H. DOBAL, LEITOR DE DA COSTA E SILVA:
representação poética e desleitura

Wanderson Lima - UESPI[1]

RESUMO

Neste artigo, estuda-se comparativamente a representação poética da paisagem física e humana do Piauí nas obras de Da Costa e Silva e Hindemburgo Dobal. Objetiva-se explicitar como H. Dobal, neste sentido, encetou um diálogo produtivo com a obra de Da Costa e Silva. A hipótese do presente estudo é que o autor de *O Tempo Conseqüente* dialogou incessantemente com a obra dacostiana complementando-a anteticamente através de um expediente que o crítico Harold Bloom, em sua teoria da influência, denomina *tessera*.

PALAVRAS-CHAVE: Da Costa e Silva. H. Dobal. Piauí. Representação poética. *Tessera*.

RESUMEN

Este artículo tiene como tema el estudio comparativo de la representación poética del paisaje físico y humano del Piauí en las obras de Da Costa e Silva y Hindemburgo Dobal. Objetiva explicar cómo H. Dobal, en este sentido, se embarcó en un diálogo productivo con el trabajo de Da Costa e Silva. La hipótesis de este estudio es que el autor de *O Tempo Conseqüente* reflexionou sin cesar sobre la obra dacostiana completándola anteticamente a través de un medio que el crítico Harold Bloom, en su teoría de la influencia, llama *tessera*.

PALABRAS CLAVE: Da Costa e Silva. H. Dobal. Piauí. Representación poética. Tessera.

[1] Professor de literatura da Universidade Estadual do Piauí – UESPI e doutorando em literatura comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. E-mail: wandersontorres@hotmail.com

I. INTRODUÇÃO

Este artigo consiste num estudo comparativo da forma de representação ficcional em **Da Costa e Silva**[2] e em **H. Dobal**[3], objetivando explicitar como esses dois poetas entenderam e ficcionalizaram a paisagem física e humana do Piauí. Sem negar o amplo lastro de influência que sofreu o autor de *O Tempo Conseqüente* ao longo de sua formação literária, procuraremos demonstrar como a sua poética bebeu na fonte dacostiana através de um expediente que o crítico Harold Bloom (1995, 2002) denominou **tessera**.

O ponto nodal de nossa argumentação é a consideração de que a obra de H. Dobal constitui-se, em grande parte, uma espécie de leitura revisionista (ou "desleitura", nos termos de Bloom) da poesia de Da Costa e Silva. Dobal, de certa forma, complementa **antiteticamente** o projeto de uma poesia telúrica – fincada nas raízes culturais e físicas do Piauí – empreendido pelo poeta amarantino. Não se engloba, neste estudo, a totalidade da obra dos autores, mas apenas a parte que tematiza o Piauí (em Da Costa *Zodíaco* e *Poemas esparsos*; em Dobal a 1ª seção de *Tempo Conseqüente*, *A Serra das Confusões* e *Poemas esparsos*).

Representação e **mímesis** têm aqui sentidos equivalentes e revezamos seus usos de forma mais ou menos arbitrária. Toma-se, sob a inspiração de Costa Lima (1980, 1981), a **mímesis** poética como alargamento das possibilidades do real, como **produção da diferença**, e considera-se – em contraposição à redução documental que as interpretações sociológicas, em geral, impõem à literatura – que a força comunicativa e o valor cognitivo da experiência poética advêm exatamente da não-identidade entre **mímesis** e mundo.

[2] Antônio Francisco da Costa e Silva (Amarante-PI, 1885 — Rio de Janeiro, 1950) foi um poeta cuja produção oscilou entre o Simbolismo e o Parnasianismo. Conta-se entre os primeiros poetas brasileiros a absorver as lições de Baudelaire, Mallarmé e Verhaeren. É autor da letra do Hino do Piauí. Seus livros mais aclamados foram *Sangue* (1908) e *Zodíaco* (1917).

[3] Hindemburgo Dobal Teixeira (Teresina, 1927 - Teresina, 2008) foi o primeiro e um dos principais poetas do Modernismo no Piauí. Foi co-fundador da revista *Meridiano*, porta-voz da revolução estética moderna no estado do Piauí. Além de poeta, foi exímio tradutor, tendo vertido ao português textos de poetas como T. S. Eliot e E. E. Cummings e prosadores como Jerzy Kosiński e Anthony Burgess. Sua poesia, frequentemente aproximada da de João Cabral, devido à contensão lírica presente em ambos, recebeu forte influxo dos poetas do modernismo inglês. Escreveu, entre outros, *O tempo conseqüente* (1966), *O dia sem presságios* (1970) e *A cidade substituída* (1978).

II. REPRESENTAÇÃO DO PIAUÍ EM DA COSTA E SILVA

Um exame nas produções poéticas de Da Costa e Silva irá nos mostrar que a parte de sua lírica que se volta para motivos piauienses oscila entre: i) um descritivismo que engloba técnicas parnasianas (rigor formal) e impressionistas (especulação das sensações provocadas pelo objeto, produção em série com sutis variações sobre um mesmo tema) e ii) um romantismo tardio que impõe o filtro da subjetividade idealizante ao objeto que capta. Tal oscilação pode ser vislumbrada no cotejo de dois conhecidos sonetos do autor:

O Aboio

O sol desfez-se em ouro nas quebradas,
Surge a lua de prata, além da serra,
Nos saudosos sertões da minha terra,
Pelo tempo feliz da vaquejada,

À hora azul do crepúsculo, as boiadas
Vêm chegando aos magotes para a ferra,
Em correrias, num tropel de guerra,
Nuvens de pó formando na estrada...

