

A voz oracular de Francisco Carvalho*

Renato Suttana^a 

RESUMO

Neste artigo, a poesia do poeta brasileiro Francisco Carvalho é estudada sob a perspectiva das suas aquisições formais, considerando-se o seu desenvolvimento temporal ao longo de seis décadas, e das características do imaginário que a perpassa. Partindo da ideia de que nela se realiza um encontro de tradições –no qual os ecos do Classicismo português se mesclam a uma linguagem francamente moderna ou derivada dos códigos da escrita modernista, amalgamados pela dicção própria do poeta, em que o diálogo entre tais elementos se afirma como vetor predominante –, buscamos compreender o modo como certas imagens da vida empiricamente vivida, com suas determinações de tempo e lugar, encontram na palavra poética do autor o seu contorno e o seu acabamento. A vida, nessas condições, não termina, mas também não começa, pois a abertura da obra no âmbito do imaginário a expande em todas as direções. Instaura-se, assim, um tempo de exílio que será tanto o tempo do mito e do imaginário, quanto o tempo daquilo que chamamos aqui de uma fala profética ou oracular, que não se deixa aprisionar pelas compartimentações da razão ou da memória. O voo da palavra escapa, sempre, para uma outra dimensão, onde todo evento de enunciação se converte imediatamente numa abertura ou numa ultrapassagem. Objetiva-se, no estudo, a partir da análise e do comentário da trajetória poética de Francisco Carvalho, compreender essas relações e interrogar o seu sentido.

Palavras-chave: *poesia moderna; poesia brasileira; imaginário; Francisco Carvalho.*

Recebido em: 29/12/2020

Aceito em: 06/03/2021

^aUniversidade Federal da Grande Dourados. Dourados, MS, Brasil.

E-mail: rsuttana@gmail.com

Como citar:

SUTTANA, R. A voz oracular de Francisco Carvalho. *Gragoatá*, Niterói, v.27, n.57, p. 238-273, 2022.
<<https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.47876>>

O infinito me atrai para o seu vértice
(CARVALHO, 1990, p. 54)

Francisco Carvalho e seu lugar na poesia brasileira

Tendo publicado seu primeiro livro em 1955, sob o título de *Cristal da memória*, o poeta Francisco Carvalho (Russas-CE, 1927 –Fortaleza-CE, 2013) permaneceu relativamente à margem da crítica e dos estudos acadêmicos ao longo dos anos, não obstante a extensão de sua obra (33 livros publicados em vida) e a própria longevidade do autor e de sua produção. Embora reconhecido e celebrado por nomes como César Leal, Domingos Carvalho da Silva, Eduardo Diathay Bezerra de Menezes, Fábio Lucas e Fausto Cunha, Carvalho, a exemplo de outras figuras relevantes de sua geração, não alcançou o favor do grande público, recebendo atenção mais ampla, em âmbito nacional, somente no breve interregno que significou a “descoberta” de sua poesia pelo músico popular Raimundo Fagner, de fama nacional, que musicou um de seus poemas em 2004 (cf. AGÊNCIA ESTADO, 2004). Sob esse aspecto, o poeta cearense seguiu em companhia de nomes como Alberto da Cunha Melo, Tereza Tenório, C. Ronald, Jorge Tufic, José Chagas e vários outros que, com obras de valor reconhecido, ainda aguardam por sua inclusão no rol dos autores eminentes do chamado pós-modernismo brasileiro ou daquela poesia que se publicou no Brasil a partir dos anos 50 ou 60 do século XX, ou seja, depois que as obras de corifeus das gerações anteriores –com os quais se identifica hoje o principal veio de expressão poética aberto pela eclosão do movimento modernista no início dos anos 20, representado por figuras como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e outros –se encontravam amplamente consagradas.

As razões pelas quais aqueles autores surgidos a partir dos anos 1950 não chegaram ao reconhecimento nacional e acadêmico são de vária ordem. A principal talvez esteja no fato de que importantes desenvolvimentos aconteceram no processo de recepção e aceitação da poesia entre o público leitor nas últimas décadas do século XX e no início do século corrente. Tais desenvolvimentos incluem o fato de que a poesia foi, por assim dizer, “abandonada” pelas grandes editoras ou esquecida pelo circuito comercial da produção e divulgação da literatura

(fenômeno que não é exclusivo do Brasil), migrando, em sua maior parte, conforme se verifica hoje, para o confinamento das edições de pequena tiragem e das produções artesanais, muitas vezes custeadas pelos próprios autores, cuja circulação, embargada por dificuldades de acesso às livrarias e aos acervos públicos que vão se tornando rotineiras, se vê muitas vezes frustrada no próprio nascedouro.

Além dessas, outras razões, ainda precisam ser estudadas, razões de ordem intrínseca à linguagem poética e à geral incapacidade dos poetas de falarem atualmente uma língua que tenha apelo frente ao ouvido comum e àquelas faixas mais abrangentes do imaginário coletivo que ainda veem na literatura uma forma essencial de comunicação com o mundo e compreensão do lugar do homem na sociedade e no cosmo. De todo modo, acresça-se a elas a própria precariedade, cada vez mais acentuada, do ensino de literatura nas escolas brasileiras, que vai aos poucos consolidando nos jovens certa indiferença pelas produções literárias que até há algum tempo eram merecedoras de atenção e circulavam nas universidades como produtos culturais de relevo. Talvez essas razões não expliquem tudo. Mas devemos ao menos reconhecer que o seu papel no processo gradual de alijamento, frente ao imaginário popular, daquelas vozes que ainda insistimos em reconhecer como relevantes e representativas da cultura nacional não pode ser desconsiderado.

A geração de escritores que surgiu para a literatura brasileira a partir dos anos 60 do século XX tem sido chamada pela crítica de pós-modernista. Em que pese a propriedade ou impropriedade de tal denominação, o fato é que, dando os seus livros a público após o ressurgimento da vanguarda literária nos anos 50 –capitaneada pelo movimento da poesia concreta de São Paulo e continuada pelos seus seguidores –, aquela geração de poetas e prosadores correu, via de regra, à margem do mercado editorial, isolando-se também, com frequência, dos ambientes acadêmicos ou dos centros irradiadores de influência. As razões, que não são fáceis de apontar, parecem dizer respeito pelo menos às conveniências do mercado livreiro; mas também é preciso mencionar alguns fatores de ordem ideológica e conceptual cujas dimensões caberia averiguar. Quanto a isso, tais obras não apenas passaram ao largo do grande público –como é o caso de Alberto da Cunha Melo,

falecido em 2007 (cuja poesia completa foi só recentemente publicada por uma editora de grande porte), Orides Fontela, Hilda Hilst, Teresa Tenório, Jorge Tufic e C. Ronald (este último ainda desconhecido também na academia), para ficarmos em alguns nomes —, mas também se tornaram objeto de “culto” entre grupos restritos de leitores, os quais de algum modo tiveram acesso às edições originais de seus livros, publicados em pequenas tiragens de distribuição irregular e de alcance apenas regional ou local.

Embora de valor reconhecido por alguns leitores e comentaristas, chegando, esparsamente, a alcançar certa projeção nacional, a obra de Francisco Carvalho foi, em grande parte, publicada a expensas próprias ou pela editora da Universidade Federal do Ceará, a qual imprimiu alguns de seus livros, sem os lançar comercialmente. Cabe, pois, aqui, contribuir com o intuito de trazer novamente, para o âmbito dos estudos acadêmicos, a poesia de Francisco Carvalho, considerando-se a possibilidade de estudá-la fora do seu Estado ou de sua região de origem. Não se trata, portanto, no presente caso, de fazer um levantamento de sua totalidade (reconhecendo-se que alguns de seus livros são hoje de difícil acesso fora dos acervos históricos ou particulares onde estão confinados). Pretendemos, antes, no presente estudo, dar continuidade ao projeto de conhecimento da poesia brasileira desenvolvida no último meio século, ao largo do cenário vanguardista ou majoritário do reconhecimento e das apreciações críticas, amplamente dominado por estudos sobre figuras maiores como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade ou João Cabral de Melo Neto —com as quais se identifica aquilo que, no imaginário coletivo, deve ser o “veio dominante” da poesia derivada do Modernismo de 22, em suas manifestações prestigiosas.

Um voo do imaginário

Na interpretação da poesia de Francisco Carvalho, tomamos como ponto de partida a ideia de que em sua poesia se realiza um encontro de tradições, no qual os ecos do Classicismo português (ou camoniano) se mesclam a uma linguagem francamente moderna ou derivada dos códigos da escrita modernista, amalgamando-se numa dicção própria

em que o diálogo entre tais elementos se afirma como vetor predominante. Em princípio, a poesia de Francisco Carvalho –conforme a interpretamos –, dominada por uma imagística peculiar que lembra, até certo ponto, as apropriações que Murilo Mendes ou Jorge de Lima promoveram em relação ao surrealismo europeu do início do século XX (de que Murilo Mendes, pelo menos, foi leitor atento e percuciente), promove também o encontro daquelas tradições eruditas com o veio mais popular da literatura nordestina, passando no trajeto por Manuel Bandeira e Drummond, até encontrar o contemporâneo, numa perspectiva de escavação da memória e do cotidiano. Esses elementos dão à sua poesia um caráter peculiar e atualizado. E não é à toa que Carvalho dedicou mais de um poema a Camões ou a Fernando Pessoa em seus diversos livros, referindo-se a esses poetas portugueses por mais de uma vez e entregando-se também –talvez por força do desejo de promover o amálgama de certo imaginário local com o universal ou o veio lírico de extração lusitana –a certos devaneios de mar e história, que o deixam mais próximo da tradição:

Os que vão para o mar
precisam de fonal
para encontrar as rotas
das orquídeas de sal.

