

**“ISTO NÃO PASSA, ISTO NÃO BASTA”: A TÓPICA DA
SINTOMATOLOGIA AMOROSA EM *CANTOS PARA SORAYA* DE NEIDE
ARCHANJO¹**

**“THIS DOES NOT PASS, THIS IS NOT ENOUGH”: LOVE
SYMPTOMATOLOGY TOPIC IN NEIDE ARCHANJO’S *CANTOS PARA
SORAYA***

Rafael Campos Quevedo
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Resumo: este artigo aborda a presença da tópica da sintomatologia amorosa (SPINA, 2009) em poemas que compõem a obra *Cântico para Soraya* (2006) da poeta paulista Neide Archanjo. Analisa o efeito de sentido gerado pela apropriação de um lugar-comum do passado (amplamente cultivado pela lírica trovadoresca medieval) numa conjuntura contemporânea, fincada em uma concepção de amor diversa. Discute brevemente um problema que envolve o conceito de *topos*: seu limite entre artifício poético e nexos com a realidade. Por fim, lança coordenadas para uma apreciação crítica da lírica contemporânea tendo como parâmetro a noção de anacronismo desenvolvida por Hans Magnus Enzensberger (2003) e Giorgio Agamben (2009).

Palavras-chave: sintomatologia amorosa; *Topos*; Anacronismo; Lírica amorosa.

Abstract: This article approaches the presence of the topic of love symptomatology (SPINA, 2009) in poems from the work *Cântico para Soraya* (2006) by the São Paulo-based poet Neide Archanjo. It analyses the effect of meaning caused by the appropriation of a past common-place (widely cultivated by the medieval troubadour lyric) in a contemporary scenario, rooted in a diverse love conception. It briefly discusses an issue that involves the concept of *topos*: its limit between poetic resource and nexus with reality. At last, it gives directions to a critical appreciation of the contemporary lyric, having as a parameter the notion of anachronism developed by Hans Magnus Enzensberger (2003) and Giorgio Agamben (2009).

Keywords: love symptomatology; *Topos*; Anachronism; Love lyric.

¹ Este artigo é uma versão de um trabalho orientado por mim e desenvolvido por Alice Ferreira Aragão no âmbito da Iniciação Científica da UFMA em 2016. A obra escolhida como *corpus* se manteve, mas a abordagem, a hipótese e as conclusões foram reformuladas.

I

A literatura contemporânea, de uma maneira geral, apresenta-se como um lugar privilegiado para onde confluem tradições literárias diversas. Diferentemente do que ocorreu em outros momentos, a relação do presente com o passado ou tradições literárias não se dá nem mais mediante o regime das “escolas”, cuja observância ao preceito da imitação de certas convenções referenciais garantiria a filiação da obra a certa “cartilha” estética, tampouco se estabelece movida obrigatoriamente por intuítos programáticos que, patenteados por manifestos, estabeleçam planos de ruptura e inovação. Herdeiros, portanto, da destituição das escolas literárias e também da morte das vanguardas históricas, o autor contemporâneo tem, ao seu dispor, todo um legado literário para um tipo de uso guiado, unicamente, por propósitos que somente sua própria inclinação artística poderá instituir.

No campo da lírica, não somente pela sua maior longevidade (se comparado aos gêneros em prosa, por exemplo), como também por ter sido durante séculos uma arte bastante codificada, o mostruário de tradições se faz muito mais perceptível: do uso das formas fixas a recriações de temas da lírica latina ou grega, diversos são os caminhos pelos quais o poeta contemporâneo pode transitar em direção ao passado.

É nesse sentido que, do ponto de vista dos estudos sobre lírica contemporânea, o recurso da intertextualidade não pode ser desconsiderado, noção que, de fato, não tem sido negligenciada pela crítica, cada vez mais consensual a respeito do fato de ser a leitura crítica um perfazimento de releituras.