Mas uma rês desgarra de repente;
No cavalo fogoso e mais ligeiro
Perseguem-na a correr, inutilmente.

Ouve-se o aboio no sertão inteiro...
Volta a rês ao curral, pausadamente,
Vencida ao som do canto do vaqueiro.

Amarante

A minha terra é um céu, se há céu sobre a terra:
É um céu sob outro céu tão límpido e tão brando,
Que eterno sonho azul parece estar sonhando
Sobre o vale natal, que o seio à luz descerra...

Que encanto natural o seu aspecto encerra!
Junto à paisagem verde, a igreja branca, o bando
Das casas, que se vão, pouco a pouco, apagando
Com o nevoento perfil nostálgico da serra...

Com seu povo feliz, que ri das próprias mágoas,
Entre os três rios, lembra uma ilha, alegra e linda,
A cidade sorrindo aos ósculos das águas.

Terra para se amar com o grande amor que eu tenho!
Terra onde tive o berço e de onde espero ainda
Sete palmos de gleba e os dois braços de um lenho!

Os dois sonetos acima, ambos do livro *Zodíaco* (1917), servirão de ponto de partida para comentarmos a oscilação (parnaso-impressionismo X neo-romantismo) da poesia telúrica de Da Costa e Silva.

A lírica dacostiana é, em sua quase totalidade, idealista, metafísica. Tudo nela tende a tornar-se arquétipo. O particular e concreto tende a tornar-se símbolo, como vemos nos dois sonetos acima: no primeiro, uma cena prosaica do sertão nordestino caminha pouco a pouco rumo à alegorização da vitória da inteligência humana sobre as forças irracionais da natureza (o vaqueiro não é veloz como a rês, mas a resgata através de uma "técnica" – o aboio – que denota sua inteligência); da mesma forma, no segundo soneto, a cidade descrita não é Amarante mas uma cidade arquetípica, um eldorado onde até as mágoas são motivos de riso. Não se chamasse Amarante e esse soneto poderia ser um hino de quase qualquer cidadezinha do interior (desconte-se a única e tênue referência concreta e individualizante do poema: "Entre três rios..."). Estes dois poemas ilustram, pois, como a **mímesis** dacostiana, coerente com suas raízes platônicas e românticas, submete-se ao imperativo da imaginação corretora, tomando o poeta como um demiurgo.

O Piauí das páginas de Da Costa e Silva é um eldorado onde as matas são sempre verdes e pulsantes de vida, onde o rio é sempre caudaloso e cristalino, onde o povo guarda uma pureza e uma ingenuidade ímpares. O motivo desse idealismo parece-nos ser dois, um de fonte literária e outro de fonte extraliterária. O motivo literário é o amplo lastro de influência romântica e simbolista que Da Costa e Silva recebera ao longo de sua formação literária, mormente dos autores de língua francesa (Verhaeren, Verlaine, Baudelaire e até mesmo Tristan Corbière e Jules Laforgue – como evidenciam os sonetos "Josafat" e "À Margem de um Pergaminho"), de Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, a quem ele verdadeiramente reverenciava, além do português Antônio Nobre. O motivo extraliterário é uma tentativa de compensação psicológica; o poeta idealiza sua terra como forma de reagir contra os estereótipos que produziram uma imagem parcial e negativa de seu estado. Aventamos aqui este motivo extraliterário como mera hipótese que, para ser plenamente confirmada, necessitaria de uma investigação sobre a (ainda inédita) produção em prosa dacostiana, mormente sobre sua correspondência ativa. Se admitirmos, porém, essa hipótese como plausível, temos que reconhecer que a imaginação corretora que permeia grande parte da lírica dacostiana não se explica apenas como influência de leitura e concessão aos valores da época; trata-se de uma **forma de resistência** contra a estereotipia impingida pelo discurso do setor cultural dominante e uma tentativa – algo quixotesca – de solapar a primazia desse discurso.

Um cotejo entre os dois sonetos supracitados demonstra que quanto mais Da Costa e Silva se afasta do seu vezo "parnaso-impressionista" mais sua obra vai perdendo em rigor formal e plástico, embora, graças à imaginação corretora, afine o poder de moldar cenas arquetípicas. No primeiro soneto, a fluência musical, os **enjambements** providenciais e sugestivos (entre os versos 10 e 11, por exemplo, o **enjambement** reforça a significação latente dos versos, associando-se à ligeireza do cavalo), a sintaxe e a pontuação altamente funcional (veja-se, por exemplo, como os advérbios em "mente" precedidos de vírgula nos versos 11 e 13 engendram uma precisa harmonia rítmico-imagética), a plasticidade das imagens (um verdadeiro quadro impressionista, com a valorização da luz e suas sutis mutações e um apelo sinestésico latente), enfim, o perfeito domínio da forma que se entrevê em "O Aboio" não se repete em "Amarante", que retoma um **topos** da tradição romântica sem lhe abrandar os clichês, como se vê em versos como "Terra para se amar com o grande amor que tenho" ou "Com seu povo feliz, que ri das próprias desgraças".