[..]

Os que vão para o mar
da insídia e do ostracismo
são gêmeos das procelas
e cúmplices do abismo.

(CARVALHO, 2004, p. 275)

¹Um estudo alentado e minucioso dos processos formais da poesia de Francisco Carvalho pode ser encontrado no livro *Francisco Carvalho: forma de uma poesia do ser*, de Mailma de Sousa (2002), a que podemos recorrer para avaliar estas afirmações.

Do ponto de vista de certas aquisições formais – algumas já estudadas pela crítica¹ –, a poesia de Carvalho mostra-se variada e, por assim dizer, eclética. Aplica-se ao cultivo do verso livre com a mesma desenvoltura com que domina formatos tradicionais de expressão poética (métrica e estrofação regulares, rimas, alternância entre os registros

erudito e popular, jogos intertextuais, etc.). Isso a torna, por um lado, propícia a adquirir interesse frente às representações da poesia contemporânea, incorporadas por nomes da nova geração que parecem interessados em redescobrir essas formas, revestindo-as de certa atualidade cujos modos de expressão remetem às chamadas estéticas da pós-modernidade (pelo menos, naquele veio que se abriu para o encontro e o diálogo com as formas da tradição, compreendidas estas numa perspectiva pansincrônica, em que todos os elementos no acervo literário das várias épocas se atualizariam de algum modo). Quanto a isso, cabe ressaltar o uso que Carvalho faz dos recursos próprios à linguagem poética de todos os tempos, tais como o metaforismo de cunho barroquizante, o emprego sistemático da anáfora, dos paralelismos e da repetição, de modo a configurar um imaginário próprio, caracterizado por uma cosmovisão original que buscamos compreender.

Por outro lado, num gesto que podemos encontrar também em outros poetas (como em Manoel de Barros, por exemplo), a poesia de Francisco Carvalho enfatiza profundamente a dimensão de sua individualidade, enraizando-se no imaginário regional e local, de onde retira forças para alçar o seu voo. É assim que as figuras dos bois, dos pastos, da família, da casa, dos alpendres, dos alguidares, das árvores, dos pássaros vão se amalgamando àquele arcaibouço de referências universalistas, com as quais se confundem a ponto de podermos dizer que sua poesia não se prende às injunções da modernidade epidérmica, mas se estende em diversas direções, irmanando-se, à sua maneira, às produções da chamada literatura regionalista, onde despontam nomes que já nos acostumamos a reverenciar. Isto não quer dizer se deva, logo de saída, aplicar tal qualificação à poesia do autor. Antes, quanto a esse aspecto, cabe observar que, ao elaborar seu imaginário, a obra de Carvalho tende a reunir as diversas pontas do espectro existencial, na dinâmica de mobilidade em que se processa, podendo atordoar o leitor com seu imagismo difuso, amplo e às vezes repetitivo, mas compensando-o sempre com sua confiança na capacidade da lírica de revelar a verdade mundana e de antecipar a fuga dos significados:

A noite é uma árvore

desenhada pela fantasia de Deus.

As estrelas são frutos
da árvore da nossa utopia.

A noite é um rio de treva e limo
que corre por dentro da alma.

Rio que atravessa a memória
e despeja nos estuários do tempo.

A noite é uma aranha em sua teia
circundada de todas as seduções.

A noite é uma árvore inclinada
sobre a perplexidade de Deus.

(CARVALHO, 2004, p. 205)

Para compreender o processo, há que levar em conta tanto a imagística pessoal, quanto o manejo daqueles recursos linguísticos (mormente as anáforas, paralelismos e repetições) que dão à obra sua feição peculiar. Neste caso, tomamos como referência o pressuposto de que a poesia de Francisco Carvalho –aberta amplamente às seduções da memória, mas sem perder o fio da meada do contemporâneo –, busca na linguagem um modo de *atualização* plena do mundo, isto é, de fazer com que todos os elementos confluam para a experiência *presente* da enunciação. Ao se entregar às seduções da similitude e da analogia, mas também do arbitrário e do inesperado (que lembra certas manifestações da poesia europeia desenvolvida no rastro do Simbolismo, com Rimbaud e Mallarmé), o poeta elabora uma espécie própria de utopia² poético-linguística, que planifica o cosmo e na qual o imaginário, solidário com a memória pessoal, surge como elemento fundador. Assim, reafirma-se sempre a ideia de que a poesia se constitui, essencialmente, numa série de eventos de *enunciação* lírica, os quais se alimentam da experiência, dos sentidos e do tempo. Nesses eventos, o ato de *dizer* promove –como o seu mistério particular –não só a atualização daquele imaginário lírico (ou sua reposição constante como atualidade vivida no ato de dizer), mas também o seu encontro com as dimensões da

²Cabe lembrar que o termo “utopia” é de especial predileção na poesia de Carvalho, reaparecendo amiúde em livros como *O tecedor e sua trama*, *Crônica das raízes*, *Sonata dos punhais* e *Raízes da voz*.

memória e do contemporâneo, numa perspectiva de vivência plenamente individual:

A poesia sem mistério não seguirá os passos
do homem nem lhe ofertará a palavra incorruptiva.
Não consolará o homem na sua servidão, nem quando
o Anjo Vingador o trespassar com sua espada.
Não devolverá às mães os filhos bastardos. Não
levará o pão à soleira dos mendigos.

(CARVALHO, 1996, p. 193)

Partindo do princípio de que tal experiência é sobretudo uma busca existencial, mas também de liberdade, queremos entender o ato de enunciação lírica como experiência totalizadora, que engaja o todo do ser e de suas vivências, ultrapassando os limites do conhecimento prático, erudito ou técnico acerca da literatura e da vida, característico de uma concepção estreita da leitura e dos autores. Sem menosprezar ou subestimar a importância desses estudos, queremos ver a leitura, neste momento, sob tal perspectiva, como experiência do *todo*, num sentido baudelairiano –ou de uma totalidade que as visadas parciais muitas vezes tendem a elidir a fim de atingirem os seus objetivos mais imediatos e programáticos. Nesse sentido, poderemos falar então de um certo caráter construtivo (ou constitutivo) da literatura e da poesia em particular –e construtivo na medida em que, engajando a totalidade da vida, a engaja também nos seus projetos, nas suas vivências e na capacidade que tem de dar ou de solicitar sentido (concreto e único) à sua presença no mundo.

Vida menor

O modo como os livros de Francisco Carvalho foram editados ao longo dos anos patenteia não apenas um estado de coisas da poesia brasileira da segunda metade do século XX, mas também revela um aspecto íntimo da obra, marcado pela oscilação entre o desejo de se firmar como voz autorizada da cultura e o esforço de se manter individual e até secreta, sem no entanto negligenciar sua necessidade de comunicação. Com efeito, as poucas notícias que temos acerca de Francisco Carvalho –figura que, pelo visto, se manteve secreta até para os que pareciam mais próximos do homem civil que a

encarnava –revelam a tendência (consciente ou inconsciente), ou o desejo, de “apagar-se”, conforme certa imposição da poesia modernista, em favor de sua própria realização como poeta. Neste aspecto, nem mesmo a antologia *Memórias do espantelho: poemas escolhidos*, que traz um mostruário competente de sua produção a contar do livro *Os mortos azuis*, de 1971 (e omitindo, portanto, poemas incluídos em *Cristal da memória*, *Canção atrás da esfinge*, *Do girassol e da nuvem*, *O tempo dos amantes*, *Dimensão das coisas* e *Memorial de Orfeu*, publicados entre 1955 e 1969), nos dá notícias claras ou abrangentes acerca do indivíduo que foi Francisco Carvalho³. Isso contrasta, portanto, não apenas com a abundância dos livros que publicou e com a variedade dos temas abordados (e dos processos experimentados), como, principalmente, põe em evidência do fato de que, para Carvalho e tantos outros em nosso tempo, a obra deveria impor-se por seus próprios recursos.

