

REPRESENTAÇÃO E IMAGEM EM DONIZETE GALVÃO

REPRESENTATION AND IMAGE IN DONIZETE GALVÃO

Arlete de Falco¹

arletedefalco@gmail.com

Resumo: Busca-se, neste trabalho, refletir sobre a lírica de Donizete Galvão, lançando um olhar sobre as representações e as imagens que a constituem, bem como os recursos empregados pelo poeta para tal fim. Procura-se, ainda, analisar a materialidade linguística que dá corpo aos poemas, a partir de considerações sobre o conteúdo, a forma e o material empregados pelo poeta. Trata-se de uma reflexão sobre poemas representativos da poética do autor. Para tanto, estabeleceu-se um recorte em sua produção: o *corpus* deste trabalho é formado por oito poemas extraídos de obras do poeta em momentos distintos.

Palavras-chave: Donizete Galvão. Representação. Imagem.

Abstract: This paper aims at discussing Donizete Galvão's lyric poetry, seeking to understand the representations and the images that constitute it, as well as the resources applied by the poet to such purpose. It seeks, furthermore, to analyze the linguistic materiality that supports the poems, starting from a reflection about the content, the form and the material used by the poet. The paper is about a reflection on the representative poems in the author's poetic works. Therefore, a part of his production was analyzed: the corpus is constituted of eight poems extracted from the poet's works in distinct moments.

Keywords: Donizete Galvão. Representation. Image.

1 Introdução

O poeta Donizete Galvão estreia na poesia em 1988 e, a partir de então, inscreve-se no cenário literário brasileiro como um dos grandes nomes na lírica contemporânea. Avesso ao experimentalismo verbal excessivo, que, no seu entender, torna a poesia estéril, o mineiro apresenta um verso que, de acordo com Martins (1996), é fruto de uma dupla observação: por um lado, a recusa explícita de participar da argamassa estilística imposta pelo próprio tempo – quer pela busca ensandecida da originalidade, quer pela força do mercado editorial – e, por outro, a sua lucidez em perceber que o poeta deve passar ao largo de qualquer forma de abuso. Nesse contexto em que se situa a lírica contemporânea, o mineiro põe em debate a influência da tradição. Longe de negar a sua importância, ele critica, porém, a insistência na exagerada valorização dessa tradição literária e aponta perigos decorrentes da manutenção de mitos. Referentemente à incontestável influência de uma dada corrente literária europeia, cujo principal representante é Mallarmé, sobre a arte poética contemporânea, Galvão (1996) reflete

¹ Doutoranda em Estudos Literários – Universidade Federal de Goiás; docente na Universidade Estadual de Goiás, câmpus de Itumbiara - GO

que “presos a essa corrente que faz do poema um artefato, e do poeta uma máquina de fazer poemas, muitos giram em falso em sua esterilidade. Muitos tentam imitar sua técnica, sem conseguir chegar à poética”. O resultado, segundo ele, é uma poesia de recortes, em que, na ânsia de se tirarem gorduras, muitos poetas cortam-lhe a carne e os músculos. O medo do ridículo de parecer lírico tem levado ao excesso de brevidade e concisão, o que, para Galvão, impede o grande salto que a poesia exige. Segundo esse poeta, a concepção da arte como um produto divino tem provocado o surgimento de um produto artificial, um *bibelô estético*.

Essa situação a que se refere Galvão já havia sido apontada por Friedrich (1991), que pondera que a lírica do século XX, sobretudo a europeia, embora seja bastante produtiva, não é de todo acessível. A obscuridade dessa poesia pode ser, segundo esse autor, um dos fatores que promovem seu fascínio, muito embora isso provoque um desconcerto. “Essa junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (FRIEDRICH, 1991, p. 15).

Embora o ponto de vista de Friedrich venha sendo questionado, sobretudo porque seu estudo limita-se a um grupo relativamente fechado de poetas, é indiscutível que as influências dessa lírica hermética, despersonalizada e dissonante repercutirão na lírica brasileira, como de resto toda influência advinda da Europa. Poetas como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, baluartes da poesia moderna, encontrarão em solo brasileiro a mesma receptividade.

Exageros formais à parte, é certo que a elaboração da linguagem é uma preocupação permanente da lírica. Discorrendo sobre a metáfora e seu papel na linguagem poética, o poeta José Paulo Paes (1997) compara-a a uma brincadeira muito comum que se faz com crianças: esconde-se o rosto com as mãos por alguns segundos para depois descobri-lo e revelá-lo à criança. Aquele que tem familiaridade com a brincadeira, certamente, já constatou que o ato de tapar o rosto com as mãos e fazê-lo desaparecer provoca na criança um suspense, que se transforma em súbito prazer – configurado em riso franco - quando o adulto descobre o rosto e diz “achou!”. Segundo Paes, a metáfora deve provocar no leitor esse sobressalto de quem se vê diante do inesperado, do desaparecimento repentino do sentido. Noutras palavras, a metáfora deve promover o corte, a dissonância. Porém alerta o autor que, assim como o desaparecimento do rosto não pode prolongar-se, sob pena de a criança se desinteressar, a quebra incisiva e duradoura do sentido e a inacessibilidade da linguagem poética podem promover o afastamento do leitor.