Uma rápida observação no plano léxico dos dois poemas mostrará que o soneto "Amarante" não contém um só vocábulo aderente ao **ethos** piauiense como também nenhuma imagem que singularize Amarante ou o Piauí. Por outro lado, em "O Aboio" o **sermo nobilis** parnaso-simbolista vai cedendo espaço para vocábulos impregnados da realidade cotidiana do sertanejo piauiense. Claro, não basta o uso de termos e expressões regionalistas para constituir-se uma poesia arraigada a um **ethos**. Mas também o léxico é um componente importante na singularização de um povo. A cena de aboio ali descrita mostra com clareza a tensão entre representação naturalista e imaginação corretora que permeia muitos sonetos de *Zodíaco* e talvez mesmo da poética de Da Costa e Silva: é a luta entre um pendor intelectualista, detalhista e rigoroso que se choca com uma sensibilidade à flor da pele, imaginativa e de fundo popular. Fausto Cunha (apud SILVA,1997), a esse respeito, pronunciou-se: " O poeta de 'Sangue' deu-nos uma obra forte e vivida, em que se conciliam as exigências de uma **aristocracia estética e as impregnações de uma sensibilidade profundamente popular**". Um conhecido poema do autor confirma a sagaz afirmação de Fausto Cunha:

A moenda

Na remansosa paz da rústica fazenda,
À luz quente do sol e à fria luz do luar,
Vive, como a expiar uma culpa tremenda,
O engenho de madeira a gemer e a chorar.

Ringe e range, rouquenha, a rígida moenda;
E, ringindo e rangendo, a cana a triturar,
Parece que tem alma, adivinha e desvenda
A ruína, a dor, o mal que vai, talvez, causar...

Movida pelos bois tardos e sonolentos,
Geme, como a exprimir, em doridos lamentos,
Que as desgraças por vir sabe-as todas de cor.

Ai! dos teus tristes ais! Ai! Moenda arrependida!
– Álcool! Para esquecer os tormentos da vida
E cavar, sabe Deus, um tormento maior!

Neste clássico soneto – novamente de *Zodíaco* –, é perceptível como a simplicidade do motivo é submetida a um aparelho técnico rigoroso e polivalente. A acumulação de elementos figurativos, o colorido da melopéia, a hipertrofia de adjetivos (só na primeira estrofe encontramos 5 adjetivos e 3 locuções adjetivas) e a intenção moralizante (todo o descritivismo do soneto se encaminha para a chave de ouro "didática") elevam um outrora prosaico engenho de madeira à categoria de monumento. Típica técnica do parnaso: pela acumulação quantitativa de recursos poéticos representar o banal como o inusitado e, sendo possível, extrair desse quadro uma lição moralizante (leia-se o Bilac do soneto "Velhas Árvores").

Dilacerado, por razões biográficas e por formação intelectual, pela saudade de paraísos perdidos, o olhar de Da Costa e Silva sobre o Piauí não raras vezes se confunde com o olhar do turista deslumbrado ou com o espanto do cronista quinhentista que via no Brasil o eldorado. Essa visão se reflete, no plano estrutural na obra, conforme temos visto nos poemas transcritos, na opulência de recursos poéticos que o autor aciona[4]. Só uma linguagem vibrante, rica em recursos figurativos e revestida de uma melopéia wagneriana (veja-se boa parte dos poemas de *Zodíaco*), pode representar ficcionalmente a beleza tropical desse **paradise lost**.

Na ausência de um poeta épico em nessas plagas – houvera Leonardo das Dores, mas esse fora mal compreendido e rechaçado por seus contemporâneos e só agora volta, aos poucos, à cena –, Da Costa e Silva foi quem melhor elevou, até o início do século XX, no campo da poesia, à categoria de mito a paisagem e o homem piauienses. Neste sentido, ocupa um lugar especial na cultura piauiense não apenas pelas qualidades poéticas intrínsecas, mas

[4] Para uma explanação da relação entre forma literária e estrutura social, que aqui vislumbramos em Da Costa e Silva, cf. Candido (2000).

por ter colaborado de forma decisiva na construção de uma forma de imaginário a que o piauiense recorre na busca de identificar-se.

III. REPRESENTAÇÃO FICCIONAL EM H. DOBAL

Um aspecto que chama a atenção de quem lê a poesia de Dobal, ainda que sem compromissos críticos, é a sua capacidade – surpreendente para uma obra de essência lírica – de referencialidade cultural. Não há para este poeta uma poesia desvinculada de um extrato social, histórico-geográfico. Em seus melhores momentos, esta poesia não dissocia consciência estética e consciência ética. Não por acaso, pois, Péricles da S. Pinheiro (apud Dobal, 1997) qualificou o **modus operandi** da poética dobalina de "realismo poético" e Ranieri Ribas (2003) de "realismo fenomenológico". Estamos diante de uma lírica que não imita estados de ânimos (**stasis**), como quer Merquior (1997), mas elementos tangíveis da cultura humana e física de um espaço definido.

Ainda a este respeito, Ribas (2003, p. 06) ressalta em Dobal "a preferência pela cousa ordinária em detrimento da metafísica", asseverando que o poeta engendra uma "poesia fenomênica", isto é, "não uma poesia de concepções sobre objetos mas um inventário de objetos e vivências mundanas". Ressalta também a função épica da poesia dobalina, que se manifestaria em "faturas líricas, ou melhor, fraturas líricas"; o eu-poético dobalino, entende o crítico, "varia seus humores a fim de representar todas as facetas do espírito de um povo, seja pelo drama da escassez em *Tempo Conseqüente*, seja pelo testemunho crônico-anedótico dos *causos* e da gente comum em *A Serra das Confusões*" (idem, p. 07).

