto, ora outro; ora prolongando uma sílaba tônica, ora subvertendo a tonicidade. Assim, a escuta da canção, por diferentes intérpretes, também dá margem para novas leituras do texto. Igualmente, a leitura do poema em voz alta pode marcar de modos distintos a cesura dos versos, os *enjambements* e outros aspectos, dependentemente do leitor, o que dá espaço para novas visões do mesmo texto. Em ambos os casos, acentuam-se distintos aspectos do conteúdo pelo tratamento dado à expressão. Arriscaria dizer, aqui, então, que é o corpo e o desejo do intérprete que acabam por intervir e “recriar” o texto interpretado, num jogo interessante de aproximação e/ou distanciamento de subjetividades. Claro que a margem de “manobra” não é ilimitada, mas possível. Uma discussão desse aspecto pode enriquecer o que se apresenta aqui, mas envolveria considerações teóricas de outra ordem. Destaco, porém, que é, sim, instigante incorporar tal questão ao debate de textos que se tornam plenos se lidos em voz alta ou cantados, como é o caso do poema e das letras de canção. A semiótica greimasiana, por exemplo, consideraria a questão a partir do estabelecimento tensivo de um modo intenso ou um modo extenso de interpretação da canção ou de leitura em voz alta do poema.

Botei na balança  
E você não pesou  
Botei na peneira  
E você não passou  
Mora na filosofia  
Pra que rimar amor e dor  
Se seu corpo ficasse marcado  
Por lábios ou mãos carinhosas  
Eu saberia, ora vai mulher,  
A quantos você pertencia  
Não vou me preocupar em ver  
Seu caso não é de ver pra crer  
Tá na cara (MENEZES; PASSOS, 1955).

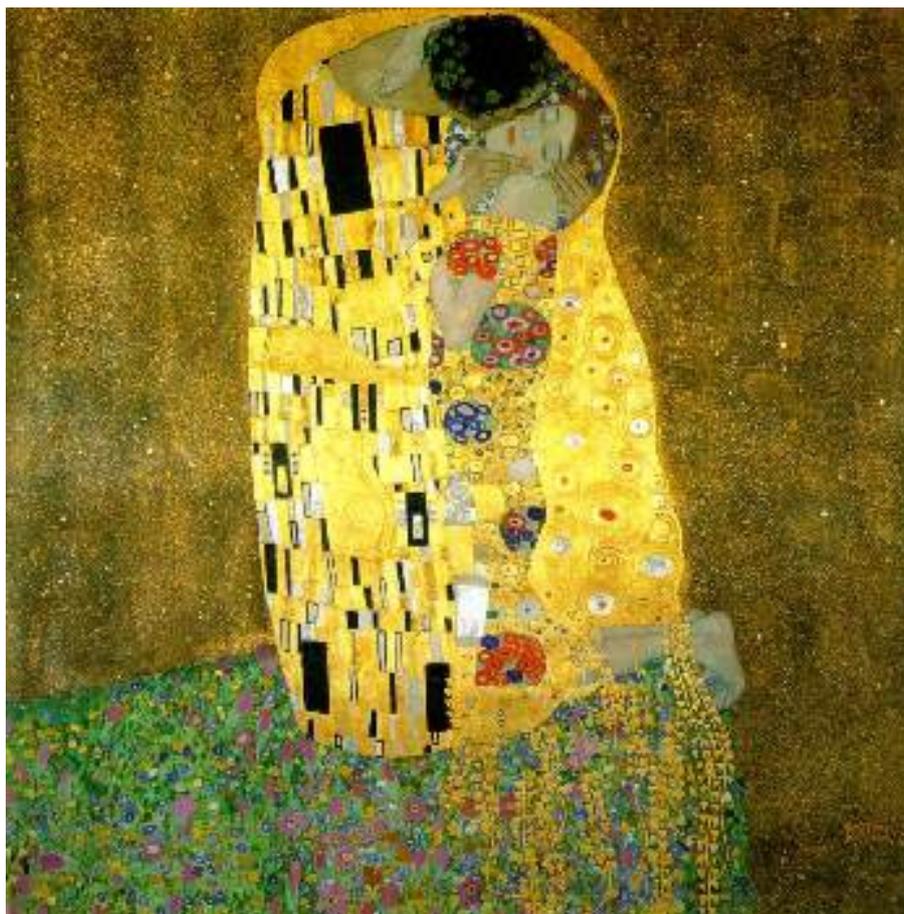
O corpo amado, tomado aqui como território cuja posse pertence (pertencia) ao eu-lírico, dá-se a ver pelos outros sentidos: “se seu corpo ficasse marcado/ por lábios e mão carinhosas/ eu saberia/ ora vai mulher/ a quantos você pertencia”. Da mesma forma que no poema de Frederico Barbosa, esse eu-poético do samba é capaz da cartografia do ser amado, é capaz de reconhecer o mapa do corpo querido pelas marcas inscritas em seu próprio corpo, a memória é, pois, corporal: seu caso não é de ver para crer – tá na cara, é evidenciado pelas marcas feitas por outro amor no território-corpo amado.