No texto “Como fazer versos?”, Maiakóvski (1984) afirma que um dos meios para se atingir a expressividade de um verso é a imagem, mas não a imagem óbvia, aquela que salta aos olhos logo ao primeiro contato com o verso. Reiterando o ponto de vista de Paes (1997),

esse autor destaca o valor do sobressalto, da quebra repentina de sentido pelo contato com o que não é óbvio. É prudente, contudo, ter a brincadeira de criança como referência. O longo tempo de ausência do rosto conhecido leva a criança ao desinteresse, assim como aquilo que não é óbvio, mas é muito dissonante, pode afastar o leitor. Maiakóvski chama a atenção também para as imagens secundárias, que auxiliam na composição do sentido da imagem principal. Lembra o autor que essas imagens se formam por diferentes meios, dentre os quais a metáfora e a comparação.

Contrariando o ponto de vista de Friedrich, para quem a obscuridade da lírica moderna é algo perseguido por grande parte dos poetas contemporâneos, que retomam da tradição princípios e atitudes que a reiteram, o poeta Donizete Galvão não só a rejeita como também afirma que acredita numa palavra que a maioria hoje despreza: inspiração. Não que a sua aceitação implique ausência de trabalho de linguagem e artifício. Ele só não acredita que a poesia seja resultado apenas de mero exercício, conforme declara em entrevista a Jardel Dias Cavalcanti.

Eu não concordo com aqueles que chamam poesia de ofício ou artesanato. Embora a palavra *arte* tenha origem em artesanato, acho que a poesia não é artesanato. Se o fosse, depois de aprendido o ofício, iríamos fazendo peças cada vez melhores. A poesia é uma visitação. Você pode escrever hoje e permanecer meses sem escrever nada. Quando ela vira apenas técnica, fica esvaziada. Qualquer poeta de província pode escrever um soneto por dia. Não acredito nessa ideia do Cabral de que poesia é trabalho [...] Eu sou mais da linha do José Paulo Paes, que dizia acreditar piamente na inspiração. Não em escrita automática ou que o poema vem pronto e acabado. Sem a chispa inicial nada feito. Por isso, acho que servimos à língua. Não temos domínio sobre ela, coisíssima nenhuma. Nós passamos, ela perdura. Creio sim, que as palavras e os poemas nos buscam (GALVÃO, 2003).

Uma leitura apressada das palavras de Galvão poderia induzir ao equívoco de se pensar numa poesia curvada à mera inspiração. Não é, na verdade, o que ocorre na sua escritura. Na mesma entrevista mencionada acima, o poeta afirma que, à exceção de *Azul Navalha*, seu livro de estreia, todos os demais surgem a partir de um plano. “A partir do nome e das epígrafes, procuro criar um campo magnético que atraia os poemas. Não chega a ter um rigor construtivista, uma estrutura arquitetônica muito definida, mas todos os livros têm um eixo” (GALVÃO, 2003).

A leitura da produção de Donizete Galvão vai deixar claro para o leitor que, embora o poeta afirme não ter um rigor construtivista, esse rigor vai se revelando e se acentuando ao longo de sua obra. Aquilo que, conforme afirma Ivone Daré Rabello (2003), comparece vez por outra na primeira obra apenas como mote, poesia irrealizada, vai se consolidando ao longo de sua obra em matéria poética madura.

Na seção seguinte, lançaremos um olhar sobre a poética desse poeta mineiro, por meio da discussão de oito poemas que foram decalcados do conjunto de sua obra, procurando dar uma amostra de seu fazer poético, ao mesmo tempo em que se procura compreender as representações desenvolvidas por ele, bem como as imagens que emergem desse fazer poético. É importante ressaltar que a apresentação dos poemas, ao longo do trabalho, não obedece a uma sequência cronológica; antes, dá-se por aproximação dos aspectos explorados.

2 A poética de Donizete Galvão: algumas reflexões

A representação na arte efetiva-se por meios diversos, o que requer instrumentos diferenciados e uma elaboração acurada. O resultado dessa elaboração é uma imagem, que tanto pode ser de um objeto concreto ou uma impressão psíquica, de ordem mental (MELO, 2014). Na literatura, porém, a palavra, e tudo aquilo que o seu aproveitamento oportuniza, constitui a matéria-prima.