Figuram como peças do mosaico intertextual que é a lírica contemporânea os chamados *tópoi*, amplamente recenseados no monumental estudo de Ernst Robert Curtius, *Literatura europeia e Idade Média latina*, obra interessada em atestar a continuidade cultural entre a tradição clássica e a Idade Média a partir da recorrência de lugares-comuns literários (os *topoi*) e metáforas consagradas. Não obstante a intenção do crítico alemão em asseverar uma unidade cultural entre as nascedouras literaturas europeias e a Antiguidade greco-latina, entendemos que o método da investigação tópica por

ele proposto pode ser empregado no exame de produções literárias pertencentes a épocas diversas, inclusive de períodos situados após a grande ruptura romântica com a tradição clássica, a partir da qual a derrocada da criação poética pautada no princípio da imitação deixa de favorecer o cultivo dos *tópoi* líricos. Em trabalhos anteriores² tivemos oportunidade de explanar mais demoradamente acerca da possibilidade metodológica do emprego da pesquisa dos *tópoi* aplicada a um *corpus* constituído por obras líricas contemporâneas. Tal possibilidade dependeria de um ajuste na própria noção de *topos*, que deixaria de funcionar como um índice de unidade cultural ou de continuidade histórica para figurar como expediente intertextual mantendo, entretanto, o fator estrutural que lhe caracteriza. Em outras palavras, na constatação e posterior análise da presença de um *topos* poético na poesia de um autor contemporâneo não estaria em jogo, por parte do crítico, o propósito de acusar uma solução de continuidade ou unidade entre a obra poética analisada e a tradição a que ela faz referência, mas sim um contato intertextual potencialmente fecundo do ponto de vista do próprio poema em sua imanência, como também em suas relações com o passado e com o próprio contemporâneo, visto que a remodelagem de um *topos* tradicional por parte de um poeta da atualidade apresenta deslocamentos de sentido em si mesmos de importante interesse analítico.

II

A obra intitulada *Cântico para Soraya – uma princesa sefardita*, de 2006, aponta para mais de uma possibilidade de contato intertextual, a começar pela sugestiva divisão do livro em seções intituladas “Gênesis”, “Êxodo” e “Evangelho”, sendo os poemas nas duas primeiras intitulados “versículos” e, na última, “parábolas”. A epígrafe extraída dos *Cânticos dos cânticos* reforça, por sua vez, a aproximação com as escrituras. Moacyr Scliar, por outro lado, em posfácio à edição de que nos servimos, explica:

² QUEVEDO, 2017; SODRÉ/QUEVEDO, 2017; SODRÉ/QUEVEDO, 2016.

Dossiê Literatura e Afeto

v. 18, nº 2, 2018. ISSN: 2179-6793

As primeiras manifestações literárias do século décimo da era cristã: são poemas escritos em árabe, hebraico ou em romance. Surge então o nome do grande Yehuda Ha-Levy, poeta e filósofo. A lírica sefaradi, que depois seria escrito [sic] em ladino, um espanhol arcaico, impressiona pela sensual beleza e até hoje é motivo de assombro e emoção para os leitores.

Pois é a esta vertente que Neide Archanjo se filia em seu “*Cântico para Soraya – uma princesa sefardita*”³.

Embora certamente fecundos, não foi por um dos dois caminhos sugeridos (a via bíblica e a da lírica sefaradi) que optamos por acessar a obra da poetisa paulista, mas sim por uma tópica presente no livro em questão e que, seguindo a sugestão de Segismundo Spina em sua obra *Do formalismo estético trovadoresco* (2009), estamos chamando de “sintomatologia amorosa”.

As reações físicas e psicológicas de quem ama quando está diante do seu amado foi um tema bastante comum na literatura erótica dos trovadores de Provença, onde o tema cristalizou-se em *topos*. Spina (2009) dedica um capítulo da sua já referida obra a abordar os vários “sintomas” amorosos que acometem o amante quando está diante da sua amada. Ao vê-la, o trovador apresenta um quadro de perturbação que, externamente, se caracteriza por: estado de mudez, acometimentos por tremores, palidez e, em sua manifestação interna, ou seja, psicológica: “êxtase, perda da razão, estados alucinatórios, loucura, masoquismo etc⁴”:

É tudo decorrência do amor, que gera no amante estados e emoções contraditórios, inibição da palavra, obliteração da razão, esquecimento da mensagem amorosa; outras vezes a formosura da mulher se torna a causa do insucesso; não raro, depois de todo o sacrifício do aprendizado amoroso, o trovador consegue chegar à presença de sua dama, contempla o esplendor de sua beleza e cai num estado de embevecimento, de alucinação até⁵.

Curioso é verificar a presença de alguns desses sintomas num exemplar da poesia contemporânea de língua portuguesa, em que pese o fato das consideráveis mudanças ocorridas no que diz respeito às representações

³ SCLIAR, 2008, p. 81.

⁴ SPINA, 2009, p. 67.