A interpretação de Ribas deslocou o eixo das exegeses de Dobal, inserindo-o numa nova perspectiva. No entanto, na escolha do aporte teórico, o crítico incorreu em duas ancoragens bastante questionáveis. A primeira se deu na escolha da teoria dos gêneros; ao apontar a presença de uma função épica na poesia de Dobal, Ribas recorre ao rigorismo imobilista da teoria dos gêneros de Emil Staiger[5], e deixa implícito, assim, uma concepção redutora da lírica. Da mesma forma, o crítico concebe a existência de uma transparência na transposição simbólica da realidade pela **mímesis** poética; assim, ele admite que a poesia de Dobal capta "a cousa em si, positiva e fenomênica" (RIBAS, 2003, p. 05), independente de

[5] Resumidamente, as críticas mais comuns à teoria de Staiger são: i) ao tratar do lírico, Staiger toma como transistórico o que é válido apenas no âmbito do alemão; 2) equivoca-se igualmente ao engendrar "uma teoria dos gêneros que toma a tríade das atitudes fundamentais nos gêneros esquematizados como permanentemente preexistente nas idéias fundadas no ser do homem". (Hempfer apud Costa Lima, 2003)

esquemas conceituais ou mediações simbólicas. Nesta perspectiva a **mímesis** poética torna-se mera duplicação do mundo, e não sua recriação.

De nossa parte, antes entendemos que H. Dobal seja o que Jorge Luis Borges (2000), resgatando o sentido etimológico do termo poeta, denomina de **fazedor** ("hacedor"); o fazedor na noção borgeana incorpora à expressão lírica a narratividade, fundindo inclinações pessoais à alteridade pressuposta no ato de narrar; é cantador e um contador, um sujeito idiossincrático e um aedo: alguém que "profere agudas notas líricas", mas também "narra uma história" (2000, p. 51). O fazedor Dobal, ainda que lírico em essência, pensa o sujeito da criação numa perspectiva oposta ao egocentrismo que atravessa a lírica moderna do romantismo às vanguardas do século XX; para ele, o sujeito da criação, ao representar poeticamente uma dada realidade, funda-se num rigoroso senso de alteridade: expressa-se não só **para** mas **por uma comunidade**. Com isso, Dobal logra atingir uma façanha desdenhada pela maior parte dos grandes líricos do século XX: manter a força comunicativa da poesia, sem lhe macular a densidade cognitiva ou a qualidade estética. Neste sentido, encontramos uma continuidade entre o projeto poético de Da Costa e Silva e o H.Dobal: a exigência de que a poesia não perca sua ligação com o **ethos** social, uma suposição de que a expressividade do texto (e mesmo as experimentações) não transforme o poema numa joia mallarmaica de intransigência comunicativa.

Ilustremos o que foi dito acima com uma análise em um ou dois poemas típicos do estro dobalino. O objetivo não é levar a cabo uma análise semântico-formal extensiva dos poemas, mas apenas aferir como o esforço mimético do poeta não se limita a catalogar elementos da paisagem (no caso, da paisagem nordestina) nem fazer uso de regionalismos; o esforço mimético empreendido por Dobal é o que singulariza sua gramática e o diferencia dos poetas cordelistas e da representação pitoresca dos poetas regionalistas. O que o particulariza é o modo como ele nos põe diante dessa representação: tal como no Graciliano Ramos de *Vidas Secas*, Dobal busca uma linguagem em nível da paisagem, isto é, uma linguagem alicerçada na tentativa de aproximação entre signo e realidade. Este aspecto da **mímesis** em Dobal já fora enunciado por Ranieri Ribas (2003, p. 09), que fala da "poética isomórfica do vocábulo à imagem". Mais cautelosos, preferiríamos que Ribas houvesse falado em **aproximação isomórfica**, já que a literatura, como representação simbólica, nunca reproduz o real de maneira transparente. Vejamos os poemas:

Réquiem

Nestes verões jaz o homem
sobre a terra. E a dura terra
sob os pés lhe pesa. E na pele
curtida in vivo *arde-lhe o sol*
destes outubros. Arde o ar
deste campo maior desta lonjura
onde entanguidos bois pastam a poeira.

E se tem alma não lhe arde o desespero
de ser dono de nada. Tão seco é o homem
nestes verões. E tão curtida é a vida,
tão revertida ao pó nesta paisagem
neste campo de cinza onde se plantam
em meio às obras-de-arte do DNOCS
o homem e outros bichos esquecidos.

Relatório

Nas feiras de Pernambuco
o gado pé-duro do Piauí
baixa o preço da carne.

Não é mais boi
são tassalhos
e a faca na carne
corta macia.

Macia era a vida
sob as faveiras
antes da faca
dividir o boi
em novas glebas.

Antes que o tempo
fosse cortado
e o gado bravo
fosse levado
no macio andar
dos caminhões.

Boi morto couro
Entregue às varas.
Mais outros virão
do Piauí mais pobre
do que estes bois
de poucas arrobas.