Já se mencionou anteriormente que a poesia de Donizete Galvão tem sua matriz em Borda da Mata, Minas Gerais, de onde o poeta se sente exilado, vivendo na metrópole. A poesia que emerge desse conflito apresenta-se, na maioria das vezes, soturna, com um travo de amargura. Alexandre Bonafin (2016) é um dos autores que lançou o olhar sobre a maneira como o espaço da metrópole é tratado na poesia de Galvão. De acordo com Bonafin, esse poeta, servindo-se de um realismo poético desprovido de grandiloquência, conduz o leitor por caminhos áridos e escusos da metrópole e, sem nenhuma condescendência com o leitor, vai-lhe mostrando as agruras da cidade. O poema a seguir, extraído de *Azul Navalha*, obra de estreia de Galvão, dá-nos uma amostra disso:

DOMINGO PAULISTANO
Uma pombinha encardida na calçada.
O casal de namorados deixa a lanchonete.
Cheiro de hambúrguer no ar.
Daqui a pouco estarão acesas as luzes da cidade;
Imenso cartão postal da nossa solidão.
(GALVÃO, 1988, p. 22)

Embora seja este um dos poemas de Galvão a que se poderia aplicar a observação de Ivone Daré Rabello (2003) de carência de amadurecimento, é um poema potente e já dá mostras ao leitor do que o poeta tem o que dizer. Num texto curto, condensado, o leitor depara a voz melancólica do eu poético, que revela consciência da solidão que paira sobre o ser humano, sobretudo o que habita o espaço da metrópole, sempre olhada com desconfiança por ele. Composto por estrofe única, o poema é feito em versos brancos e livres, como é usual em sua

obra, e expõe ao leitor pequenos flashes do cotidiano. Dir-se-ia que, como se estivesse com uma câmara na mão, o poeta vai-nos mostrando recortes cinematográficos da cidade. À maneira de um Cesário Verde, Donizete Galvão também expressa “seus sentimentos de um ocidental”, ao recolher elementos sórdidos da cidade ao entardecer e, com eles, compor a representação de uma cidade grande em um dia de domingo, perpassada pela melancolia. A imagem (recorrente em Galvão) da pomba encardida, buscando sobreviver em um espaço que não é o seu, metaforiza a degradação do ser humano nas grandes cidades, como se vê neste outro poema:

DEFORMAÇÃO
eh pomba suja
urubuzinha de metrópole
ratazana
ávida por dejetos
bebedora de água preta
aí está você:
uma chapa
uma pasta
de pena e sangue
milhares de vezes
vai-se repetir sua morte
sob os pneus
eh pomba lerda
viu o que a cidade lhe fez?
Bem feito para você.
Viu o que a cidade nos fez?
(GALVÃO, 2003)

Esse poema foi extraído de *Mundo mudo*, penúltima obra publicada por Galvão antes de sua morte, ocorrida em 2014. Antes disso, ele publicara *O homem inacabado*, em 2010. A citação dessas obras, à guisa de contextualização temporal, tem o objetivo de reiterar o que já se insinua no próprio texto: a representação da cidade grande por Donizete Galvão como algo soturno, que se impõe sobre os seres de modo inexorável. Em “Deformação”, lançado quinze anos depois de “Domingo Paulistano”, ocorre a retomada da imagem da pombinha numa metáfora da vida das pessoas nos grandes centros. Essa ideia vem reiterada por duas outras metáforas usadas: a pombinha é também a *urubuzinha de metrópole* e a *ratazana/ávida por dejetos*. São imagens contundentes, sinalizando para a degradação do ser. A pomba, como urubuzinha, e como ratazana, é aquela que vive de carniça e de dejetos. Nesse poema, evidencia-se um dos aspectos marcantes da poesia de Galvão: a aparente simplicidade da linguagem recobrimdo uma acurada seleção vocabular, que se define, sobretudo, pela predileção por termos concretos, corriqueiros, presentes na linguagem do dia a dia. Observe-se, por exemplo, o efeito semântico que o sufixo formador de diminutivo acrescenta ao substantivo comum *urubu*, termo que, aliado ao também comum *ratazana*, este alterado pelo sufixo formador de aumentativo, acentua no poema o sema de desprezo pela pombinha

descrita. Igualmente crus e banais são os vocábulos empregados pelo poeta para caracterizar o animal no asfalto. Surpreendida pelo automóvel, ela se transforma numa *chapa*, e numa *pasta* (de pena e de sangue). E isso porque, conforme se lê no 13º verso, além de tudo, ela é lerda (observe-se a banalidade do adjetivo que compõe o sintagma/vocativo com que o eu lírico se dirige a ela no final). Essa lerdeza da pombinha, porém, já vinha insinuando-se ao leitor desde o início do poema, por meio dos versos curtos, aos quais se intercalam alguns com ligeiros afastamentos da margem, o que sugere o andar lento e levemente cadenciado dessa ave.