⁵ SPINA, 2009, p. 69.

poéticas das relações amorosas. Na lírica medieval, o trovador dirigia-se à mulher inacessível e a impossibilidade de ter sua amada era a causa do sentimento da *coita*, elemento essencial nas chamadas cantigas de amor. Como justificar, então, que mesmo com as incontestáveis mudanças nos trâmites as relações eróticas, esquemas expressivos dos sintomas amorosos reapareçam? Essa questão será retomada mais adiante. Tomemos, por ora, o poema “segunda parábola” de Neide Archanjo:

Depois de ver você
o copo escapa
e vidros semeiam o chão.

Depois de ver você
o silêncio se instala.
Imutável e belo.

Depois de ver você
uma nuvem de lágrimas
transita por ilhas encantadas.

Mas a solidão
casco de chagas
concede-me a paz,
quando tua mão
(pluma no meu rosto)
galga a luz
e me salva.

Jardins de Alcazar⁶.

O paralelístico verso “Depois de ver você”, encimando as três primeiras estrofes do poema, mostra que todas as reações embaraçosas decorrem da visão do ser amado, condição necessária para a deflagração da paixão amorosa, uma vez que esse seria o sentido responsável pela captação da beleza da mulher, fonte do poder magnetizador que vitima o trovador amante. Em pelo menos dois tratados medievais é possível encontrar considerações acerca do tema da primazia da visão no processo de deflagração do amor. O primeiro deles é o *Tratado do amor cortês* de André Capelão, que afirma que

⁶ ARCHANJO, 2006, p. 61.

os cegos são incapazes de amar⁷ e o segundo é o texto intitulado *O colar da pomba* de autoria do cordovês Abu Muhammad 'Ali ibn Hazm (994-1063), cuja descoberta, em 1841, “pelo arabista holandês Dozy, levantou grande entusiasmo entre alguns romanistas, que viram nele um possível elo perdido na cadeia dos antecedentes do ‘amor cortês’ e da lírica trovadoresca provençal”⁸. No referido texto, a ênfase sobre a experiência do olhar é apresentada já nas primeiras linhas:

O amor tem sinais que o homem sagaz persegue [*sic*] e que um observador inteligente pode descobrir.

O primeiro é a insistência do olhar, pois os olhos são a grande porta da alma, que permite ver o seu interior, revelando sua intimidade e denunciando seus segredos.

Verás, assim, que o amante, quando olha, não pestaneja; desloca o seu olhar para onde se desloca o ser amado, afasta-se para onde ele se afasta e inclina-se para onde ele se inclina, a exemplo do camaleão com o sol. A esse respeito, digo num poema:

Meus olhos não repousam senão em ti.

É como se tivesses as propriedades do ímã.

Levo-os aonde vais e conforme te movimentas.

*Tal como na gramática, o atributo segue o nome*⁹.

Numa aparente intenção de se referir a esse *topos* da lírica amorosa, Neide Archanjo, no metapoema intitulado “sétimo versículo”, parece querer salvá-lo do lugar de mero convencionalismo poético:

Diante do teu olhar
como recuar?

Verso reencontrado.

Ah! a poesia nada tem a ver
com isto!¹⁰

⁷ “Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza. [...] (CAPELÃO, 2002, p. 5). A cegueira é um obstáculo para o amor porque um cego não enxerga e, por essa razão, nada pode provocar reflexões obsedantes em seu espírito: o amor não pode, portanto, nascer nele, como mostrei claramente antes.” CAPELÃO, 2002, p. 15.

⁸ MOISÉS, 2003, p. 49.

⁹ HAZM, 2003, p. 48.

¹⁰ ARCHANJO, 2006, p. 27.

O poema se inicia com uma clara incursão no lugar-comum referente à ideia de que a visão (aqui, no caso, um encontro de olhares: “Diante do teu olhar”) desencadeia o estado de aprisionamento (“como recuar?”) do amante¹¹. O verso seguinte, de caráter metapoético e crítico (“Verso reencontrado”), expressaria a consciência do eu lírico com relação ao fato de se reconhecer praticando um clichê poético, ou seja, um artifício ou uma convenção codificada por uma tradição. Ante tal reconhecimento, o sujeito poético tenta se desvencilhar das amarras da convenção apelando para um rebaixamento do registro “solene” do discurso amoroso para um dístico irônico e depreciativo que afirma não ter a poesia “nada a ver com isto”. Trata-se, como dissemos, de uma “tentativa”, na medida em que a estratégia retórica que consiste em dizer que o sentimento do enunciador é “real” e não um mero fingimento poético, em si mesmo, um *topos* da poesia amorosa presente na própria lírica medieval à qual nos referimos anteriormente.