À pergunta de um entrevistador quanto à sua definição da poesia e ao papel que o poeta tem a exercer na sociedade, Carvalho manifestou-se (a propósito da antologia em questão) desta maneira:

Penso que a melhor definição de poesia é o próprio poema. De qualquer forma, respondo à pergunta da seguinte maneira: 1) poesia é a sistematização de códigos verbais por meio da qual a linguagem escrita (no caso o poema) é transformada em objeto estético para usufruto do leitor hedônico; 2) fazer poesia é ver as coisas como as coisas não são; 3) fazer um poema é estar em conflito com os dedos da mão. A estas acrescento uma definição de Lawrence Durrell, autor do Quarteto de Alexandria: “A poesia acontece quando uma ansiedade encontra uma técnica”. Esta me parece uma das melhores e mais perfeitas definições de poesia que tenho lido. Que me perdoem a franqueza nada diplomática, mas o poeta exerce o papel de besta na sociedade, que lhe nega o devido apreço nem retribui condignamente o seu trabalho. Mas os poetas continuam resistindo a todas as tentativas de expulsá-los da República, como pretendia certo filósofo da antiguidade. (CARVALHO, 2005).

Trata-se, pois, de uma opção por certo modo de vida que tanto empurra o escritor para uma espécie de anonimato perene (e não lhe faríamos a injustiça de supor que o tenha aceitado sem incômodo ou que o tenha buscado voluntariamente ao longo das décadas), como ainda abre a sua poesia para a

³Para se ter uma ideia, o verbete da Wikipedia –famosa enciclopédia online publicada em diversos idiomas –que trata de Francisco Carvalho, resume sua biografia à seguinte linha, fazendo-a acompanhar por uma lista de suas obras: “Francisco Carvalho (Russas, Ceará, 11 de junho de 1927 –Fortaleza, Ceará 4 de março de 2013) foi um escritor e poeta brasileiro” (Wikipedia. Verbetes “Francisco Carvalho”).

diversidade de um mundo cujos limites nunca estão dados. Ao fundo dessa abertura, podemos entrever a face tenebrosa do *mistério* ou do *enigma* referidos com frequência em seus poemas e que parece ser um dos vetores que os orientam: “*Não sei quem sou, não sei o quanto valho. / Sei que carrego dentro do meu peito / um coração vestido de espantalho*” (CARVALHO, 1997, p. 53). Não saber, estar à deriva mesmo entre as coisas mais familiares, eis um modo de abertura que não faz pensar apenas numa disponibilidade de ser (talvez impossível no mundo atual), que tudo acolhe em seu desejo de abraçar incessantemente a totalidade. Faz supor, sobretudo, um movimento mais íntimo e profundo de introversão que (paradoxalmente) se *extroverte*, ou seja, transforma esse ser apagado em algo mais que o pasto intranquilo da memória ou o seu receptáculo no mundo. Permitir que os livros –constituídos, geralmente, de grossas coletâneas de poemas cujo número não raro ultrapassa a centena –sejam acolhidos e publicados por uma editora universitária é uma forma de garantir sua custódia, resistindo ao naufrágio que em geral ameaça toda a poesia e que a tem ameaçado mais gravemente desde o final do século XIX.

Isso, no entanto, não impedirá que uma certa melancolia advenha ao poeta de vez em quando, conforme o mostram estas considerações algo sombrias, presentes na entrevista que deu a José Inácio Vieira de Melo:

O tempo se encarregou de corrigir os excessos. É preciso reconhecer que a poesia é hoje um teatro sem plateia. Uma ribalta às moscas. Os poetas que se leiam a si mesmos. A pobreza, a fragilidade social, o desemprego, a violência urbana, a política de confiscos salariais, as desigualdades regionais –tudo nos afasta da poesia e da literatura de um modo geral. Pode-se viver sem poesia, mas não se pode viver sem proteínas. E o custo da proteína está pelos olhos da cara. Nada a dizer aos novos poetas, senão que a opção pela poesia é um salto no escuro. Em matéria de poesia, ninguém ensina nada a ninguém. A poesia é um caminho solitário que pode não chegar a lugar nenhum. (CARVALHO, 2005).

O caminho solitário que “pode não chegar a lugar nenhum” é, no entanto, o próprio caminho da poesia. Mesmo proferidas em tom de desabafo pessoal, suas palavras nos levam a recordar certas declarações de Maurice Blanchot acerca da relação da palavra poética com a palavra profética, na qual

o ser é convocado a perder-se no *fora*, no deserto, onde todas as relações estão de algum modo alteradas. A profecia, para Blanchot, não se dá apenas como um momento da fala em que se anuncia (ou se pronuncia) o futuro. Ela é principalmente uma dimensão do dizer que o compromete em relações temporais de uma outra natureza, mais importantes que aquelas em que nos confina a ânsia de predizer o futuro – pouca coisa, na percepção desse crítico, porquanto faz com que o futuro se inscreva no curso ordinário da duração e se exprima numa regularidade de linguagem. A fala profética anuncia, antes, nas palavras de Blanchot (2005, p. 114), “um futuro impossível, e porque ela o enuncia, algo de impossível, que não poderíamos viver e que deve transtornar todos os dados seguros da existência”. Trata-se, assim, de um desenraizamento, ou de uma convocação que tornará a vida impossível, com a fala se convertendo também em deserto, enunciada por uma voz “que precisa do deserto para gritar e que desperta sempre em nós o medo, a compreensão e a lembrança do deserto” (BLANCHOT, 2005, p. 114), mas que dará a profecia como presença da divindade no mundo.

Tais relações não ficam bem esclarecidas se apenas as aplicamos aos eventos de uma vida empiricamente vivida, com suas determinações de tempo e lugar, que dão a ela o seu contorno e aquilo que Blanchot chamaria de o seu *acabamento*. A vida, nessas condições, não termina, e nunca realmente começa, porquanto o seu modo de abertura a expande em todas as direções. Ela é, para voltarmos à poesia de Carvalho (1994a, p. 13), o “galope de Pégaso”, passando “com seu cortejo / de dissipações”, num “movimento célere / de corpos e objetos / em plena vertigem”; ou será o tempo do *exílio*, ou o fluir dessa “água do rio / que nunca se repete”, na qual os homens estão esterrados: “O tempo é um rio / de curso veloz / que às vezes deságua / dentro de nós” (CARVALHO, 1994a, p. 34-35). O tempo do exílio é também aquele que nos converte num “rebanho de cabras / pastando o caos”, até porque “somos os tufos de relva / nas frestas da rocha / batida pelo mar // onde a nau de Ulisses / ainda ancora”, e ainda “a escória do mito / a rota em que navega / a nossa penúria” (CARVALHO, 1994a, p. 36).

A fala profética não aceita que tentemos aprisioná-la em certos nichos de compartimentação da razão ou da memória,

pois, mesmo quando se nos afigure comezinha e familiar, o seu voo escapará para uma outra *dimensão*, onde todo evento de enunciação se converterá imediatamente numa *abertura*:

Ouçõ passos vindos
do alpendre
para dentro da sala.
Será o vento que fala
coisas da cabala?
Ou será o morto
de regresso à senzala?
O vento se cala
e um rumor de sedas
resvala
no ladrilho da sala.
No alto da cumeeira
a coruja gargalha.
De novo o mistério
se instala
em cada movimento
da sala.

(CARVALHO, 1996, p. 68)

Movimento e mistério irmanam-se e sustentam o arcabouço desse imaginário que não aceita, por seu turno, permanecer neles por tempo demasiado, muito embora insista em visitar alguns mitos, com suas imagens recorrentes: “A palavra é o que somos desde a origem. / A presença do ser dentro da chama / que habita o nosso peito e se derrama / sobre as planícies ermas da vertigem” (CARVALHO, 1994b, p. 66). A palavra *mito* retornará frequentemente, indigitando a necessidade de um retorno circular a determinados pontos, sejam eles as eclosões da memória (que o mistério consome), sejam as tentativas de explicação do presente no saber coletivo, dentro do qual se misturam as vozes imemoriais dos antepassados e aquelas dos antigos cujos nomes a história tratou de preservar: “Não sou ninguém. Apenas uma sombra / que rasteja entre sombras e não conhece as frias / latitudes onde o abismo nos pastoreia. (...)” (CARVALHO, 1992b, p. 27). Ao mesmo tempo, “um tigre em chamas passeia na esfera solar. / Minha avó atravessa a porta do zênite / montada num cavalo

de areia / que se derrete ao sol” (CARVALHO, 1992b, p. 24). E, também, surgirá no âmbito de uma voz que se aproxima do oráculo: “Testemunho a fala dos mortos / e a memória dos que foram traídos. / Testemunho o vento na soleira da porta / onde apunhalaram o teu sangue” (CARVALHO, 1992b, p. 43), em livro que não por acaso estampa a seguinte dedicatória: “À imperecível memória de Jorge Luis Borges, o pastor do Tâmis” (CARVALHO, 1992b, p. 5).

Imagem e mito

À primeira vista, a poesia parece ser, para Francisco Carvalho, uma profusão de imagens libertas sucedendo-se incessantemente e apontando para um centro vazio que, não obstante, nunca estará dado. Às vezes, tal horizonte –impossível –é anunciado como sendo aquele do próprio mito, mas o mito em si é também, novamente, apenas outra imagem a brotar em meio a um turbilhão. Recorrer ao imaginário clássico –grego-latino ou bíblico –oferece, ali, por um momento, uma ilusão de segurança. Porém não demorará, e essa força de gravitação do vazio esfacelará tais imagens, impedindo que se estabilizem, se fossilizem e se assentem sobre a face do mundo à maneira de uma máscara (coisa que vemos acontecer frequentemente nas poéticas em que o classicismo se manifesta ora como nostalgia de um passado inacessível ou não vivido, ora como o estandarte de uma cultura teimosa em retornar a certos pontos, tomados estes como orientações a que se recorre para moldar o futuro). Em Francisco Carvalho, as máscaras parecem estar colocadas pelo avesso, ou surgem lá apenas como relâmpagos (ou vislumbres passageiros), que desaparecem tão logo são vistos e que só adquirem valor na medida em que se mostram capazes de retornar:

Argonautas somos
de um mar de cimitarras
e de assomos.