Os dois poemas transcritos, da obra de estréia *O Tempo Conseqüente* (1966), exemplificam recursos estilísticos recorrentes da **mímesis** poética de H. Dobal. De forma

bem resumida, podemos salientar que se trata de uma poética anti-ególatra, que propõe um deliberado distanciamento de si com o fito de, na representação ficcional, identificar-se com a alteridade captada nesta distância. Daí que entre seus traços possamos identificar:

i) despersonalização; recusa de uma lírica interiorizada e confessional com o fito de, pela recusa da imaginação corretora, captar o **ethos** da cultura representada;

ii) condensação dos recursos poéticos: rarefação das rimas, contenção simbólico-metafórica, esgotamento semântico dos vocábulos, abolição de sinais de pontuação com o fito de ambiguizar o discurso sem recorrer à ornamentação retórica (cf. LEOPOLDINO, 2003), estrofes formadas de palavras soltas em vez de frases gramaticais tradicionais e preferência por tropos como metonímia, ironia, elipse e zeugma, indicadores de uma escritura econômica;

iii) recorrência ao que Jakobson (1970), em seu texto fundamental sobre a gramática da poesia, denominou de "figura de gramática": o uso de procedimentos gramaticais como constituinte da eficácia estética do poema numa escala tão ou mais importante que os tropos ou figuras de linguagem;

iv) indissociação entre consciência estética e consciência ética, entre memória pessoal e memória coletiva, entre canto e narrativa. Nem poeta lírico nem épico: um **fazedor**, no sentido borgeano do termo;

v) recusa do intelectualismo e da afirmação autoral pela recusa da estilização, do **efectismo**. O poema tem de soar natural, quase como se não fosse – e sabemos que é – fruto de um labor dos mais extenuantes.

IV. A DESLEITURA DE H. DOBAL

Tentamos configurar, nas seções II e III, como se dá o processo de representação ficcional nos dois poetas. Interessa agora mostrar como a obra de Dobal constitui-se, em parte, como uma desleitura da poética de Da Costa e Silva. Tentaremos explicar essa tese a partir das reflexões de Harold Bloom (1995, 2002), que serão sumariadas, brevemente, a seguir.

Parte significativa da obra de Bloom constitui-se num esforço de construir uma teoria psicoestética da poesia através da descrição do processo de influência. No entendimento do crítico americano, todas as críticas básicas de poesia têm oscilado entre a tautologia (o sentido do poema é ele mesmo) e a redução (o poema significa algo fora de si). Leitor nada ortodoxo

de Nietzsche e Freud, ele propõe, então, que uma nova crítica[6] – denominada **antitética** – deva se fundar no pressuposto de que todo poema se liga a outro(s) e só é explicável por esse(s) outro(s). Bloom nos convida a superar a idealização de pensar em qualquer poeta como um ego autônomo; para ele, "todo poeta é um ser colhido numa relação dialética (transferência, repetição, erro, comunicação) com outro poeta ou poetas" (2002, p. 55): um poeta é uma resposta a outro assim como somos, em grande parte, uma resposta à nossa família. Entre os "poetas fortes"[7], os poemas são concretizações da "angústia da influência"[8] – "descargas de motores em resposta ao aumento de excitação da angústia da influência" (2002, p. 57), como diz metaforicamente. Essa influência se dá por um ato de "leitura distorcida" ou "desleitura" em relação ao(s) poema(s) do precursor. Isso não significa dizer que o **efebo** – denominação do poeta influenciado – tenha consciência dessa desleitura; como salienta Bloom (2002, p. 87), "o precursor jamais é absorvido como parte do superego (o Outro que nos comanda), mas como parte do id".

O leitor que porventura não conhece as teses de Harold Bloom deve estar a considerar demasiado vago os termos "leitura distorcida" e "desleitura" (**misreading**). Bloom procura detalhá-lo mostrando que essa atitude revisionista pode se manifestar de várias formas, das quais ele descreve e opera com seis: **clinamen**, **tessera**, **kenosis**, **daemonização**, **askesis** e **apophrades**. Para o crítico, estas seis proposições revisionárias "que distorcem ou metamorfoseiam precursores" (1995, p. 98) têm idêntica função, nas relações intrapoéticas, que os mecanismos de defesa na vida psíquica de todos nós.

Como nosso foco central aqui não é resenhar a teoria da influência bloomiana, limitamo-nos a falar apenas da forma de "desleitura" que nos interessa, a **tessera**. Esta representa "a tentativa de qualquer poeta que vem depois de convencer-se (e a nós) de que a Palavra do precursor estaria gasta se não redimida como uma Palavra recém-enchida e ampliada do efebo" (2002, p. 97); **tessera** é, portanto, "uma 'completude' que é tanto uma apropriação quanto o é um desvio revisionário" (idem, p. 23). Bloom detecta esta forma de desleitura, por exemplo, na obra de Wallace Stevens em relação aos seus precursores românticos americanos; alega, por exemplo, que a elegia *The Owl in the Sracophagus*, de

[6] A **crítica antitética** de Bloom não foge ao enredamento que ele denuncia. Ela opera com a redução, já que nele um poema é sempre uma reposta a outro, isto é, um poema se **reduz** a outro.

[7] Na versão agonística da história da literatura ocidental narrada por Bloom, a noção de poeta forte (**strong poet**) é basilar. Diz o crítico: "Meu interesse é apenas por poetas fortes, grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores (...). Os talentos fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam-se" (2002, p. 28).

[8] Bloom, contrariando Freud, desconsidera a sublimação, entendendo-a como concessão otimista do pai da psicanálise. Daí considerar o poema como "angústia realizada", como "a melancolia do poeta por sua falta de prioridade" (2002, p. 54)

Stevens, "é mais bem lida como uma grande tessera em relação a *The Sleepers*" (idem, p. 95), de Walt Whitman. Acreditamos que haja casos semelhantes entre Da Costa e Silva e H. Dobal.