Voltando à “segunda parábola”. Um copo escapar das mãos é resultado dos tremores decorridos da proximidade física, tal como a inibição da palavra, característica comum da descrição do estado amoroso apresentado pela lírica medieval:

O motivo é frequente em Bernart de Ventadorn, que sente atar-se-lhe a língua quando se encontra em presença da mulher: *per que.lhe lenga m'entrelia/can eu denan leis me prezen*. E, numa comparação plena de volátil naturalidade, o mesmo poeta exprime o estado embaraçoso do amante mártir: treme, como tremem as folhas com o vento: *Can eu la vei, be m'es parven/als olhs, al vis, a la color,/car aissi tremble de paor/com f ala folha contra.l ven*¹².

Se o que transparece nas três primeiras estrofes do poema da poetisa brasileira é um progressivo estado de perturbação (tremor, mudez e choro) causado pela aparição do ser amado, eis que nos deparamos, no entanto, com um aparente paradoxo suscitado na continuidade do poema, logo após o aparecimento do advérbio “mas”, responsável por uma inflexão no estado de

¹¹ Noutro poema do livro (“oitavo versículo”) o lugar-comum reaparece: “Com um só/de teus olhares/roubaste meu desejo.” ARCHANJO, 2006, p. 29.

¹² SPINA, 2009, p. 70-71.

espírito do eu lírico. Causa estranheza (daí o paradoxo) que o afago da amada (“[...] tua mão/(pluma no meu rosto)”), indicativo da reciprocidade amorosa e, supostamente, o responsável pela cessação do desequilíbrio caracterizado pela sintomatologia passional descrita anteriormente, não seja a causa direta da paz alcançada pelo eu lírico, mas sim “a solidão”! Ou seja, o gesto de carinho lançaria o eu lírico no desamparo estranhamente causador da paz! Trataremos dessa questão na análise do próximo poema, o *décimo versículo*:

Isto não passa
isto não passa
embora estejas aqui.
Isto não basta.

Encontrei minha vizinha
com o bebê no colo.
Ela estava tão só
como eu
passeando pelo corredor.

Trocamos palavras
e ela me deu um saco de gelo
que eu precisava.

Depois voltei ao desespero
e a minha cabeça oca.
caminhou a noite inteira
a tua espera
porque mesmo presente
me faltavas¹³.

No poema em questão, percebe-se que a presença do ser amado não satisfaz por completo o eu lírico. O amor irrompe (como em outros poemas do mesmo livro) como uma carência permanente, ainda que o ser desejado se faça presente.

Nesse mesmo poema, vale considerar o episódio descrito nas duas estrofes que ocupam o lugar central do poema entre a primeira, encimada com o verso “isto não basta”, repetido duas vezes mais na mesma estrofe até ter seu sentido “desvelado” (referimo-nos, sobretudo, ao sentido deste “isto”) nos dois versos finais que operam à maneira de uma chave de ouro explicativa:

¹³ ARCHANJO, 2006, p. 55.

“porque mesmo presente/me faltavas”. Entre ambas as estrofes, portanto, interpõe-se um evento que se encerraria em mero prosaísmo (o encontro do eu lírico com uma vizinha que lhe dá um saco de gelo a fim de mitigar sua dor de cabeça) não fosse a impressão registrada: “Ela estava tão só/como eu”. Tal colocação, apreciada conforme a situação-problema que o poema enuncia (a saber, por que o desespero não passa se a amada está aqui ao meu lado?) vem a ser uma simbólica ilustração do estado em que se encontra a amante, senão vejamos.

O “tão só como eu” estabelece um paralelo entre a situação da mãe com o bebê no colo e o estado de espírito da voz (hipoteticamente) feminina do poema. O paralelo precisaria se estruturar, portanto, numa equivalência entre os aspectos de ambas as situações. Seria forçoso pensarmos, por sua vez, que a mãe está só não apenas, ou não especialmente, por lhe faltar um homem ao seu lado que pudesse lhe acudir numa situação de desespero maternal ou, afinal, que lhe pudesse suprir o afeto erótico, qualitativamente diferente do amor materno. A situação da mãe é, tal como a do eu lírico, a de quem tem diante de si o objeto do seu amor, mas não o possui e, portanto, ressent-se por essa falta advinda da impossibilidade da posse. Expliquemos. Seria preciso se conceber o amor, aqui, como o malgrado desiderato de almejar no outro a supressão de uma falta que acomete o amante que, por sua vez, julga ver na pessoa amada uma parte de si mesmo, sem a qual sua existência estaria incompleta. O mais memorável registro de tal mecanismo encontra-se no mito dos andróginos professado por Aristófanes no *Banquete* de Platão. Recorrendo a uma narrativa já consagrada, o personagem platônico ilustra uma concepção de amor entendida como complementaridade que, no mito, se explica devido ao fato de o amor ser a tentativa da restituição de uma unidade perdida, uma vez que homens e mulheres buscavam (em vão, diga-se de passagem) voltar à originária fusão de dois em um. Ora, uma vez para sempre interdita tal possibilidade, mesmo o enlace pelo abraço ou o próprio ato sexual serão meros esforços inúteis de reintegração, o que só pode gerar a desoladora sensação de que estamos, enquanto humanos, irremediavelmente sós, tal como a mãe cujo filho era parte integrante de seu próprio corpo e que,