A bússola de Odisseu
a insônia de Telêmaco.

Somos a encosta da escarpa
Édipo e Jocasta.

O vômito da grei
a atrabílis do rei.

O assédio do assírio
a poeira do exílio.

(CARVALHO, 1996, p. 89)

Nada é fixo numa poesia em que o mistério corrói todas as evidências.

Num estudo importante, e aparentemente aprovado pelo poeta, Ana Vlândia Mourão Aires definiu, como fundamentais à poesia do autor, aquilo que chamou de três *dimensões* de sua poética. Apresentadas pormenorizadamente, tais dimensões teriam a ver com as preocupações sociais da poesia, eivadas de reflexões que despontam na forma de poemas cujo tema é a própria poesia (ou, na expressão da autora, “metapoesia”), e seus compromissos consigo mesmo e com a memória, mormente com as experiências da infância que dão a tônica de muitos versos disseminados pelos seus livros.

Segundo a pesquisadora, já em *Cristal da memória* (de 1955), podemos distinguir alguns elementos necessários para “a identificação do componente social, onde o Poeta, numa concepção moderna, se coloca dentro de uma posição ativa, participando, de modo atuante, na sociedade e não como mero observador”; ou seja, nas palavras da autora, “formulando algo puramente lírico e estéril, distante dos problemas sociais, como se pudesse viver abstraído do mundo que o cerca” (AIRES, 1996, p. 31). A ideia de ter o poeta, na sociedade contemporânea, uma posição *atuante*, em qualquer nível que seja, se considerarmos o pequeno alcance e a curta abrangência que adquirem hoje em dia os livros de poema (editados geralmente em pequenas tiragens)⁴, remete, de certo modo, a uma expectativa importante da crítica em relação aos poetas em geral, mas não descreve perfeitamente a situação. No entanto é possível dizer que esse *eu* esvaziado de Carvalho – desde o cerne de sua vida menor – lança um olhar para as coisas à sua volta, não se omitindo diante de situações (políticas, econômicas e morais) da sociedade contemporânea que têm frequentado a poesia desde a época do Romantismo. Nesse caso, trata-se, segundo Aires (1996, p. 32), de assumir um “compromisso expresso com

⁴ Remeta-se aqui a uma reflexão de Alfonso Berardinelli acerca desse tema, da qual destacamos o seguinte trecho: “Já os poetas, até mesmo porque vendem pouco e não criam mercado, tornam-se cada vez mais anacrônicos. [...] A influência social (e logo política) da poesia é tão fraca enquanto instrumento de crítica e de propaganda que até mesmo um poeta que tenha recebido o Nobel hoje parece uma nulidade em confronto a um cantor, mesmo que medíocre, ou a um cômico televisivo.” (BERARDINELLI, 2016, p. 78).

a realidade”, como se vê, por exemplo, no poema “Visão do alto” (citado pela autora), que “descortina sutilmente a triste crônica das dificuldades do povo simples, da difícil ascensão social, em face do modelo assentado em ‘princípios amargos’, para não dizer preceitos injustos”:

Da janela escancarada
 para as torres do século
 para os jardins sem infância
 e a tarde sem velocípedes,
 vejo tanto esforço inútil,
 tanta dor desnecessária,
 tanta emoção sufocada
 pelo amargor dos princípios.

(CARVALHO, 1955, p. 26, *apud* AIRES, 1996, p. 32)

Tudo isso nos parece certo, e então passamos às reflexões acerca do que a autora chama de “metapoesia” na obra de Francisco Carvalho –referente àquela dimensão em que o poeta, “ultrapassando o social, discute suas próprias reflexões sobre o problema da poesia em si, criando [...] sua formulação de uma poética, consoante sua visão de mundo, [e] amalgamando, a um só tempo, poesia e reflexão sobre poesia” (AIRES, 1996, p. 69). Evidentemente, as referências ao ato de escrever e às ideias de poesia e poema (entendido como entidade físico-metafísica corporificada em linguagem) abundam na poesia de Francisco Carvalho –observação que talvez acrescente pouco à nossa compreensão da obra, a não ser que as noções de poesia e poema estejam elas mesmas ligadas a uma noção flutuante de *fantasia* criadora, a qual, tal como arrebatava o mito, a lenda e a memória para o seu centro vazio, também impede que o poema seja percebido como realidade sustentável e assentada sobre estruturas estáveis. O poema é, por outros termos –e assim o poeta o diz sem relutância –, a manifestação dinâmica de um esforço de perceber e dizer o mundo cujos limites não podem ser senão os limites da própria palavra. É tanto o “fogo” que acende a imaginação, a “água” em que as imagens defluem, quanto a “asa” que a arrebatava para as alturas, mas pode ser também o “vento” que invade as casas através das portas e das janelas, atravessando incessantemente esses “pórticos” de que somos lembrados a cada instante, até o extremo da vertigem:

Aquela que me acende a fantasia
e retoma o caminho para os astros,
como será o nome dessa deusa?
Cruza as minhas noites com seu fulgor
de sol no zênite. Vejo-a passar
pelos jardins da vida, recendendo
a orvalho, a madrugadas nos quintais
onde os galos preludiam verões.

(CARVALHO, 1994a, p. 19)

Trata-se, supomos, de um movimento ascensional, abrangente e difuso, que vê no pórtico o anúncio de alguma coisa, mas também –e sempre –encontra nele um limite a ser ultrapassado, conforme nos dão a ver estes versos em que “todos os crepúsculos devaneiam / entre marés de nuvens, entre arcadas / de vento e solidão” e nos quais a alma

[...] roça
por tua sombra, amada, e te procura
pela memória destas ruas, pelos
caminhos da lembrança, pela escada
que leva ao paraíso. Se voltares
pela estrada de vento e samambaia,
me acharás te esperando, neste pórtico
do amor, indiferente à chuva e à morte.

(CARVALHO, 1994a, p. 29)

A dispersão do mundo e das imagens no âmbito da fantasia parece explicar melhor as dificuldades de estabelecer relações entre as preocupações do poeta e seu conceito “difuso” de poesia percebida como voo e fuga. Isso seria melhor, talvez, do que apenas dizer, conforme o propõe a autora –assumindo que “não há espaço para reivindicar uma poesia transformadora da realidade” (AIRES, 1996, p. 82) –, que, “sendo um elemento residual, sua mera existência, por si só, já questiona o existente”. Tal afirmação, para além do paradoxo em que se exprime, nos obriga a admitir que a fantasia não é somente um modo de questionar a existência; é sobretudo um modo de *ser*, de estar nela ou de estar aberto a ela no plano da própria poesia. Assim é que *ser* se converte imediatamente em projetar-se para adiante, no movimento vertiginoso, dentro do qual, muito

mais que se manifestar como atividade “intolerável a todos os regimes totalitários” (AIRES, 1996, p. 83), a poesia será um modo de acolher e de transfigurar os elementos dispersos e aparentemente inconciliáveis da experiência. No movimento, “as palavras e os signos / de que é feito o lamento” se tornam “reflexos da água / são marulhos do vento”, mas também, nele, as “verdades apodrecem / com o passar do tempo”, até porque “só a beleza fica / em perpétuo movimento” (CARVALHO, 1996, p. 80).

Uma observação da autora, contudo, apesar de certa vagueza com que se apresenta, aponta para uma direção que revela outro aspecto dessa dinâmica da imagem conforme se dá na poesia de Francisco Carvalho, isto é, no seu gesto de dispersar as impressões dos sentidos (e outras percepções) e ao mesmo tempo recolhê-las num todo de linguagem cuja característica é esta mesma de uma dupla tensão:

O seguro processo de elaboração poética consiste em inserir a palavra, de modo pleno, na realidade metafórica. Essa receita tirada da obra de Francisco Carvalho pode ser encontrada em “Engenharia do poema”. Nele o Poeta diz que para realizar um poema, deve-se extremar posições, mergulhando fundo na nossa ancestralidade, em busca da fábula, do símbolo, da utopia, da quimera. E, mais do que isso, deve-se permanecer entre coisas e gentes para, ao final, se inserir na palavra, agarrando o tempo flagrante [...] (AIRES, 1996, p. 88-89)

A observação parece acurada na medida em que junta num mesmo todo (de invocação do imaginário) os elementos de percepção, memória, símbolo e mito, cujas reverberações são constantes na obra de Carvalho. A ideia de que é possível “permanecer entre as coisas”, por sua vez, nos faz pensar bem mais num esforço de agarrar as imagens no movimento de fuga, trazendo-as para um solo de enunciação onde todos os tempos deverão encontrar-se. Com efeito, a dispersividade, a incapacidade de permanecer fixo num lugar, seguindo um único fio de impressões e pensamentos (“Não sei o que é poesia, / onde começa ou acaba. / Não sei se é pluma de Deus / ou se invenção do diabo” (CARVALHO, 1997, p. 67)), e esse poder que se pede ao poema de *presentificar* os tempos –tudo isso (ameaçando pôr a perder o próprio empreendimento da enunciação) parece resolver-se no espaço interior de uma

linguagem que não obstante o movimento de fuga, procura manter certa coerência consigo mesma. Manifesta-se pois por meio de expedientes tais como o domínio de uma forma razoavelmente acabada, do vernaculismo da linguagem e do respeito a certas tradições da lírica e da arte versificatória que, noutras circunstâncias, nada significariam ou só poderiam aparecer como um tipo de material amorfo, inaproveitável, a entulhar as vias da percepção e da voz, com o seu peso morto de excrescência:

Fazer o poema
é estar em conflito
com o sangue que corre
nas veias do mito.