No final do poema, a surpresa: o eu lírico se identifica com a pombinha e se iguala a ela: “eh pomba lerda/viu o que a cidade lhe fez?/ Bem feito para você./ Viu o que a cidade nos fez?” Ambos, eu lírico e pomba, aparecem irmanados na degradação, aviltados sob o peso da metrópole.

Costa Lima (1980), discutindo o processo mimético na poética da modernidade, pondera que a sociedade está imersa num processo de representações, e a linguagem, simbólica por natureza, ao servir ao poético, confere-lhe esse caráter também simbólico. Essas considerações são relevantes, porque colocam, no centro das reflexões, a discussão sobre até onde se estende a mimesis dentro da literatura. Se se pensa no processo mimético sob a ótica aristotélica, fica evidente o processo de sua constituição. Discordando de Platão, para quem mimesis é imitação, Aristóteles considera que a arte é representação da realidade ou, melhor dizendo, a arte é uma representação da realidade tal como a vê o artista. A partir dessa concepção, emerge o conceito de verossimilhança. No caso da tragédia, objeto de discussão de Aristóteles na sua Poética, quando imita (ou representa) uma ação para o público, essa obra de arte precisa conseguir que o público se engaje, e que a vivencie, o que oportunizará o efeito catártico. E isso só vai ocorrer se essa tragédia, da forma como se apresenta ao público, representar a realidade, ou seja, se mantiver uma relação de verossimilhança com o real, mesmo que, no seu bojo, destoe desse real. A arte não precisa ser fidedigna ao real para existir. Ela precisa do artista e da sua subjetividade, que cria seu objeto artístico de modo que ele seja coerente consigo mesmo.

Percebe-se, então, que a aceitação do conceito de mimesis atrelado à ideia de ação deixaria automaticamente a poesia lírica fora desse debate, uma vez que esse tipo de poesia não tem compromisso com a narrativa e tampouco seu conteúdo é feito de ação. Tal conceito adquiriu, porém, uma abrangência maior e, além de se aplicar à representação de ação, ele abarca ainda a representação de ideias, espaços e sentimentos. Dessa forma, não há como não ver o gênero lírico como um gênero também mimético. Conforme lembra Melo (2014), os gêneros podem apresentar formas especiais de mimesis. Na lírica, o produto da representação pode ser tomado como uma imagem que, diferentemente do que ocorre nas narrativas, que são

discursivas, aqui a imagem poética aparece mais adensada. Afirma ainda a autora que, mesmo sendo eventualmente hermética, a poesia contém em si níveis de significado que resguardam sua característica representacional. Pensamento semelhante revela Paul de Man, quando afirma que “[a] poesia não desiste tão facilmente e a tão baixo custo de sua função mimética” (MAN, 1999, p. 203).

O próprio Galvão alude ao caráter mimético de sua poesia ao declarar, em entrevista a Jardel Dias Cavalcanti, já mencionada anteriormente neste trabalho: “Eu sou um poeta que anda de táxi, ônibus e trem. Impossível que essa dor das ruas não me fira e não se reflita no que escrevo. Uma poesia que ignore o social, o histórico, a alienação humana pode se transformar num bibelô estético” (GALVÃO, 2003).

O poema abaixo ilustra o que se vem afirmando.

SOLITUDE

Juntos, em solitude.
Cada qual com sua chaga.
Cada qual com sua cruz.
Dois corpos antes tão próximos,
Separados pela geografia
que a mágoa desenha.
Entre os braços,
interpõem-se
desertos, salinas e dunas.
O amor morreu?
Não. Condensou-se.
Soterrou-se em veios
de duro e negro minério.
Duas árvores cujas raízes
trancaram-se rumo ao fundo.
Que frutos falhos e ásperos
nessas mãos antes tão íntimas,
que, mesmo durante o sono,
permanecem bem fechadas.
(GALVÃO, 2003, p. 23).

A antítese presente no verso inicial já anuncia a complexidade das relações humanas representadas no poema, ao apresentar ao leitor seres impotentes em sua solidão a dois. Os versos seguintes ampliam a ideia apresentada e quase a justificam: “Cada qual com sua chaga/Cada qual com sua cruz”. A estrutura paralelística dos dois versos heptassílabos reitera a força da palavra e torna essa solidão mais pesada. Mais uma vez, evidencia-se em Donizete Galvão um trabalho metódico com a linguagem, sob o véu de uma aparente simplicidade. A seleção lexical cuidadosa e o apelo à metáfora mineral conferem singularidade ao texto, a exemplo do que aparece nos versos “Entre os braços/interpõem-se/desertos, salinas e dunas”, que vão se contrapor aos seis versos finais, sustentados, por sua vez, em metáfora vegetal, emergindo daí, mimeticamente, a imagem das relações humanas agudizadas na solidão a dois.