no nascimento, foi literalmente cortado de si, análogo à maneira, simbolicamente figurada no mito, pela qual Apolo teria cortado o andrógino ao meio. Se estivermos corretos, é a essa impotência que alude o eu lírico no último poema da seção “Êxodo”: o amor como “desespero” de se estar “oca” (palavras empregadas no poema) ante a amada e não poder tê-la, a parte que lhe faltaria para suprimir sua falta está fora, para sempre alijada:

Quarto versículo

Vejo-te tão bela
neste momento
em que queres
ser sonhada
não amada.
Palavras tuas.
Concordo.
Sonhando-te
não sofro.
Amando-te sim¹⁴.

Poderia ser essa, portanto, uma via possível de resposta à indagação levantada anteriormente, a saber, a que se refere à permanência de um mesmo quadro sintomatológico amoroso em épocas tão distintas no que concerne à concepção de amor e de poesia. A questão incide diretamente no cerne do problema da investigação tópica, na medida em que levanta um problema que diz respeito ao conceito mesmo de *topos*, problema esse, aliás, não negligenciado pelo próprio Segismundo Spina como se pode ver na citação a seguir:

Estamos diante do mero tópico? De situações morais realmente vividas? Uma coisa e outra. Os tópicos nascem como frutos de circunstâncias históricas morais; continuam a circular pela literatura, independentes da existência de circunstâncias geradoras. O que flutua, pois, é o nexos entre o tópico e a realidade histórica ou moral que o justifica. Logo, o tópico pode explicar-se como mero expediente literário, recurso expressivo; ou pode acumular os dois valores, isto é, ser também a representação de uma conjuntura histórica, de uma posição moral do poeta perante a realidade¹⁵.

¹⁴ ARCHANJO, 2006, p. 21.

¹⁵ SPINA, 2009, p. 203.

Situemos a passagem acima, portanto, dentro dos contornos de nossa problemática. Não cabe, aqui, evidentemente, a pergunta sobre se a descrição dos sintomas amorosos presente na obra de Archanjo corresponde a registros de experiências factuais, ou seja, a “situações [...] realmente vividas” pela autora ou se, por outro lado, tratar-se-ia de “mero expediente literário, recurso expressivo”, em suma, fingimento poético. O que nos interessa, para além de um enquadramento biografista da questão levantada por Spina, é o que o autor considerou como sendo o “nexo” entre o tópico e a realidade. Nesse sentido, é sobre o emprego de uma antiga sintomática amorosa por parte da poetisa brasileira justamente em um momento histórico e cultural abissalmente diverso (no que diz respeito à concepção de amor vigente) que interessa discutir. Em suma: optar por uma representação de antigas formas de reação ao encontro amoroso numa conjuntura contemporânea marcada por relativizações dos idealismos amorosos tradicionais seria uma mera reedição de uma mofada retórica literária ou, pelo contrário, poderia indicar algum “nexo” com a realidade coetânea à autora?

A via possível de resposta a que nos referimos anteriormente estaria, portanto, na possibilidade de lermos os poemas aqui transcritos como uma interessante problematização poética acerca do caráter “insatisfeito” do amor, leia-se: a sua impossibilidade constitutiva de se consumir integralmente, senão vejamos. Se, no contexto da cortesia amorosa medieval, as reações físicas ante o ser amado poderiam ser entendidas como parte da codificação do comportamento amoroso numa circunstância em que a verticalidade hierárquica das relações sociais atualizava-se na vassalagem do jogo amoroso trovador-*mia senhor*, agora, no contexto dos poemas de *Canto para Soraya*, tratar-se-ia da revisitação ao antigo clichê para fins de atestação de algo mais fulcral da experiência amorosa: seu malogro constitutivo.