Fazer o poema
é estar de permeio.
O punhal na bainha
do teu devaneio.

Fazer o poema
é estar na palavra
como a efígie do morto
na faca amolada.

Fazer o poema
é agarrar o agora
para pô-lo inteiro
dentro da metáfora.

(CARVALHO, 1997, p. 87)⁵

⁵ Citado pela autora, que faz sobre tal poema também a seguinte afirmação: “Como dissemos anteriormente, a raiz de tudo é a palavra, aliás, toda essa engenharia é por ela formada, o que não é fácil, dado que o poema é uma alçaprema, uma chave secreta, alavanca e teorema, por isso o poeta luta com as palavras [...]” (AIRES, 1996, p. 89).

Na terceira dimensão analisada por Aires, a reflexão se volta para os poemas que tratam de temáticas da infância e do “sortilégio produzido pelo passado e pelos objetos familiares” (AIRES, 1996, p. 97). Com efeito, o passado não se constitui apenas como um material ou uma fonte de temas a serem explorados em versos –uma temática, portanto, destituída de ênfase –, mas aparece como um fornecedor inesgotável de imagens e de mitos que o poeta revisita e reescreve sem parar, de modo a “reconstituir o seu primeiro mundo, de onde emanou essa poesia meio pastoril, que se entrelaça com a infância”

(AIRES, 1996, p. 97). Correríamos, neste ponto, o risco de ver, no processo de recuperação da infância no âmbito da lírica, uma certa tendência à sentimentalidade ou mesmo o risco de um esvaziamento do esforço de recuperá-la, caindo sempre, novamente, numa espécie de autocomplacência nostálgica, cujo efeito seria o de restituir o mundo àquele *eu* esvaziado, em sua fuga eterna sobre o fluxo da voz. Mas o que recupera o tempo perdido são as palavras, conforme o reconhece a autora –num movimento que desmancha a transparência da lembrança e a reconstitui no presente, num passe de transfiguração cujo sentido deve ser interrogado.

Conforme o diz a autora, “amparado pela infância, observamos a existência de algo que faz transportar o poeta como num túnel ou numa máquina do tempo, unindo presente e passado, por meio de metáforas” (AIRES, 1996, p. 106). Trata-se, com efeito, de *reunir* os dois vetores do tempo em oposição; ou a poesia, de algum modo, os ultrapassa, produzindo uma *terceira* temporalidade que é –muito mais do que, como o disse Edigar de Alencar, citado por Aires (1996, p. 106), uma “feliz conjugação dos tempos de ontem e de agora –qualquer coisa como uma abertura ou uma dispersão de caminhos, reconhecidos estes, por exemplo, pelo próprio poeta num poema de *Rosa dos eventos*:

A infância é uma
janela aberta
para todos os caminhos
menos os caminhos
da infância.

Minha infância
era um silêncio
branco de espantalho.

O vento levou
minha infância
numa correnteza
de folhas sazoadas.

(CARVALHO, 1982, p. 113)⁶

⁶ As duas primeiras estrofes são citadas também por Aires à página 106 de seu estudo.

Caberia dizer: as memórias que ocorrem ao *espantalho* são também memórias em fuga, escapando ou entrando pelas

janelas, até porque o próprio *espantinho* não poderia fazer delas senão uma máscara por trás da qual se esconderia o seu rosto verdadeiro; mas o seu rosto não é outra coisa que o silêncio e a inexpressividade da face. Volta portanto ao vazio que é também, como se reconhece no poema citado, o início de um movimento cujo ponto de partida é a *impossibilidade* de ter uma infância, conforme os versos nos dão a ver: “O vento levou / meu pai num caixão / feito às pressas / como se a urgência // do carpinteiro tivesse / alguma relação / com a metafísica da eternidade” (CARVALHO, 1982, p. 113).

Como reunir todas essas indicações numa forma única, ou como dar a tudo o sentido e a consistência de uma face *verdadeira* –aquela que o poema não pode enunciar e que se constitui, por isso, num *mistério*, cuja sondagem resvala pela impossibilidade? Mas não é a poesia o mistério, em si, de uma enunciação apátrida, que tudo reúne e dispersa num só movimento?

A força da repetição

Os recursos de paralelismo e repetição frequentam a poesia de Francisco Carvalho. Se, por um lado, surgem como elementos estruturantes de seus poemas (e de seus livros), por outro é preciso compreendê-los não só como artifício retórico de caráter recorrente, mas principalmente como indícios de uma necessidade de retomar, de retornar sempre a certos pontos de uma trajetória que não termina. Não é necessário, pois, recorrer a uma teoria do discurso ou da poesia para compreender o fenômeno, embora ela possa ser útil para nos ajudar a ver alguns aspectos. De qualquer modo, podemos acrescentar a essas reflexões a seguinte observação: se, como o tem pretendido a teoria tradicional da literatura e da poética, a repetição é recurso importante de ênfase e de estruturação do discurso, ela é, também, fator de dispersão, porquanto haverá na repetição um elemento de duplicidade que apaga, por assim dizer, certos sinais de orientação da trajetória, aproximando e *igualando* coisas que, noutras circunstâncias (e talvez em todas as circunstâncias), deveriam estar separadas:

um quilo de arroz
pra não morrer de fome

um quilo de água
 pra não morrer de sede
 um quilo de pedra
 pra não morrer de febre
 um quilo de lêvedo
 pra não morrer de bêbedo
 um quilo de ópio
 pra não morrer de ócio
 um quilo de aipim
 pra não morrer de esplim
 um tiro no ouvido
 pra não morrer de rir.

(CARVALHO, 1996, p. 131)

A repetição introduz no poema um elemento de incerteza. Em poesia, ela tanto *apresenta e presentifica* um rol de multiplicidades dispersas (que, não fosse o desejo do retorno e da revisitação, continuariam como tais no universo da percepção), como também dissemina e confunde, porquanto, ao reunir num todo aquilo que é necessário reunir, não se mostra capaz de revelar à razão inquiridora (ou de torná-lo transparente) aquilo que sustenta as aproximações. O fundo de unidade deverá permanecer indeterminado (não obstante presente), como se vê nestes versos: “o rato que rói a noite / rói o mistério por dentro / rói a cauda do arco-íris / rói a insônia da donzela / rói as barbas do ancestral / rói a verdade e a mentira” (CARVALHO, 1997, 103). Por um momento, teremos a impressão de sermos capazes de intuí-lo, trazendo-o à luz por força de um silogismo ou de algum outro recurso da razão atuante; mas restará sempre a suspeita de que nunca iremos longe o suficiente.

Se as aproximações daquilo que é disperso nos dão a ilusão de um conforto, de um domínio qualquer sobre um universo de impressões fugidias –em que as imagens e impressões brotam e se esvaem com velocidade atordoadora –, sempre haverá nelas um fundo de indeterminação que as torna distantes, imprecisas e insubmissas às nossas pretensões de segurança e familiaridade, suscitando imagens de fuga e movimento, até o ponto de uma saturação:

Lá vai o trem fumegando

parece um velho boi
cansado de pastar
o vento.

Lá vai o trem ressonando
a foice do seu apito
cortando a noite
pelo meio.

Lá vai o trem da saudade
fumando o seu cachimbo
o trem dizendo adeus
às aldeias.

(CARVALHO, 1997, p. 101).