No poema de Frederico Barbosa, a forma do corpo amado também está no gosto; gosto que é visto pela retina língua, íntima memória que se desdobra cega porque enxerga com outros sentidos que não a visão, como se ecoasse um “seu caso não é de ver para crer, ou para lembrar, tá na pele”. Aliás, ao dar à língua atributo dos olhos, reforça-se a ideia de que se trata de um desejo que vai muito além do platonismo, ou melhor, um desejo que não é platônico, mas algo que se instaura pela experiência perceptiva, por meio da sinestesia. Daí a sua força e a sua pregnância, daí a volúpia que sugerem os versos: “na retina língua/ de meu gesto/ou rosto”. A paronomásia entre *retina* e *língua*, *corpo* e *rosto* e *gesto* e *gosto* dá vazão à festa dos sentidos que a memória-desejo evoca, impondo o desejo da memória. Esse movimento mantém-se, com grande força, na estrofe seguinte.

Em “e seu perfume/rio riso colorido”, a memória olfativa se sobrepõe à auditiva, que persiste, porém, na sonoridade do riso, marcado, nesta estrofe, pelas assonâncias em /i/, que, além da intimidade, podem revelar agora o próprio riso que é, também, rio e margem e imagem, porque escorre pelo corpo sopro e calor, como suor e como convite ao tato colorido, portanto, visual. As assonâncias em /o/ retomam a estrofe anterior, onde se cartografou o corpo amado pela retina língua. Na quarta estrofe, condensam-se os sentidos que transbordam pelos limites da memória, para converterem-se na constatação da última estrofe, a qual completa o sentido da proposição inicial da primeira estrofe, desenvolvida nas estrofes dois, três e quatro: “memória se/ deseja. O resto/ se ouça ou veja”. O jogo das rimas permanece, *resto* retoma *gesto* e o primeiro verso desta última estrofe recupera o segundo verso da primeira – como um caleidoscópio, a combinação dos sons e dos sentidos vai se multiplicando ao longo do texto, recuperando o tom de poemas barrocos como o soneto “Corrente que do peito desatada” (MATOS, 2010, p. 233). Porém, o que diferencia Barbosa e Matos é, entre outros aspectos, a consciência da criação e a atitude crítica do primeiro diante das possibilidades da palavra poética em ação no poema.

É através de profunda reflexão sobre a linguagem e sobre o tratamento do tema pelo cânone que Frederico Barbosa orquestra a reiteração de imagens e de sonoridades, o ritmo e o apelo aos sentidos como tato, olfato e paladar, os quais,

entre cadências e acordes, despertam a lembrança aparentemente eufórica da fusão dos corpos dos amantes, como na obra de Klimt, que o próprio Frederico Barbosa escolhe para acompanhar o poema em seu blog. Observa-se, na tela, o encontro dos amantes, envoltos na atmosfera dourada, corpos unidos, a mulher entregue aos braços do amante, ambos sobre uma colcha de flores – como seriam tais corpos separados? Não guardariam a memória do momento? Do que foram um e outro, um para o outro? O que significaria a separação de ambos? Que dimensão teria a ausência? Como seria possível para a memória recuperar o momento de entrega, de celebração do amor?



*O beijo* – Gustav Klimt (1907/1908)

### **Afinal, vencerá a falta?**

O que o poema indica é que, apesar da presentificação do ser amado no corpo do próprio eu-lírico, é preciso admitir que o desejo de memória só faz sentido porque é o que resta depois da separação que a íntima memória sugere. O eu-lírico está disjunto do ser amado e por isso converte o desejo de rememoração em rememoração que é atualização do desejo. Se o apelo do Não não chega a comprometer a lembrança, ele pelo menos ameaça a presença do corpo amado; os *enjambements* que percorrem o poema em vários trechos são a pista que temos para compreender a rasura no corpo e a falta afirmada. Como se sabe, o *enjambement* corrompe o silêncio dos versos, colocando-se como hesitação entre o som e o sentido (AGAMBEN, 1999), ou como o abismo do verso.

No poema "Memória se", o *enjambement* pode ser, a meu ver, compreendido como a luta contra aquilo que ameaça a presentificação do corpo amado. É preciso, por exemplo, que o *enjambement* atue para agarrar a presença tátil das dobras e as conservar no corpo. A cada imposição da ausência – o final da grande maioria dos versos, surge o *enjambement* como que para lembrar ao poeta que o esquecimento é para a memória vista; a memória-desejo pode ir além, presente para a saudade, dádiva mesmo, ou, ainda, um dom da rememoração que permite, justamente, a elaboração da falta. O *enjambement* marca, assim, a pergunta angustiante do eu-lírico: "onde está você, corpo amado?" e, então, agarrando-se à memória do desejo para sustentar o desejo da memória, prossegue em sua lembrança, de um verso a outro, sem resolver a questão inicialmente apontada, a indecidibilidade do título "Memória se"...