Conforme afirma Jamesson Buarque (2015), a monodia – termo que se refere a um cantar regido por uma única voz - é própria da poesia lírica, e não depende do poeta ser ou não ser monodista. Esse é um processo que se lhe impõe pela própria natureza da poesia lírica. Lembra Buarque que, diferentemente do romance, em que seres criados pelo romancista atuam na vida, mesmo que fictícia, e participam da dinâmica do mundo, o poeta lida com psiques, e cabe a ele analisá-las como imagens metafóricas, metonímicas ou alegóricas do mundo real. Esse conceito de monodia reforça o caráter mimético da poesia lírica. Ainda segundo esse autor, “a psicologia do eu lírico é demasiado problemática para incluir no texto outra voz em que se expressa [...]. Não se trata de apenas o ponto de vista do eu lírico prevalecer; trata-se de ser o único diante de outros que, embora mantenham sua integridade, são dados pelo do eu lírico” (BUARQUE, 2015, p. 5).

Ao eu lírico cabe, então, uma tarefa dupla: dar corpo à profusão de vozes que, eventualmente, permeiem o poema e regê-las. Dessa forma, ao lidar com psiques diferenciadas, o poeta concede ao eu lírico a capacidade de administrar essas vozes.

No texto a seguir, um aspecto também recorrente na poesia desse mineiro de Borda da Mata: a construção da metapoesia.

CAÇA
Eu posso tentar explicar
A estranha alquimia do sangue nas veias.
O que não me revelam os olhos
Das pessoas.
O processo de imantação das bruxas.
A parte do sol
e a parte escura
de nós dois desconhecida.
Não prometo ser verdadeiro.
Palavras.
Caças ariscas traiçoeiras.
Caçado ao invés de caçador.
(GALVÃO, 1988, p. 15).

Donizete Galvão manifesta explicitamente sua preferência pelo texto curto, pela palavra condensada; o poema acima ilustra essa preferência. Numa abordagem metalinguística, o eu lírico fala sobre o fazer poético e as dificuldades que ele impõe, na luta incansável pela busca da palavra certa, verdadeira caça. Mas o poema vai além da reflexão sobre esse fazer poético. A presença de um compromisso humanista, que permeia a lírica de Galvão, manifesta-se nesse poema, como se vê, sobretudo, nos versos “Eu posso tentar explicar/[...] o que não me revelam os olhos das pessoas”. Na imagem dos olhos ocultadores, a evidência da percepção, pelo eu poético, do distanciamento entre as pessoas, e de quanto é difícil percebê-las em sua completude. Outro ponto de lirismo tocante aparece no conjunto de versos breves: “A parte do

sol/e a parte escura/de nós dois desconhecida”. A imagem é recorrente na lírica de Galvão: a impenetrabilidade das pessoas, o recuo de cada uma frente à presença da outra. Noutras palavras: a solidão experimentada na convivência. Esse processo de transformar a solidão humana e toda a dor que ela acarreta em uma imagem verbalizada revela o processo mimético que está na base desse poema de Galvão. Mas essa imagem vai além da representação ou da mimesis. Repare-se na precisão da metáfora do sol formando uma antítese com a parte escura de cada um. O olhar perscrutador e inconformado eu poético incide sobre incomunicabilidade das almas, questiona-a. Momento pleno de lirismo, que esmorece, contudo, nos versos finais: “Palavras. Caças ariscas traiçoeiras./Caçado ao invés de caçador”. Percorre esse trecho, sobretudo no último verso, um tom explicativo que enfraquece o poema.

Agamben (2002) chama a atenção para a relevância do *enjambement* na constituição de um poema. Para ele, o *enjambement*, que marca uma oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica, é o único elemento que distingue a poesia da prosa. No poema em questão, o poeta se utiliza de versos livres; se se pensa em métrica associando-a a uma medida fixa, não se aplicariam a esse poema as palavras de Agamben, no que se refere a equilíbrio entre limite métrico e limite sintático. Porém observa-se que há um sutil equilíbrio entre os versos quanto à medida, e o *enjambement* se realiza com evidência do primeiro ao oitavo verso. Observa-se que, do segundo ao oitavo verso, há uma relação sintática explícita com o primeiro verso, do qual a maioria dos demais versos funcionam como complemento do verbo, exceto o quarto e o oitavo, que estão ligados sintaticamente aos anteriores por outra relação que não a de complementação. A oposição entre a pausa prosódica e a pausa semântica também fica evidente entre esses versos. Já o nono verso, à primeira vista, não tem relação sintática com os anteriores; porém um olhar mais detido nos revela a relação sintática e semântica dele com o bloco anterior, ao qual ele se liga numa relação de oposição. A queda de qualidade apontada acima nos três últimos versos pode ser explicada pela ausência dessas relações que caracterizam o *enjambement*. Para Ivone Daré Rabello (2003), muitos dos poemas da fase inicial de Galvão carregam uma marca explicativa acentuada, o que sepulta o lirismo e compromete parcialmente a imagem desejada. Apesar disso, esses poemas já trazem as marcas que definem o fazer poético desse mineiro.