Não podemos nos deter por muito tempo, é o que parecem dizer, embora a poesia se afirme como domínio da memória e da lembrança. Também o poema nada mais é do que um “artefato de areia”, e sua “crônica das raízes” não pode expor à luz do dia aquilo que a sustenta no fundo: “A borboleta pousa / no talo da flor. / A rosa alça voo. // Música secreta / da água: devaneio / de flauta submersa” (CARVALHO, 1992a, p. 98). Se o poema é da ordem do mistério⁷, a imagem das “raízes” – banalizando-se e revelando-se incapaz de dizer aquilo que esperamos dela – troca-se por outras (o vento, as águas, o voo das aves), num processo de substituições que apenas confirma a ideia do retorno e da revisitação⁸. A poesia se abre, assim, como esse espaço em que tudo se ganha no ato de enunciar, de produzir o poema como um “artefato” e de entregá-lo ao mundo para que cumpra seu destino; mas será também, no fundo daquilo que se abre, o elemento fechado ou a voz do “mistério”, que nada diz ou nada pronuncia, embargando o poder de dizer e tornando impossível avançar. A ilusão do movimento converte-se, enfim, numa certeza de estagnação, na qual toda a riqueza e a variedade das lembranças e percepções não são mais que uma pobreza fundamental – miséria do indizível, com o seu aspecto noturno de a consciência tentar se apoderar, perdendo-o, entanto, a cada vez que a ele se lança:

O coração do mundo pulsa inteiro em minha carne

⁷ “A poesia sem mistério não terá / assento na hierarquia dos anjos. Será motivo / de discórdia e zombaria no limiar das portas do reino” (CARVALHO, 1996, p. 193).

⁸ Verifica-se uma ambiguidade, portanto, entre a recorrência entendida como procedimento dominante e a sua percepção no plano de uma metafísica pessoal.

e em tudo o que nela é presença do abismo
 ou solidão guardada num santuário de areia.
 O coração do mundo é esta primavera de asas que se enrosca
 no caule de toda existência, pura palpação
 do ser convertido em fogo ou pilastra.

O coração do mundo lateja nas veias abertas do poema
 e é nele que todo o meu ser se multiplica
 que os meus pensamentos alçam voo
 que as minhas aflições gravitam ao derredor
 dos espaços negros do inciado
 que os meus desejos se povoam de vértebras
 que as minhas palavras se deixam abrasar
 pelas velozes claridades do mistério.

(CARVALHO, 1982, p. 35)

A força da repetição –com o seu imenso poder de *afirmar* –confina com sua imensa fraqueza. Para se ter uma ideia das implicações, lembremos o ensaio de Blanchot sobre Jorge Luis Borges, no qual, ao comentar a narrativa de Pierre Menard e o intuito dessa personagem de reproduzir textualmente dois capítulos de *Dom Quixote*, o teórico observa que tal “absurdez memorável, nada mais é do que aquela realizada por toda tradução” (BLANCHOT, 2005, p. 139). Se pudermos aplicar o pensamento aos elementos de repetição presentes na poesia (e em especial na poesia de Carvalho), isto é, se pudermos dizer que, tal como na tradução –que repete a obra “numa linguagem duplicada” –ou na obra de Borges –em que “temos duas obras na intimidade da mesma linguagem”, tirando “dessa identidade que não é uma identidade, a miragem fascinante da duplicidade dos possíveis” (BLANCHOT, 2005, p. 139) –, então poderemos afirmar que, ali onde alguma coisa se repetiu, onde uma coalescência indiscriminada de tudo aproximou os dados e confundiu as identidades num todo proliferante (porquanto não é outro o sentido a dar à teoria das correspondências de Baudelaire), ali também “o original é apagado, e até mesmo a origem” (BLANCHOT, 2005, p. 139). Não cremos ser exorbitante o alvitre de citar aqui a conclusão do pensamento de Blanchot, no qual se fala de uma duplicação que é apagamento e do absurdo que, não fossem os poderes

apaziguadores da poesia (caso ela os tenha), poderia redundar em desagregação, desbordando para a loucura:

Assim, se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim, tornar-se-ia o volume esférico, finito e sem limites, que todos os homens escrevem e no qual são escritos: não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na soma infinita dos possíveis. (Essa perversão é talvez o prodigioso, o abominável Aleph.) (BLANCHOT, 2005, p. 139-140).

Ao repetir e duplicar, a poesia se aproxima da abominação. Torna-se o espaço perigoso onde o *eu* se vê ameaçado de perder-se e onde a própria vida baixará de novo à escuridão, retrocedendo à sua elementaridade original. Justifica-se, outra vez, o pensamento desalentado de que escrever poemas é apenas um “salto no escuro” ou um “caminho solitário que pode não chegar a lugar nenhum”. Mas quem se estabelece na errância talvez não tenha o direito de desejar ver o fim do caminho; e quem se dirige à Esfinge, na esperança absurda de obter uma resposta e não, apenas, uma nova pergunta de resposta impossível, não pode pedir ao monstro, como recompensa, senão o próprio mistério que ele devolverá a cada vez, na forma daquilo que inquire e dispersa e das grandes rachaduras que produz no tecido da existência. Frente às rachaduras, quem enuncia o poético não tem permissão para recuar, porquanto não é outra senão perseverar diante delas a tarefa (profética) a que foi convocado:

Importa viver com alguma esperança
o minuto nos olhos
e a liberdade nas mãos.

Importa viver com alguma ironia
e a curva do braço
embalando honestos pensamentos.

[..]

Importa viver com algumas palavras
e o gado do mito
pastando a metáfora.

(CARVALHO, 1992b, p. 23)

A repetição dá à poesia de Francisco Carvalho um caráter próprio, ambíguo e ao mesmo tempo admirável. Mesmo com o risco de se tornar opressivo, o emprego desse recurso da lírica se sustenta e se preserva, sendo levado adiante como uma possibilidade de salvação a que podemos recorrer a cada passo, a despeito desses momentos (e não são poucos) em que suas promessas falham ou só redundam em confusão: “Cada porta tem a sua chave / cada chave tem a sua porta // cada porta tem a sua aldrava / cada aldrava tem a sua porta” (CARVALHO, 1996, p. 47). Mas não se trata apenas de um *recurso* ou de um *artifício* que ajuda o poema a existir? A repetição representa sobretudo esse grande espaço a que se pode retornar sempre, desde as distâncias infinitas do deserto, em busca de um novo começo e de uma nova oportunidade de tentar, tornando-se ela mesma a imagem do retorno e do recomeço (ou seja, a repetição entendida como um gesto, mas também como imagem desse gesto), até o ponto em que, saturados ou ameaçados de sufocar, sentimos a necessidade de interromper a trajetória: “O tempo é rumor / que se propaga / de fora para dentro / do corpo da água. // O tempo é um pássaro / esculpido na pedra” (CARVALHO, 1996, p. 35), o que equivale a silenciar a voz.

Mas interromper o fluxo, ou “petrificar” o tempo que “nos desfolha / com sua foice de murmúrios”, é novamente mergulhar no rio, retornar à correnteza infinita que nem a morte interrompe, até porque, embora nos tire da existência, o desaparecimento não anula o fato de *existirmos* e não destrói a existência em si, persistindo esta para além do desaparecer. É para esse ponto que a poesia parece dirigir-se, mirando-o de frente, quando, ao tentar recompor a fratura, se vale, na sua tentativa, do próprio elemento que a produziu, para a recomposição do que foi fraturado, numa circularidade sem fim.

A voz do oráculo

A poesia é sobretudo uma abertura para o mundo, e todo o dizível deveria caber nela, em princípio, porquanto o imaginário é o seu espaço de expansão, sendo a imaginação o motor do seu movimento. Contudo, se o imaginário é abertura, movimento incessante de desestabilização e transbordamento –ou, como o disse Blanchot (1997, p. 137), falando de Baudelaire,

“equilíbrio em perpétuo desequilíbrio” —, o transbordamento sem fim encontra o seu limite no âmbito de uma linguagem que dispõe de suas próprias regras e de seus próprios estatutos. Certa tensão se estabelecerá, fazendo com que a linguagem (aspecto verificável nessas preocupações de vernaculismo, de docilidade aos cânones da língua, nesses interesses acadêmicos e institucionais e nessa necessidade de reconhecimento que teriam afligido o escritor brasileiro em todos os seus momentos) apareça como um porto de ancoragem, um abrigo seguro contra o risco do abismo, que ameaça constantemente a possibilidade da enunciação. Quanto a isto, é preciso citar novamente Blanchot (1997, p. 137), quando, falando ainda de Baudelaire, afirma ser imaginação, na obra do poeta, um “movimento sem fim de superação”, pois “ela está sempre além do que indica, devaneio que não descansa”. Para Blanchot, a escrita poética, buscando o infinito aberto do imaginário, almeja no entanto realizar-se numa *obra* ou num “objeto finito, acabado, perfeito”, que estaria em aparente contradição com sua aspiração infinita:

Lembrar que Baudelaire fez da frieza, do sonho de pedra, o ideal cujo culto propôs é lembrar apenas um dos termos da lógica dos contrários com a qual, disse ele por ocasião de Poe, “se opera a criação”. Frieza, mas na paixão, paixão sem limites, mas nos limites mais firmes, a maior loucura da sensibilidade afirmando-se pela lucidez, pela reflexão, pela crítica, pela ironia. Para que a imaginação se anuncie, é preciso o encontro desses dois sinais extremos “que marcam os mais sólidos gênios”: *estar apaixonadamente enamorado da paixão, e friamente determinado a buscar os meios de expressar a paixão da maneira mais visível*. (BLANCHOT, 1997, p. 139, grifo do autor).