Deixando os dados supensos, o lance do poema é o desejo e é este que lança a leitura de um verso a outro, como se também o leitor pudesse encontrar dentro de si memórias e desejos, desejos de memórias, histórias escondidas que o poema latentemente escancara. O que falta, então, ao poeta e ao leitor, é suprido pela memória que desliza pela cadeia significativa do poema, pelas metonímias apontadas e isso só é possível porque um amor vivido não se perde de todo, mas conserva-se como cicatriz em sabores, em gestos, em cores, em sopro e calor: a memória é suave torpor que afirma o lirismo do poema, que coexiste com a metalinguagem, ambos em alto nível: o corpo amado é desejado na mesma proporção que a palavra poética, ambos são cicatrizes na corporalidade da escritura. O poema desafia-nos, afinal, a continuar a subversão de Drummond, pois quando marcadas pela história do desejo e pela potencialidade do tangível, as coisas invertem-se e aquelas que são lindas, muito mais que findas, ficarão infinitamente: longe dos olhos, longe do coração, mas sempre, e muito, impregnadas na pele e no tecido do texto, explosão de sentidos que só a tinta no branco do papel é capaz de inscrever, de incrustar.

## Agradecimentos

Uma versão resumida deste texto foi apresentada em mesa redonda intitulada "poesia Contemporânea: perfis" no III Congresso Nacional de Pesquisa em Literatura e XI Seminário de Estudos Literários, realizado no IBILCE/UNESP – São José do Rio Preto, em 2010. A discussão sobre alguns modos de leitura da poesia contemporânea que a apresentação desencadeou foi profícua e gratificante. Agradeço, especialmente, as considerações de Carlos Felipe Moisés, Antonio Vicente Pietroforte, Jorge Fernandes da Silveira, Sergio Vicente Motta e Maria Heloísa Martins Dias, que instigaram o aprofundamento de algumas das reflexões aqui apresentadas.

TONETO, D. J. M. Memory You Desire: the Rest You Listen or See - on Memory, Body, and Desire in a Frederico Barbosa's Poem. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 126-140, 2010.

## Referências

AGAMBEN, G. *A ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

ANDRADE, C. D. *Claro Enigma*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BARBOSA, J. A. As ilusões da modernidade. In: \_\_\_\_\_. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 13 - 37.

\_\_\_\_\_. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BARBOSA, F. *Cantar de amor entre os escombros*. São Paulo: Landy, 2002.

\_\_\_\_\_. A tradição do rigor e depois. In: COSTA, H. (org.). *A palavra poética na América Latina: avaliação de uma geração*. São Paulo: Fundação Memorial, 1992, p. 207 – 210.

BRANDÃO, J. L. Primórdios do Épico: A Ilíada. In: APPEL, M. B.; GOETTEMES, M.B. (org). *As formas do épico*. Porto Alegre: Movimento/ UFRGS, 1992, p. 40-45.

CAMPOS, H. Comunicação e Poesia de Vanguarda. In: \_\_\_\_\_. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 137 - 154.

\_\_\_\_\_. *Sobre Finis mundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. Poesia e Modernidade. DA morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópic. In: *O Arco Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-270.

HATHERLY, A. *A Casa das Musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

KLIMT, G. *O beijo*.

Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/galeria/20mundo/obra07.htm>>. Acesso em 31/05/2010.

LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LIMA, L. C. *Lira Antilira: Mario, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 197 - 331.

MALLARMÉ, S. Prefácio a "Um lance de dados". In: \_\_\_\_\_. *Mallarmé*. Trad. Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Decio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MATOS, G. *Poemas Escolhidos*. Seleção e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MELO NETO, J. C. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *O artista inconfessável*. São Paulo: Alfaguara, 2007.

MENEZES, M.; PASSOS, A. *Mora na filosofia*.

Disponível em: <<http://www.portalliterar.com.br/artigos/monsueto-mora-na-filosofia>>. Acesso em 31/ 05/ 2010.

PARAIZO, M. A. *O labirinto e a bússola: aspectos do tempo em Borges*. São Paulo: Fundação Memorial América Latina, 2003.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1997.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

TONETO, D. J. M. Percorrer por dentro, visitar: uma leitura de *A Mulher e a Casa* de João Cabral de Melo Neto. **Alfa: Revista de Linguística**. Araraquara, v. 53, n.2, p. 457 – 477, 2009.

\_\_\_\_\_. Entre a poesia e a crítica: Algumas considerações sobre Futurismo Russo e Roman Jakobson. In: **CASA Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara: UNESP/ FCL, v. 5, p. 01 – 20, 2007.

TYNIANOV, I. O ritmo como fator constitutivo do verso. In: LIMA, L. C. (org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. Trad. Luís Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 193 - 210.

VALLEJO, A.; MAGALHÃES, L. C. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILLEMART, P. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria/ Fapesp, 1995.