Os poetas consagrados do Piauí à época em que Dobal começou a escrever eram Celso Pinheiro, Martins Napoleão e Da Costa e Silva. O intimismo pessimista no primeiro e religioso no segundo parecem ter sido de quase nenhuma significância na formação poética do poeta; no entanto, do telurismo idealista de certos poemas de Da Costa não podemos afirmar o mesmo. Consta em *Zodíaco* (1917) uma seção, a mais famosa talvez, denominada "Minha Terra" que muito provavelmente serviu como pedra-de-toque para Dobal. O mesmo se pode dizer de dois sonetos dacostianos encontrados em *Sangue* (1908), os popularíssimos "Saudade" e "Rio das Garças". É notório que, enquanto Da Costa e Silva recebeu a alcunha de "poeta da saudade", Dobal, um poeta que tem na memória um dos fulcros de sua poesia, jamais se vale do vocábulo saudade, nem se interessa em explorar um sentimento nostálgico que não tenha valor coletivo e apelo cívico. A nostalgia faz com que o amarantino erija uma recordação corretiva do passado que traz como resultado a reatualização do mito do Eldorado em terras piauienses; já o teresinense lida com a memória social porque professa uma esperança no poder corretivo do passado e na força da tradição contra a barbárie e o individualismo moderno.

Assim, dito de forma direta, Da Costa e Silva serviu a Dobal não como modelo para repetir – mas para reconsiderar e subverter (desler ou corrigir criativamente, nos termos de Bloom). H. Dobal emula com Da Costa e Silva por ter consciência de que este, antes dele, fora quem melhor fixara em nosso imaginário uma representação, via poesia, do **ethos** piauiense[9]; essa emulação dá-se por um processo de **desidealização** que H. Dobal impõe ao fazer poético, embora, no que se refere à função da poesia, Dobal seja idealista como Da Costa, por mais diverso que seja o motivo da idealização em ambos, uma vez que sua prática poética não foge à tópica de extração romântica do poeta como consciência superior. Em Da Costa, a consciência superior do poeta está no fato de ele ser o demiurgo criador-transfigurador de realidades, o criador de fantasias que embelezam a realidade presente. Em Dobal, ao contrário, o poeta é o ser de consciência superior porque ele é o agente autorizado a

[9] A emulação de Dobal com Da Costa e Silva encontra-se não apenas, como supõe a teoria de Bloom, recalcada no inconsciente. Dobal é explícito em documentário produzido por Douglas Machado, ao afirmar que Da Costa fez "belos poemas sobre o Piauí, com motivos piauienses, mas (...) não se pode dizer que seja um poeta piauiense" ao passo ele, Dobal, produz **poemas piauienses**. Como não sentir, sutilmente implícita na fala de Hindemburgo, a reprimenda do efebo que se desvia do pai-precursor, corrigindo-o criativamente?

falar em nome de uma comunidade, é o guardião da memória coletiva – este baú das virtudes cívicas e morais. No entanto, ambos, direta ou indiretamente, querem insuflar, nos conterrâneos, o amor à terra.

A desidealização de Dobal, em relação ao poeta amarantino, não se traduz pois em termos de recusa ou menoscabo pelos mitos localistas engedrados pelo poeta da saudade; traduz-se em termos de incompletude e falta de dureza (ou excesso de idealização) por parte do precursor. Dobal responde a estes "defeitos" do estro dacostiano impondo o metonímico ao metafórico, a concisão ao ornamentalismo, o realismo poético ("realismo fenomênico" para Ribas) à idealização poética, a consciência histórica ao modelamento arquetípico[10]. Frequentemente, o eu-poético dobalino, rechaçando a gramática dacostiana, ironiza sutilmente o ornamentalismo e o idealismo poético (veja-se, logo adiante, "O Rio"); em outros, menos comuns, a ironia é direta (leia-se, de *As Serras das Confusões*, "O Poeta"). Tomemos exemplos:

A Cantiga

Movendo ao rude engenho a roda grande,
Cantam na lida os homens da lavoura,
Aos crebros sons da moenda rugidora,
Enquanto a vida à luz do sol se expande.

A mole férrea, sem que o peso abrande,
Gira veloz, como se próprio fora
O humano afã da força propulsora,
Que faz com que ela, assim, ande e desande...

Cantam os homens, no auge da labuta,
E a roda, sem parar, gira e mastiga
As raízes que apura à força bruta...

Cantai, homens de Deus! que essa cantiga
Vos dá novos alentos para a luta
E quem luta a cantar não tem fadiga!

(Da Costa e Silva. In: *Zodíaco*. Poema da seção "Minha Terra")

O Orador

No trigéssimo ano
de sua ignorância,
Inácio Peixoto
se fez orador.
Falava nas festas.

[10] Por estamos trabalhando sob a égide de uma teorização psicoestética, não enfatizamos as motivações históricas das diferenças de estilo entre H. Dobal e Da Costa e Silva, que sem dúvida são reais e significativas.

Batizados, casamentos,
enterro: eram palavras
de vária sorte,
enfeitando a vida,
enfeitando a morte.
E a sua arte adquirida
se cobriu de glória,
quando em nome do povo,
saudou comovido
o ex-digno governador do Estado.

(H. Dobal. In: *A serra das Confusões*)

Se o nosso trabalho comparativo se resolvesse em termos de estilo, um simples olhar sobre os dois poemas já nos descredenciaria, tamanha é a distância de estilo entre os poetas. Mas é preciso lembrar que estamos trabalhando com uma teoria psicoestética e que, como alerta o próprio Bloom, angústia da influência é diferente de angústia do estilo:

> Já que influência poética é necessariamente desapropriação, uma tomada ou feitura errônea da herança, é de se esperar que tal processo de má formação ou desinterpretação vá, no mínimo, produzir desvios de estilo entre poetas fortes (BLOOM, 1995, p. 31).