O poema que segue faz parte de sua obra de estreia.

TEIA
Não o líquido.
Penumbra sólida.
Brilha.
Aranha perdida

Nas teias que en(tris)teceu.

Antitrapezista
deseja ser trapezista.
Procura os anjos
Para devorar-lhes o coração
num canibalismo inverso.

Pedra lunar pré-astronáutica.
Agora não sei.
De madrugada,
Termine o poema para mim.
Viajo para a sabedoria do gato.
Esfinge tudo secreto
nada.

(GALVÃO, 1988, p. 16).

Em mais de uma entrevista, Donizete Galvão já revelou sua predileção por tratar de coisas, bichos, e assim, por meio desses artifícios, falar do homem. O poeta se diz mais dado a coisas concretas, sem grandes voos de abstração. O poema acima parece ser fruto dessa simpatia do poeta, que parte de uma coisa concreta e banal: uma aranha presa na sua própria teia, agonizando. Mas essa aparente banalidade gera suspeitas. O que nos diz de fato essa imagem? A ideia de metalinguagem se insinua, e ficamos tentados a pensar na aranha metaforizando o eu lírico, também antitrapezista, preso nas suas próprias teias. Na já citada entrevista concedida a Cavalcanti (2003), falando sobre a concisão, Galvão afirma:

Acho que cada poema pede uma técnica e uma forma. A técnica ergue-se e desfaz com o poema. Cada um tem suas exigências. A concisão é uma qualidade, mas não pode virar um projeto. Vejo que muitos poetas jovens pensam que cortando toda sintaxe ficam concisos. O poema pode ficar obscuro, sem que ganhe qualidade. (GALVÃO, 2003).

Não se pode afirmar que a ausência de sintaxe seja responsável pela relativa obscuridade do poema em questão. Não é o caso. Talvez tenha faltado a palavra exata, o ponto de equilíbrio necessário entre o dizer e o omitir.

No poema abaixo, mais uma vez o olhar do eu lírico sobre seu fazer poético.

MEDO
Meu medo maior
Não é do corte necessário
Em direção ao maduro
Temo as horas mornas dos dias infindos
Quando o ser estanca cansado de si.
As frutas apodrecem na geladeira
E os passarinhos morrem nas gaiolas.
(GALVÃO, 1988, p. 18)

A própria forma do poema indicia que o poeta não teve medo do corte. Sintético, enxuto, o poema não economiza densidade, e dos sete versos que o compõem, emana a voz do eu lírico carregada da nostalgia existencialista que perpassa o texto maduro de Galvão.

Segundo Costa Lima (1980), o discurso mimético se caracteriza por apresentar um significante à busca de um significado. E o significado que emerge do poema, pela soturnidade que perpassa os quatro últimos versos, envolve e enleva o receptor. A verossimilhança que o receptor identifica no poema pode provocar nele um efeito catártico: a imagem de um ser acuado pelo peso da monotonia e da solidão emerge nos últimos versos e dá ao leitor o conforto de não estar só em sua solidão. E, simultaneamente a essa voz soturna, ecoa uma outra voz, apresentada nos primeiros versos, mas quase silenciada pelo conteúdo dos últimos, a refletir, metalinguisticamente, a construção do poema, postura recorrente em Galvão.

O poema que segue faz parte do livro *A carne e o tempo*, quarta obra de Donizete Galvão.

DEPOIS DA QUEDA
Memória do paraíso
não tenho não.
Lembro-me da dor.
Da vergonha.
Do desgosto.
Da gota de suor
Pingando do rosto.
(GALVÃO, 1997, p. 40)

Terry Eagleton, buscando distinguir poesia e prosa, afirma que “poemas são declarações morais, não porque lançam julgamentos rigorosos de acordo com algum código, mas porque eles tratam de valores humanos, sentidos e propósitos” (EAGLETON, 2007, p. 18). O poema acima ilustra as palavras desse autor. Ele é composto por sete versos, que se dispõem no poema de forma a assegurar-lhe ritmo cadenciado. Ao primeiro verso, que é heptassílabo, segue-se um tetrassílabo. O próximo verso é um pentassílabo, ao qual se seguem dois trissílabos, num decrescendo, que mimetiza a *secura* imposta pela mágoa. Os versos que seguem aos dois trissílabos dão um salto, e os pentassílabos devolvem a fala que estava truncada ao eu lírico. Conforme pondera Maiakóvski (1984), as rimas podem se distribuir em um poema de maneira variada. Observa-se, no poema de Galvão, que a rima aqui é convocada de forma parcimoniosa, não acarretando ao texto o peso que poderia advir do emprego de rimas pobres, só atenuadas pela natureza dos substantivos que as compõem. Nessa junção da forma e da expressão, a voz do eu lírico emerge, mimetizando a dor existencial tipicamente humana, numa imagem de derrotas e conquistas.