A fórmula amor/dor, diapasão por excelência da lírica trovadoresca, é atualizada pela poesia de Archanjo (“Sonhando-te/não soffro./Amando-te sim”) fixando a clave por meio da qual é modulado seu dizer poético. Tal gesto, marcadamente anacrônico (no sentido empregado por Enzenberger, como

veremos adiante), contrasta com os atravessamentos de situações mais cotidianas que irrompem por entre os versos, riscando neles traços de contemporaneidade (recordemos da situação do encontro, no corredor, entre o eu lírico com dor de cabeça e a vizinha com o bebê), de modo a produzir o efeito reflexivo resultante do deslizamento da tópica abordada: afinal, num mundo sem os óbices externos que possam interditar o amor, este se mostra ainda como um hiato, como uma separação entre o eu e o outro, não mais de ordem física, como na distância que separava trovador e dama, mas sim numa ordem de integração total, conforme explicado anteriormente.

III

Os ensaios de Hans M. Enzensberger e Giorgio Agamben de que nos servimos abordam, ambos, o tema do anacronismo. Os dois textos, a saber, “A massa folhada do tempo”, de 1996, e “O que é o contemporâneo”, de 2008, respectivamente, convergem também quanto a conferirem um sentido positivo a essa palavra, diferentemente de sua acepção comum, e esse é o ponto que, em primeiro lugar, interessa avaliar.

As considerações de Enzensberger pressupõem, centralmente, uma crítica ao modelo linear de tempo que subjaz, até mesmo, à noção de pós-modernismo, ainda caudatária, segundo o autor, do esquematismo da sucessão temporal “em que uma época – ou episódio – se segue a outra e a substitui, como numa linha de montagem, para logo dar lugar a outra”¹⁶. Ao identificar essa concepção de tempo ao “dogma central do modernismo”, o poeta e pensador alemão denuncia outro esquematismo decorrente do primeiro: “A desordem do mundo foi reduzida a um esquema binário. Parecia haver duas e apenas duas opções: desse momento em diante¹⁷, cada indivíduo estava ou na dianteira ou na retaguarda”¹⁸. Tal demarcação de balizas temporais se faz presente tanto em ideologias de caráter progressista quanto

¹⁶ ENZENSBERGER, 2002, p. 10.

¹⁷ Enzensberger elege um episódio histórico como marco hipotético da origem da presença da ideia de sucessão na filosofia da história. Trata-se da *querelle des anciens et des modernes*, de 1687.

¹⁸ ENZENSBERGER, 2002, p. 11.

em perspectivas conservadoras, seja pela projeção de uma realidade transformada em algum lugar no futuro, no primeiro caso, seja pela pretensão de uma restauração de uma idade de ouro perdida em algum lugar do passado, no segundo caso. Em outras palavras, é o aspecto retilíneo do modelo temporal em questão que permite a demarcação das balizas cronológicas e, conseqüentemente, a asseveração valorativa acerca do que é considerado obsoleto e ultrapassado, em contraposição ao que é alentado como novidade.

Em lugar desse modelo, Enzensberger propõe uma noção nada linear de tempo cujo esquema seria comparável a uma massa folhada de inúmeras camadas sobrepostas e, em meio a elas, um episódio qualquer, representado por uma uva-passa que se desloca de maneira imprevisível por entre as camadas das massas. Assim, o movimento da história é representado por “trajetórias em ziguezague” repletas de “assincronicidades” ou, mais apropriadamente, de anacronismos.

Como se pode inferir do modelo resumido, o anacronismo não tem o valor negativo, sinônimo de “fora de lugar” ou obsoleto, noções que se apoiam no esquema linear de tempo, rejeitado pelo autor. A proposição de Enzensberger reelabora, portanto, os valores relativos às noções de passado e de futuro:

Assim, o contato entre diferentes camadas do tempo não conduz ao retorno da mesma coisa, mas a uma interação que, todas as vezes, produz algo novo em ambos os lados. Nesse sentido, não é apenas o futuro que é imprevisível. O passado também está sujeito a mudança contínua, transforma-se sem cessar aos olhos de um observador que não possua uma visão geral de todo o sistema.

Quem julgar esse modelo óbvio considerará o anacronismo não uma fonte de irritação, mas um elemento essencial de um mundo mutável; em vez de negar o anacronismo, achará mais compensador contar com ele e torná-lo produtivo sempre que possível. Em todo o caso, não se entregará à ilusão de que bastaria uma simples decisão para escapar às dobras da estrutura do tempo¹⁹.

¹⁹ ENZENSBERGER, 2002, p. 20.