Não se trata, pois, de um mero academicismo ou de um desejo de manter vivas as formas de uma tradição já caduca. Trata-se antes de um esforço –derivado da necessidade de unir os extremos –para manter certa estabilidade no plano da escrita, tornando-a possível e prevenindo que se inviabilize como obra:

O infinito no finito não é certamente algo fácil, mas, se manter juntos esses dois movimentos, compô-los, realizá-los um pelo outro, supõe um grande esforço, a obra de arte encontra aí os recursos mais preciosos, e vemos no final que o inesperado,

longe de se opor à espera do ritmo, só é sensível nessa espera, que o vago se põe de acordo com a palavra mais exata, como a obscuridade do sonho, para se expressar, encontra o que precisa na transparência da linguagem, de maneira que se torna natural para Baudelaire elogiar a poesia de Edgar Poe neste termos: “É algo profundo e reverberante como o sonho, algo misterioso e perfeito como o cristal”. (BLANCHOT, 1997, p. 139-140).

Imagens de fugacidade ajudam a expressar esses movimentos. As palavras se convertem em fluxo. Ou aquilo que dizem provirá da *fonte* –não obstante o fato de que a linguagem esteja socialmente comprometida e culturalmente impregnada de significados objetivos e úteis –ou concernirá às profundezas da vida, ao mistério insondável que abrange o todo do mundo, restituindo-o, a cada vez, ao seio do indizível: “As palavras e os signos / de que é feito o lamento / são reflexos da água / são marulhos do vento. / Verdades apodrecem / com o passar do tempo. / Só a beleza fica / em perpétuo movimento” (CARVALHO, 1996, p. 80)⁹.

No ato de enunciar, *todo* se oferecerá à enunciação, e essa oferta não tem outro sentido senão ser acolhida, proclamada e levada adiante pela voz, permitindo que se salve não o *eu* que a proclamou e do qual supõe originar-se, mas a própria proclamação em si, no rastro da qual o *eu* também esperará ser salvo: “Se a poesia deixasse claramente aparecer as contradições que supõe, a experiência de sua impossibilidade não poderia ser feita, e o tormento poético seria sem valor. Mas é na ambiguidade que a poesia se torna criação” (BLANCHOT, 1997, p. 139). Tal é, pois, o segredo de uma voz que assume, em seu voltar-se para o indizível, as características de uma fala oracular, de uma enunciação que abraça a tarefa infinita de dizer o mundo presentificando-o em totalidade (no ato de enunciá-lo), ao mesmo tempo em que deixa sempre alguma outra coisa por dizer –essa outra coisa que faz leva o processo a recomeçar ou a retornar aos pontos já percorridos. Tal exorbitância toma a característica de um círculo, de uma reiteração incansável, e toma por certo as características de um retorno ao deserto ou àquela paragem erma onde a Esfinge se levantou para fazer suas perguntas:

⁹Neste ponto, cabe reproduzir também uma afirmação de Francisco Carvalho (*apud* COELHO, 2004, p. 471) sobre a poesia, citada por Nelly Novaes Coelho na resenha que escreveu para o livro *Romance da nuvem pássaro*, e que aqui vem a calhar: “Poesia é verbo primordial que habita o espírito do homem desde a infância das eras. É a dimensão mágica do ser. O seu altar no espaço e no tempo e não ser aprisionado nas teias do tempo.”

Sou o herdeiro da Esfinge
de seios de salitre.
Esfinge de palavras
que às vezes me devora
mas nunca me decifra.

(CARVALHO, 1997, p. 40)

Tudo isso faz pensar que o dizer da poesia não está garantido, sendo só um sopro ou um fluxo de água no deserto -realidade que os profetas conhecem profundamente e da qual não podem escapar a não ser traindo sua vocação. A voz lírica, *pastora* de imagens¹⁰, confinará com o êxtase, sem deixar no entanto de estar presa ao mundo das coisas onde se perde ou, como o disse Carlos Drummond de Andrade num poema admirável, a esse “tempo presente” para o qual confluem todos os outros, sejam eles míticos ou lembrados, ou sejam os tempos de uma experiência vivida de modo sempre insatisfatório, de cujas determinações -percebidas como um enraizamento -não podemos entretanto fugir.

A voz enunciadora torna-se presente a si mesma, será uma afirmação ou um dizer do mundo que também o apresenta a ele próprio como tal, mostrando, portanto, que a tese de que a poesia de Francisco Carvalho se abre em múltiplas *dimensões* deve ser complementada com a ideia de que as dimensões são os desdobramentos multifacetados de uma dinâmica central. Nela, é possível, enfim, dar significado e sentido a uma miríade de elementos dispersos, que surpreende os leitores e atordoa a crítica preocupada em decifrá-los, e que desestabiliza o comentário que busca interpretá-los e dar-lhes um lugar na história das letras:

Punhal do amor ou repentina brisa
que vem do mar com seus clarins de areia.
O adeus nos ronda, esfinge comovida.
Quem tece em nós a misteriosa teia
dessa aranha, avatar que nos recria?
Vive-se em flor no talo desse mito
até que o fel de outra carpintaria
vem transbordar seu amargor maldito.
Nessa estação um deus nos arrebatava
com seu dardo veloz. Um deus da estirpe

¹⁰ Cabe notar que as imagens do pastoreio são frequentes na poesia do autor.

dos arautos fogosos do Tetrarca.
 O fantasma dos claustros nos visita
 quando as formigas desfolhando vão
 os derradeiros cachos da sazão.

(CARVALHO, 1992a, p. 20)¹¹

¹¹ Este soneto faz parte de uma suíte intitulada “Sonetos da Epifania”, inserida no livro *Crônica das raízes*.

¹² Publicado em 1998.

Numa resenha do livro *Romance da nuvem pássaro*¹², Nelly Novaes Coelho observou que nos poemas dessa coletânea –em que se celebra “a poesia oculta na matéria banal do dia a dia” e se misturam “gentes e bichos, carências, sonhos, memórias, ausências ou presenças poderosas, como as de Eros, da Morte ou da natureza” –, a matéria banal, “transfigurada pelo olhar do poeta, que, nela, ilumina o além”, não é aquela que está “no mapa”, mas “no coração”, ou seja, “o mundo da infância há muito perdida, mas resgatada pela poesia como *mundo ancestral*, o da plenitude existencial” (COELHO, 2004, p. 470-471, grifos da autora). Ora, se a poesia “resgata” alguma coisa, não será só pelo seu poder de rememorar ou de recuperar em imagem uma experiência passada cujos mistérios nunca nos cansamos de sondar. Seu poder estará em torná-lo outra vez presente, no movimento da enunciação, misturando-o a esse presente da vida que, fugidio, parece escapar-nos a cada momento, e que jamais alcançamos viver em plenitude.

Mas o ato de enunciar já é profundamente ambíguo, porque nele –como em Proust e em outros autores –o passado não se afirma só como dimensão do que já foi ou passou, não podendo ser recuperado, mas se converte num presente em devir, confundindo-se, pela força das imagens, com o seu próprio futuro. O presente se projeta em direção ao futuro, no qual o poético sobrevive e se perpetua em forma de uma obra cujo segredo não podemos decifrar. A voz do deus que inspira não diz, ali, apenas o passado rememorado ou o futuro ainda por vir; diz também o futuro convertido em presente e passado, ao mesmo tempo, ou numa atemporalidade do dizer que inspira o poeta no deserto e o leva a sonhar com uma Canaã ideal que será preciso atingir, muito embora a *injustiça* divina, de que se queixa frequentemente, lhe pareça excessiva e verdadeiramente desproporcional às suas forças humanas. Essa reflexão parece ser também a da autora, que lhe dá a seguinte formulação:

At last, but not least, voltamos a destacar, no universo poético de Francisco Carvalho, a já referida dominância de um certo *ritmo oracular*, que aprofunda a grandeza da linguagem, lembrando ora a inspiração bíblica dos *salmos*, ora o húmus do *epigrama* (em que o poeta é mestre). Não, na leve e espirituosa epigramática adotada pelo Romantismo, mas em sua significação grega primitiva (inscrição concisa, solene, “lapidar”, –gravada em lápides, colunas, templos...), que visava celebrar e eternizar, na memória de todos, vultos de grande valor ou deuses. (COELHO, 2004, p. 471, grifos da autora).

A menção ao “ritmo oracular” é iluminadora. Evoca a autoridade de que, na solidão do deserto, o poeta se investe, mesmo sabendo que a solidão o expulsa de si e o desenraiza, isto é, o impede de construir sua casa em meio ao arcabouço das lembranças, das experiências e das referências a uma realidade imediata de impossível apreensão, em cuja proximidade ele se torna um estrangeiro: “A fala profética é uma fala errante que volta à exigência originária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, toda fixação a um enraizamento que seria repouso” (BLANCHOT, 2005, p. 114). Podemos até perceber a fala oracular como fala acolhedora –o que ela de fato é, pois aquilo que nela se exprime é o mundo em totalidade –, mas será também uma fala solitária, estrangeira, estranha à realidade das coisas, fala na qual as coisas aparecem em sua estranheza –experiência esta que, na poesia de Francisco Carvalho, é vivida, às vezes, sob a forma de um esforço generalizador (ou numa certa vagueza de expressão de que o gosto pelos plurais e pelos termos abstratos é um indício), o qual faz confluir as experiências para um centro único, sem nunca apontar a direção em que ele se localiza realmente: “Tudo o que penso e sinto não tem nexos / mais do que o têm as águas de um regato. / Sou como o espelho de perfil abstrato / que trocasse a ilusão pelo reflexo” (CARVALHO, 1982, p. 45). Nessa perspectiva, a própria vida –estranha à consciência de quem a vive –é vista como um alheamento, um estar constantemente fora de tudo e de si, que dá o sentido (sem qualquer determinação) da atividade poética:

Alheia a mim a vida tece a trama
da beleza, incansável tecelã.
Seria o amor uma ferosa chama
não fosse o amor uma utopia vã.