Umberto Eco afirma que poesia e prosa se distinguem “no encontrar e produzir, ou anular, este branco ao redor de uma palavra”. Para ele, a “linguagem poética se distingue da prosa pela ordenação regular do seu material fonético” (ECO, 1989, p. 234). Nesse contexto,

destaca-se o papel relevante do ritmo no texto poético. O poema abaixo ilustra essas considerações.

ESCOICEADOS
Meu pai e eu
nunca subimos
num alazão
que galopasse
ao vento.
Tínhamos
um burro
cinza malhado:
o Ligeiro.
Foi apanhado
de um conhecido
por ninharia.
Chegou com fama
de sistemático,
cheio de refugos.
De trote tão curto
que dava dor
nas costelas.
De certa vez,
caímos do burro.
Meu pai e eu.
Eu e meu pai.
Embolados.
Joelhos esfolados
no pedregulho.
levamos bons coices.
Meu pai e eu.
Os dois
nunca subimos
na vida.
(GALVÃO, 1999, p. 15)

Ao buscar estabelecer a oposição entre poesia e prosa, Umberto Eco (1989) traz à cena a dicotomia expressão/conteúdo e esclarece que usa o termo ‘expressão’ para indicar a face significante de cada signo ou sequência de signos, e a esse termo opõe o termo ‘conteúdo’. Para Eco, alguns autores consideram que o texto poético decorre de um trabalho de associação criteriosa entre essas duas faces. Porém isso, por si só, não distingue a poesia da prosa, já que em outros textos essa associação também pode ocorrer. Um ponto importante nessas reflexões é a medida do verso, que deve impor a ele um ritmo fônico. Eco (1989) lembra que o verso dita as leis do conteúdo. Por outro lado, Chociay (1979) ensina que o metro, em um poema, não é finalidade, é apoio. Pondera ele que um verso metrificado é um todo silábico que vai se unir a outro e formar o objeto estético, que é um poema. Esse autor ressalta, porém, que um poema vai além de um corpo metrificado. Ele é também um jogo de valores vocálicos e consonânticos, de reiterações fônicas, de exploração de duração de palavras, e de muito mais.

Bakhtin (1997) distingue, na obra de arte, três elementos: o conteúdo, o material, a forma. A forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo, mas ela não é independente do material, tampouco dos procedimentos que o material envolve. Ela depende do conteúdo e também das particularidades do material e da elaboração que este implica. Um olhar atento ao poema acima confirma essas palavras. O poema é formado de uma única estrofe, constituída de trinta versos; desse conjunto, dezessete são tetrassílabos, aos quais o poeta, cuidadosamente, vai juntando outros. Dessa forma, encaixam-se, na estrofe, três versos trissílabos, quatro dissílabos, quatro pentassílabos, um hexassílabo e um monossílabo. Essa distribuição métrica dos versos, aliada a uma exploração criteriosa do *enjambement* ao longo de todo o poema, vai determinar o seu conteúdo, que mimetiza o trotar seco do burrico, ironicamente chamado de Ligeiro. Num primeiro momento, esse poema-signo destoa dos outros mostrados ao longo desse trabalho. Os recursos empregados pelo poeta, na sua construção, dão-lhe um toque gracioso, levemente humorístico. A imagem de um burrico fazendo ares de sistemático, buscando uma imponência impotente na singeleza de suas limitações tem um quê de engraçado. Mas o riso irônico que pode ter-se esboçado no leitor se esvai ao fim do poema, e ele sai da leitura com uma suave e terna melancolia de se saber não só na dor do existir (e, quiçá, de igualmente nunca ter subido na vida). Na elaboração do poema, Donizete Galvão faz dele uma peça-signo que, mimética, compõe uma imagem mais ampla e contundente, que traz ao leitor sensações, vivências e sentimentos que permeiam a existência humana, os quais, verossimilhantes e vistos de fora, podem provocar nesse leitor um efeito catártico, tal como propunha Aristóteles.