Ao transcrevermos os poemas acima pretendíamos demonstrar como *A Serra das Confusões* (1978) é, em sua totalidade, um caso de **tessera** em relação aos poemas da seção "Minha Terra", de *Zodíaco*. O quadro comparativo que esboçamos a seguir é válido, portanto, não apenas para os dois poemas. Visa mostrar como Dobal complementa antiteticamente Da Costa e Silva.

"A Cantiga"	"O Orador"
- Tensão entre **mímesis** e **imaginação corretora**	- Despersonalização, recusa da **phantasia** em prol da **mímesis**
- Intelectualismo e ornamentação	- Despojamento, recusa da estilização, condensação dos recursos poéticos
- Arquetipização	- Particularização
- Tom sublime, fundo moralizante	- Tom irônico, amoralismo

Perceba-se que é exatamente da questão da forma de **mímesis** que deriva todas, ou quase todas, as outras características. É o tipo de **mímesis** adotada por Dobal que levará à despersonalização, à condensação dos recursos poéticos etc. Perceba-se também que o quadro enfatiza apenas as diferenças, mas não devemos esquecer que tudo parte de uma desapropriação. O fim tanto de Dobal quanto de Da Costa é descrever o **ethos** de um povo (lembremos que não estamos falando apenas dos dois poemas em discussão).

Vejamos agora outros dois poemas, um de cada autor:

Rio das Garças

Na verde catedral da floresta, num coro
Triste de cantochão, pelas naves da mata,
Desce um rio a chorar o seu perpétuo choro...
E o amplo e fluido lençol das lágrimas desata...

Caudaloso a rolar, desde o seu nascedouro,
Num rumor de orações no silêncio da oblata,
Ao sol – lembra um rocal todo irisado de ouro,
Ao luar – rendas de luz com vidrilhos de prata.

Alvas garças a piar, arrepiadas de frio,
Seguem de absorto olhar a vítrea correnteza.
Pendem ramos em flor sobre o espelho do rio...

É o Parnaíba, assim carpindo as suas mágoas,
– Rio da minha terra, ungido de tristeza,
refletindo o meu ser à flor móvel das águas.

(Da Costa e Silva. In: *Sangue*)

O Rio

Meu Parnaíba feito de lembranças
Não corre mais entre barrancos.
É um fio na memória um rio esgotado
No recreio de muitas manhãs,
Rio risco rio tatuado
Na deriva de um dia perene.

Meu rio turvo se depositando
Num claro engano que não se renova,
E descendo suas águas pelo nunca mais
De outras infâncias ensolaradas.

Meu rio largo de água doce de brejo
Jaz o seu curso entre coroas e canaranas,
E de outros meninos consumidos
No sol de suas águas
Num delta escuro dividido

Rola o dia perene.

(H. Dobal. In: *Tempo Consequente*)

Entre a publicação de "Rio das Garças" e "O Rio" há um lapso de pouco mais de meio século e é evidente que, nesse espaço de tempo, o Parnaíba não é o mesmo. Ainda assim, seria ingenuidade justificarmos as diferenças significativas entre esses poemas somente por esse viés. O descritivismo de Da Costa e Silva jamais sói adequar-se ao ideal de impassibilidade descritiva defendida pelos parnasianos e levada a cabo por um Vicente de Carvalho, por exemplo. O projeto mimético dacostiano não visa ao naturalismo, nem ao documentalismo de valor sócio-histórico. Em Da Costa e Silva, a paisagem exterior interioriza-se e identifica-se com o "eu" do poeta; dessa forma, não raras vezes, ao falar da natureza, o poeta está a falar de si mesmo. E é este fator que nos faz insistir que o poema dacostiano – isso naturalmente vale para outros poetas – é a concretização da tensão entre duas vontades: a de vivificar aos nossos olhos o objeto e a de expressar as nuanças hipersensíveis de seu "eu".

Uma rápida leitura em "Rio das Garças" pode comprovar o que está dito acima. O amplo leque de metáforas litúrgicas humaniza e mesmo sacraliza a natureza, que se torna a igreja enquanto o rio, o fiel dessa igreja. Intensificado e transfigurado pela hipertrofia de metáforas e por uma melopéia rica em alusões, o Parnaíba faz-se belo, caudaloso e vívido, mas ainda assim... triste, pois que vive "carpindo suas mágoas". Como o poeta. Sem incorrer em exageros, o poema pode ser lido como uma alegoria das vicissitudes do "eu", bastando que no lugar de rio se coloque "eu" e se redirecione a interpretação das metáforas litúrgicas que pontuam o soneto. Dir-se-ia, então, que o poeta fala de si neste soneto e não no rio Parnaíba? Diríamos que fala dos dois, que uma leitura atenta a este e a outros poemas "piauienses" de Da Costa e Silva deve levar em consideração o jogo das forças da **mímesis** em tensão com a arbitrariedade e a subjetividade da **phantasia**.

E o Parnaíba de Dobal? Não é preciso muito esforço para se perceber que ele se constitui no avesso do Parnaíba de Da Costa e Silva. E muito embora Dobal se imiscua na descrição do rio – impregnado de memória da infância, o que dá o tom lírico do poema –, ele não faz do texto um meio de confissão de suas vicissitudes. Há na poesia dobalina uma consciência civil, uma convicção de que a poesia é útil à comunidade enquanto manancial, dos mais privilegiados, da memória coletiva – o que o afasta tanto do confessionalismo egocêntrico quanto do intelectualismo formalista. Reside neste ponto uma diferença essencial

entre os dois poetas: para Dobal, a poesia é o narrar-cantar do **fazedor** borgiano; para Do Costa e Silva, é o cantar que se impregna do narrar, porém sem atingir uma síntese dialética.