Invejo o sol brincando na paisagem
e os bois pastando a eternidade cega.
Invejo o veio claro que carrega
restos da minha desbotada imagem.

(CARVALHO, 1982, p. 45).

A autoridade não pode advir de uma pretensão a ela que nos seria facultada, por exemplo, pela autoridade mundana ou pelo fato de nos apegarmos aos grandes temas da cultura ou de fixarmos nossa atenção nas questões mais pertinentes e aflitivas de nossa época. Advém, antes, da experiência da solidão e da errância –a qual, ao contrário do que muitos acreditam, não se manifesta como um poder ou um privilégio, originado do estudo e do saber. Não é o discurso de uma voz autorizada, capaz de estimular e conduzir as massas para bem, mas será uma voz *anônima*, sobretudo, no sentido de que o *nome* que poderia sustentá-la perante o mundo não tem nenhuma vigência no âmbito daquilo que diz. Neste ponto, o poeta é *qualquer um* ou só um indivíduo cuja própria experiência, convertida em matéria de poesia, se converteu também numa imagem ou, talvez, numa imagem de experiência (imagem da vida) não refletida pelos espelhos:

Não falarei para os companheiros que se juntaram
à estirpe do vento e que se dispersaram
pelos campos semeados de explosivos.

[...]

Não falarei para as multidões devoradas
pelo automatismo das engrenagens
e pelas rotações em vermelho
de um mundo em pânico.

Falarei para as visões de cabeças coroadas
que vagueiam pelo céu, mas não farei
um discurso de solidão para uma
plateia de sobreviventes.

(CARVALHO, 1982, p. 48)

Este é o ponto a que podemos chegar ao fim de nossa reflexão. Aqui devemos admitir que a poesia de Francisco Carvalho, no indesejável ineditismo em que se mantém frente ao público, parece relutar em abrir-se –não obstante o que digam os seus entusiastas –a essas experiências amplas de acolhida e aclamação. Isso talvez se dê como decorrência do seu modo particular de pleitear sua relevância, o qual implica tanto abrir-se para a experiência social com mensagem de atualidade (assumindo às vezes um tom de protesto), quanto fechar-se em seguida, num movimento de fuga que a torna algo invisível à sensibilidade contemporânea –sempre aflita em encontrar no poético um espelho no qual se veja refletida. Não à toa, conforme o lembra Carvalho na entrevista concedida a Vieira de Melo, um escritor de geração mais nova¹³, nos anos oitenta, tenha criticado, em página de uma revista famosa, o fato de Carvalho ter sido agraciado com um prêmio de expressão nacional, naquela ocasião, suscitada a crítica por razões que o poeta imaginou assentarem-se em preconceitos ainda imperantes no sistema da cultura brasileira. Suspeitamos, porém, que tais razões têm a ver sobretudo com a incompreensão ou a incapacidade da crítica em descobrir, na obra do autor, um espaço de veiculação de mensagens positivas, ou de encontrar nela características estilísticas ou de época às quais se poderia recorrer para justificar a consagração. Tal descompasso entre leitura e obra, que ainda nos desconcerta, ganha uma luz estranha e reveladora quando visto à distância, porquanto parece remeter ao centro vertiginoso para onde a obra nunca deixou de apontar – sendo, portanto, o equívoco o espaço legítimo de sua plena realização.

Produzindo o equívoco, firmando-se nele para alçar voo, suscitando admiração onde sequer foi compreendida, recusando-se a ceder às solicitações da notoriedade e, no entanto, aspirando a ela, repetindo-se e desdobrando-se em livros que tomam às vezes a forma de longas coletâneas de poemas cujo princípio organizador não se percebe claramente,

¹³ “Em artigo publicado na revista *Veja*, certo poeta fez comentários desairosos à minha premiação pela Bienal Nestlé de Literatura. Criticou o desempenho da comissão julgadora e limitou-se a citar dois versos de um poema que não lhe soara bem aos ouvidos de esteta refinado. Por trás disso, todavia, estava o seu desconforto pelo fato de a comissão haver premiado um poeta nordestino completamente desconhecido, num universo de mais de sete mil candidatos” (CARVALHO, 2005).

a poesia de Francisco Carvalho se *realiza* por certo, levando a crer que se trata de uma das mais relevantes da época contemporânea no Brasil. Não obstante as dificuldades que encontre para afirmar-se e ganhar um lugar no *cânone* das obras do nosso tempo, isso não a impedirá, por certo, de *existir* como grande obra, e não nos impede de acreditar que, com justiça, um dia chegará ao seu lugar. Aguardemos o tempo em que, deixando de ser obra da periferia das letras nacionais, se torne obra do centro, conforme está fadada a se tornar, com todos os avanços, recuos e mal-entendidos que envolverão esse movimento.

Referências

AGÊNCIA ESTADO. Fagner revela o grande poeta Francisco Carvalho. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Cultura, 29 out. 2004. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,fagner-revela-o-grande-poeta-francisco-carvalho,20041029p5946>. Acesso em: 28 jul. 2021.

AIRES, Ana Vlândia Mourão. *Três dimensões da poética de Francisco Carvalho*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1996.

BERARDINELLI, Alfonso. *Direita e esquerda na literatura*. Trad. Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Âyiné, 2016.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARVALHO, Francisco. Francisco Carvalho: “Poesia é salto no escuro”. [Entrevista cedida a] José Inácio Vieira de Melo. *Jornal de Poesia*, Salvador, 16 de abril de 2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jinacio16.html>. Acesso em: 28 jul. 2021.

CARVALHO, Francisco. *Rosa dos eventos*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará/Academia Cearense de Letras, 1982.

CARVALHO, Francisco. *Rosa geométrica: sonetos*. Fortaleza: Gráfica VT, 1990.

CARVALHO, Francisco. *Crônica das raízes*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1992a.

CARVALHO, Francisco. *O tecedor e sua trama*. São Paulo: João Scortecci, 1992b.

CARVALHO, Francisco. *Galope de Pégaso*. Ilha do Governador: Mundo Manual Edições, 1994a.

CARVALHO, Francisco. *Sonata dos punhais*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1994b.

CARVALHO, Francisco. *Raízes da voz*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1996.

CARVALHO, Francisco. *Girassóis de barro*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1997.

CARVALHO, Francisco. *Memórias do espantalho: poemas escolhidos*. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 2004.

SOUSA, Mailma de. *Francisco Carvalho: formas de uma poesia do ser*. Fortaleza: Imprece, 2002.

ABSTRACT**The oracular speech of Francisco Carvalho**

In this article, the poetry of the Brazilian writer Francisco Carvalho is studied from the perspective of its formal acquisitions, considering its temporal development over six decades, and the characteristics of the imaginary that permeates it. Starting from the idea that it is based on a meeting of traditions - in which the echoes of Portuguese Classicism are mixed with a frankly modern language derived from the codes of modernist writing, both amalgamated by the poet's own diction, in which the dialogue between such elements is affirmed as the predominant vector -, we seek to understand the way in which certain images of empirical life, with their determinations of time and place, find their contour and finish in the author's poetic word. Life, under these conditions, does not end properly, but neither does it begin, since the opening of the work in the scope of the imaginary expands it in all directions. Thus, a time of exile is established, which will be both the time of myth and imaginary, but also the time of what we call here a prophetic or oracular speech, which cannot be imprisoned by the compartments of reason or memory. The flight of the words always escapes to another dimension, where every enunciation event immediately becomes an opening or an overtaking. The aim of the study, based on the analysis and commentary of Francisco Carvalho's poetic trajectory, is to understand these relationships and question their meaning.

Keywords: *modern poetry; brazilian poetry; imagery; Francisco Carvalho*

Renato Suttana (1966) é professor universitário, escritor e tradutor. Graduado em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (1989), é também mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1995), doutor pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003) e pós-doutor em Literatura pela Universidad de Buenos Aires (2014). Atualmente é professor adjunto da Faculdade de Comunicação, Letras e Artes da Universidade Federal da Grande Dourados, atuando na graduação e na pós-graduação. Foi professor do Departamento de Letras da UNICENTRO (Guarapuava) e do Mestrado em Educação da UFGD. Realiza pesquisas em poesia e ficção brasileiras e teoria literária, com ênfase na poesia e na prosa moderna e contemporânea, na teoria da leitura e da interpretação e no ensino da literatura. Traduziu autores de língua inglesa e espanhola, e tem livros de poesia e ensaios publicados.