3 Considerações finais

Ao voltarmos o olhar para a poética do mineiro Donizete Galvão, a intenção primeira foi tomar contato com a obra desse poeta contemporâneo que, a partir de sua entrada no meio literário, chamou a atenção da crítica. Em tempos em que a poesia prima, sobretudo, pelo experimentalismo formal e linguístico, em que muitas composições poéticas são verdadeiros “bibelôs estéticos”, nas palavras de Galvão, a leitura da poesia do mineiro de Borda da Mata é uma reconciliação com uma forma de lirismo, que é, parafraseando parcialmente Bandeira, verdadeira libertação. Isso porque, ao autor de *Mundo mudo*, não causa nenhuma espécie de constrangimento afirmar que crê na poesia oriunda de inspiração. Não que ele defenda a ideia de uma poesia que brote do nada, numa espécie de transe, e que já saia pronta, sem nenhum trabalho artesanal. Pelo contrário, Galvão sabe que a poesia é resultado de profunda

elaboração. Mas ele sabe também que nenhum poeta faz boa poesia sem receber aquela centelha inicial, que ele chama de visitação. Afirma o poeta que, se poesia fosse apenas elaboração, todos nós, de posse da técnica, seríamos capazes de fazer poesias em série, o que sabemos não ser possível.

Buscou-se, neste trabalho, lançar um olhar sobre a lírica deste poeta, procurando compreender as representações e as imagens que dão corpo à sua obra poética. Sabe-se que representação e mimesis estão intimamente associadas, e o fato de, na lírica, não ocorrer, a princípio, representação de ação, fez com que, durante um longo tempo, ela não fosse aceita como mimética. Ocorre que as representações trabalhadas pelo poeta lírico se dão numa outra esfera, como se pôde observar na poesia de Galvão. Diferentemente de um romance, por exemplo, em que o escritor apresenta ao seu leitor personagens que representam seres circulantes na vida social, com os quais esses personagens mantêm uma relação de verossimilhança, na poesia lírica, o poeta lida com sentimentos, como nos mostra a poesia deste poeta mineiro. O que Donizete Galvão mostra na sua lírica, por meio de representações e imagens, são situações humanas, perpassadas por alegrias, decepções, frustrações ou angústias, tão familiares ao homem.

Procurou-se também, ao longo das discussões, evidenciar os recursos mais frequentes utilizados pelo poeta. O equilíbrio na métrica dos versos, a recorrência ao *enjambement*, bem como uma seleção criteriosa do léxico são alguns dos recursos presentes nos poemas, os quais evidenciam o cuidado deste poeta no sentido de equilibrar forma e conteúdo. Por meio de uma busca pela palavra precisa, da utilização de metáforas e da construção de imagens inusitadas, Galvão consegue fazer a transição entre o concreto e aparentemente banal e a reflexão densa, profunda e contundente, sobre questões existenciais. Na luta em busca da tradução do indizível, vai-se constituindo o lirismo deste poeta mineiro, carregado de uma subjetividade singular, mostrando que seu autor, desde sua obra inaugural, sabia a que tinha vindo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. **Cacto**, [S.l.], n. 1, p. 142-149, ago. 2002.

BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BONAFIN, Alexandre. O espaço da metrópole na poesia de Donizete Galvão. **Revista Estação Literária**, Londrina, v 15, p. 158-171, jan. 2016.

BUARQUE, Jamesson. **Estudo e ensino de criação poética**. Relatório de Pós-doutoramento. Belo Horizonte: UFMG, 2015. p. 46-52.

CAVALCANTI, Jardel. Luz no breu: entrevista com o poeta Donizete Galvão. **Digestivo Cultural**, Campinas, 17 fev. 2003. Disponível em:<www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo>. Acesso em: 21 jan. 2018.

CHOCIAIY, Rogério. **Teoria do verso**. Recife: McGraw-Hill do Brasil, 1979.

COSTA LIMA, Luís. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1980.

ECO, Umberto. **Sobre o espelho e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EAGLETON, Terry. **How to read a poem**. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda., 1991.

GALVÃO, Donizete. **Mundo mudo**. São Paulo: Nankim Editorial, 2003.

GALVÃO, Donizete. **Ruminações**. São Paulo: Nankin Editorial, 1999.

GALVÃO, Donizete. **A carne e o tempo**. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.

GALVÃO, Donizete. **Azul navalha**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1988.

GALVÃO, Donizete. Contra o bibelô estético. **A tarde cultural**, Salvador, n. 5, out. 1996.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. Como fazer versos. In: SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski através de sua prosa**. São Paulo: Perspectiva, 1984. p. 167-219.

MAN, Paul de. **O ponto de vista da cegueira**: ensaios sobre retórica da crítica contemporânea. Tradução de Miguel Tamen. Braga: Angelus Novus; Lisboa: Cotovia, 1999.

MARTINS, Floriano. A originalidade da pedra. **Poiésis Literatura**, Belo Horizonte, n. 39, p. 3, set. 1996.

MELO, Thaís Monteiro Silva. **A representação da cidade na poesia de Bandeira, Drummond e Cora Coralina**. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2014.

PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

RABELLO, Ivone Daré. A matéria impura da poesia. In: GALVÃO, Donizete. **Mundo Mudo**. São Paulo: Nankin Editorial, 2003. p. 45-57.