Na **tessera**, lembra Bloom (2002, p. 87), o poeta completa dialética e criativamente o seu precursor, "lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-os em outro sentido, como se o precursor não houvesse ido longe o bastante". "O Rio", mantendo elementos do poema-pai, "Rio das Garças", busca radicalizá-lo arrefecendo o colorido da linguagem e o alto grau de subjetivação. O rio "caudaloso" de Da Costa e Silva exigia-lhe uma linguagem igualmente caudalosa; o rio "risco" de H. Dobal só agrega adjetivos magros (esgotado, risco, tatuado, turvo), sintaxe magra (sem torneios que chamem a atenção sobre si), melopéia magra (exata, mas não orquestral).

VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caso de **tessera** que se dá entre os poemas "O Rio" e "O Rio das Garças" ou mesmo entre o livro *A Serra das Confusões* e a seção "Minha Terra", de *Zodíaco*, não se constituem exemplos isolados. No que tange a poemas voltados para motivos piauienses, H. Dobal é um **tessarae** de Da Costa e Silva. O que não significa dizer que o poeta Dobal engendrou sua poética a partir exclusivamente do diálogo emulatório com o poeta Da Costa e Silva.

O que nos causa certo estranhamento é que, até onde sabemos, o diálogo entre esses dois poetas não havia sido cogitado. Isto se explica, parece-nos, pelo fato de os estudos nesta área terem se concentrado em categorias como dialogismo, intertextualidade e paródia, que pressupõem a ocorrência de marcas lingüísticas comuns entre o texto-matriz e o texto recriado. No entanto, nem toda forma de diálogo entre autores gera similitudes de estilo. A citação, a alusão, a paródia e outros recursos intertextuais não são absolutamente os únicos meios de diálogo entre poetas, embora sejam, mormente na poesia moderna, os mais comuns, como atestam poetas como Lautréamont, Eliot, Pound, Borges e Jorge de Lima. A noção de intertextualidade, derivada dos estudos de Bakhtin, oferece ricas possibilidades analíticas, mas não esgota a questão do diálogo entre poetas. H. Dobal é dono de um estilo significativamente distinto daquele de Da Costa e Silva e o diálogo entre aquele e este só pode ser admitido se nos ancoramos numa teoria da influência de base psicológica, como a que Bloom engendra.

Não tivemos, outrossim, intenções de espreitarmos com fidelidade submissa a teoria bloominiana da influência; antes a utilizamos com moderada liberdade. Temos consciência, por exemplo, de que nem H. Dobal nem Da Costa e Silva se enquadrariam no conceito de **poetas fortes**. Nunca é demais lembrar que Bloom erige uma teoria **poética** do poético,

tornando ambíguas determinadas passagens com parábolas, metáforas e apotegmas que dão uma margem de liberdade (ou, na pior das hipóteses, de desculpa) para quem utiliza suas teorizações.

Para Nietzsche (1999), um discípulo deve antes ser um rival de idéias do mestre do que um ventríloquo disposto a repetir a verdade deste aos quatro cantos. "Agora vos mando que me percais e vos encontreis a vós mesmos; e só quando todos me houverdes renegado, tornarei para vós" (1999, p. 79), diz o filósofo pela boca do sábio Zaratustra. Se entendermos discípulo por essa perspectiva, H. Dobal o será de Da Costa e Silva, porque impôs ao poeta de Amarante uma desleitura não desconstrutora mas dialeticamente complementar, cujo resultado estético e o alcance cultural o creditam como artista exitoso e intérprete refinado do **ethos** do seu povo.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*: uma teoria da poesia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Um Mapa da Desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queirós, 2000.

COSTA LIMA, L. *Dispersa Demanda*: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *Mímesis e Modernidade*: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____ (org.). *Teoria da Literatura em suas Fontes* (2 tomos). 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COSTA, Odylo. "O Poeta Ecumênico". In: Dobal, H. *O Tempo Conseqüente*. Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1986.

DOBAL, Hindemburgo. *Obra Completa I – Poesia*. Teresina: Corisco, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística, Poética, Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LEOPOLDINO, Solange. "Anotações à margem de O Tempo Conseqüente". In: Santos, F. Venceslau dos (org.). *Geografias Literárias – Confrontos:* o local e o nacional. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

LIMA, Wanderson. "O Oculto Diálogo: Da Costa e Silva e H. Dobal". In**:** *Cadernos de Teresina,* ano 17, nº 37, Teresina, Fundação Monsenhor Chaves, agosto de 2005, p. 05 – 11.

MERQUIOR, José Guilherme. *A Astúcia da Mímese*: ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MORAES, Herculano. *Visão Histórica da Literatura Piauiense* (3 tomos). 4ª ed. Teresina: H. M. Editor, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

RIBAS, Ranieri. "Realismo Fenomenológico e Função Épica na Poesia de H. Dobal". In: *Amálgama*, nº 4, julho de 2003, p 04 – 09.

SILVA, A. da Costa e. *Da Costa e Silva*. Teresina: Corisco, 1997. (Col. A Literatura Piauiense em Curso).

SILVA, Cunha e. *Da Costa e Silva*: uma leitura da saudade. Teresina: ADUFPI e APL, 1996.

SILVA, Da Costa e. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.