No texto de Giorgio Agamben, dedicado à reflexão sobre o conceito de contemporâneo, por sua vez, a ideia de anacronismo ocupa um lugar decisivo. Após propor que é contemporâneo aquele que “não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual”, o filósofo italiano arremata: “mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo²⁰.”

O comentário ao poema do russo Osip Mandel'stam que serve de ensejo às considerações agambenianas sobre o tempo revela uma outra similaridade com as ideias de Enzensberger: o caráter descontínuo do tempo representado, no texto em questão, pela imagem das vértebras quebradas da fera (o “dorso quebrado do tempo”). O poeta representado no poema estaria marcado duplamente, conforme interpretação de Agamben, pela identificação com esse lugar da fratura e, ao mesmo tempo, com a possibilidade de suturá-la. Nesse ponto do desdobramento das imagens do poema condensam-se os caminhos seguintes da argumentação: o dorso quebrado, fator que restringe a possibilidade do virar-se para trás, corresponderia ao lugar do tempo presente, zona de descontinuidade e, portanto, do inapreensível. “[E] nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura”, assinala o autor para, em seguida, reiterar o lugar do anacronismo:

[...] Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que surge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós²¹.

Insistamos, portanto, na aproximação entre as duas teorias: da postulação de que o “anacronismo não é um erro evitável, mas uma condição

²⁰ AGAMBEN, 2008, p. 58-59.

²¹ AGAMBEN, 2008, p. 65-66.

fundamental da existência humana”²² para a eleição da condição anacrônica (o relativo desajuste com relação ao presente) como situação privilegiada para se acessar os pontos cegos da contemporaneidade (Agamben), cabe ressaltar um ponto fundamental para o curso de nossas reflexões. Trata-se do papel da poesia dentro da situação apresentada, pois, como diz Hans M. Enzensberger, “se existe uma figura anacrônica par excellence, esta é a do poeta”²³.

Muito embora a *boutade* de Enzensberger refira-se à sobrevivência da poesia ao longo das radicais transformações históricas transcorridas, não parece inadequado estendê-la ao discurso poético enquanto tal, pensando-o como o lugar onde o anacronismo impõe-se como parte constitutiva do jogo criativo, pois não seria da ordem da criação poética desalojar elementos profundamente arcaicos e recombina-los em um novo arranjo? Ainda que se trate de um poeta deliberadamente avesso a temas, formas e procedimentos consagrados, não seria o mero fato de lidar com um elemento milenar, pré-alfabético, o verso, um gesto flagrantemente anacrônico de pôr em arranjo um dado incontornavelmente arcaico? Seria extrapolar os limites do pensamento de Agamben associar a seguinte passagem de seu texto à atividade poética tal como a estamos situando?:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto²⁴.

Se não erramos em tais ilações, caberia então considerar a poesia como essa modalidade de discurso por definição sempre “próximo da *arké*”, considerando esse termo, seguindo a sugestão de Agamben, não apenas em sua acepção cronológica. Em outras palavras, a poesia sempre incidiria no

²² ENZENSBERGER, 2003, p. 13.

²³ ENZENSBERGER, 2003, p. 25.

²⁴ AGAMBEN, 2008, p. 69.

trato com elementos originários, na tarefa interminável de reinventar a herança recebida (ainda que o poeta se ponha a rejeitá-la), “pois herança”, diz o poeta em um testemunho, “não é apenas aquilo que recebemos, mas aquilo de que não conseguimos nos livrar”²⁵.

Na tarefa de reinvenção de legados situa-se o grande desafio do trabalho artístico na medida em que é na singularidade do arranjo, e não na novidade temática, que se encontra o êxito do autor. Em se tratando do cultivo de conhecidas tópicos poéticas (e, mais especificamente, *topoi* da lírica amorosa), o autor estará sempre espreitado pelo risco de descambar para o clichê. Eis a fronteira, portanto, entre o uso proveitoso do anacronismo e a repetição desgastada, o “rétro” nostálgico criticado por Enzensberger: “[...] Será que esse baile a fantasia da nostalgia em breve chegará ao fim? Ninguém pode dizê-lo. Em todo o caso, o reprocessamento em escala industrial é uma questão desoladora. ‘Rétro’, ‘remake’ e ‘reciclagem’ são os nomes das estratégias da pilhagem cultural e do desgaste. [...]”²⁶.

Considerando, portanto, que se trata da irrupção de um anacronismo num texto de nossa época, o interesse crítico que, a nosso ver, releva considerar é o “nexo” do *topos* (retomando a citação de Spina) com a realidade e/ou com outros textos. No caso da poesia de Neide Archanjo, vemos a reiteração do caráter insatisfeito do amor fora de um jogo condicionado a uma interdição *a priori* e sem a observância a uma preceptística amorosa, como no caso da lírica trovadoresca. A amada não se encontra num lugar inacessível, tampouco há sublimação do amor, ao contrário, a carnalidade é um veio que perpassa todos os poemas (“Tua carne viva/à minha espera”²⁷). Nesse sentido, impõe-se uma ordem intrínseca como fator de explicação dessa insatisfação, a saber, a já discutida impossibilidade constitutiva da fusão erótica que inviabiliza a cessação da falta e, portanto, da angústia dela decorrente. “Isto não passa, isto não basta” são, portanto, versos que, se lidos na angulação aqui proposta, indiciam o lugar a partir do qual a obra *Cântico para Soraya* dialoga com uma milenar tradição lírica. Eis uma herança (lembremos do aforismo de Secchin),

²⁵ SECCHIN, 2013, p. 317.

²⁶ ENZENSBERGER, 2003, p. 24.

²⁷ ARCHANJO, 2006, p. 77.

portanto, que “nunca passa”, ao mesmo tempo que a nenhum poeta “bastam” as soluções empreendidas, já que, diante delas, ele é sempre convocado a propor sua réplica, seu novo arranjo. Tal angulação, que situa a interpretação no campo da tradição literária, não elimina, entretanto, outra, mais textual, posto que endereçada à “realidade” na medida em que se afigura como uma provocação à problematização da própria natureza do amor como afeto humano. “Isto não passa”, leia-se: a falta continua a pulsar; “isso não basta”, entenda-se: a posse física não resulta em supressão da falta!

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARCHANJO, Neide. **Cântico para Soraya**. Uma princesa sefardita. Paris: Éditions Eulina Carvalho; São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec; Edusp, 2013.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. A massa folhada do tempo. Meditações sobre o anacronismo. **Ziguezague**. Ensaios. Trad. Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p. 9-26.

HAZAM, Ibn. *The ring of the dove*. A treatise on the art and practice of arab love. Translated by A. J. Arbee, Litt. D., F. B. A. Luzac & Company: London, s. d. Disponível em: http://www.imagomundi.com.br/espiritualidade/hazm_ring_dove.pdf. Acesso em: 09/01/2018.

HAZM, Ibn. “Os sinais do amor” [excerto de *O colar da pomba*]. Trad. Ainda Ramezá Hanania. In: MONGELLI, Lênia M.; VIEIRA, Yara Frateschi; MOISÉS, Massaud (direção). **A estética medieval**. Cotia: Íbis, 2003. p. 48-51.

QUEVEDO, Rafael Campos. Lírica contemporânea e tradição poética: *topoi* clássicos em poemas de Érico Nogueira, Fabrício Marques e Paulo Henriques Britto. **Caligrama**: Revista de Estudos Românicos, v. 22, n. 1, p. 109-124, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/11403>. Acesso em: 07/01/2019.

SODRÉ, Paulo Roberto. QUEVEDO, Rafael Campos. “O rasurado convite amoroso de Glauco Mattoso”. **Revista Texto Poético**, v. 13, n. 22, , 97-121, 2017. Disponível em:



Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes

Dossiê Literatura e Afeto

v. 18, nº 2, 2018. ISSN: 2179-6793

<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/issue/view/32/showToc>. Acesso em: 07/01/2019.

SODRÉ, Paulo Roberto. QUEVEDO, Rafael Campos. Vestígios do topos do panegírico na poesia de Geraldo Carneiro. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 49, p. 289-304, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n49/2316-4018-elbc-49-00289.pdf>. Acesso em 07/01/2019.

SCLIAR, Moacyr. Sefarad revisitada. In: ARCHANJO, Neide. *Cântico para Soraya. Uma princesa sefardita*. Paris: Éditions Eulina Carvalho; São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

SECCHIN, Antonio Carlos. Poesia: escutas e escritas. In: VIOLA, Alan Flávio (Org.). **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. inicial-final.

SPINA, Segismundo. **Do formalismo estético trovadoresco**. São Paulo: Ateliê, 2009.

Rafael Campos Quevedo é doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB); mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e graduado em Letras e Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Atua na área de Literatura Portuguesa e Brasileira. Desenvolve pesquisa em poesia contemporânea de língua portuguesa. Professor adjunto do Departamento de Letras da UFMA e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMA (PGLetras-UFMA).