

COMUNIDADES DE MACHÕES: UM PERCURSO ACIDENTADO PELA RETÓRICA E ORALIDADE DAS POÉTICAS DE GREGÓRIO DE MATOS E BERNARDO GUIMARÃES

Lucas Bento Pugliesi¹

Universidade de São Paulo

“O passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos. Por que não confessá-lo e fazer dessa confissão um ponto de partida?”

Paul Zumthor

“El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales.”

Jorge Luís Borges

Resumo: O presente ensaio recobre algumas possibilidades de leitura comparada de excertos das poéticas de Gregório de Matos e Bernardo Guimarães a partir de uma perspectiva historicista que visa observar similitudes retóricas no cerne de seus heterogêneos fazeres, bem como possíveis aproximações no que tange os dois contextos de enunciação: a Bahia do Século XVII e a Faculdade de Direito de São Paulo do XIX.

Palavras-chave: Poesia do Século XVII; Poesia Romântica; Historiografia Literária.

Abstract: This essay proposes some reading possibilities for two excerpts from the poetry of Gregório de Matos and Bernardo Guimarães, through a

1. Ensaio produzido no contexto da disciplina “Literatura Brasileira V” voltada para a produção do Brasil colônia, durante o primeiro semestre de 2015. Apresentado ao Professor Doutor Hélio de Seixas Guimarães da FFLCH-USP/SP.

historicist approach that aims to perceive rhetoric similarities which constitute their heterogeneous writing; identifying, as well, their enunciative contexts – the Bahia of the seventeenth century and the Faculdade de Direito de São Paulo of the nineteenth century – as a, somewhat, common ground.

Keywords: Brazilian Poetry of the Seventeenth Century; Brazilian Romantic Poetry; Literary Historiography.

Os estudos de Hansen e Moreira (condensados na monumental edição Gregório de Matos *Poemas atribuídos - Códice Asencio-Cunha*) têm reposto Gregório de Matos em sua historicidade, em seu lugar próprio de enunciação, restabelecendo relações de significação num movimento de época. Seguindo esse movimento, a fala, na Jornada de Estudos da Oralidade (2015), de Moreira trouxe informações preciosas acerca das condições de produção, difusão e leitura da obra de Gregório que se dariam, primariamente, através das “folhas volantes” que teriam circulado entre um público restrito de leitores (no caso, especificamente, aqueles capazes de ler), mas também através de papéis anexados em prédios públicos ao redor da cidade que seriam, então, lidos coletivamente. Tal tipo de situação de enunciação e de modo de circulação pressupõe um sistema de regras articulatórias em total desacordo com o qual nos acostumamos com o sedimentar dos tempos da imprensa. Imprescindível para uma poesia da performance pública e certa retórica que atinja o ouvinte-leitor nesse átimo do momento de enunciação.

Ora, mas é preciso definir retórica. Não de modo exaustivo, contudo, à maneira de um tratado que estabeleça uma “poética” da retórica, ou ainda uma *retoricidade* – para usar de um tipo de construção discursiva mais antiga. Mas deslizar pela retórica enquanto possibilidade conceitual. Uma primeira aproximação se daria pelo vislumbre do estado da retórica no século XVII que, como Hansen e Pécora apresentam muito bem (2006), passaria por algumas categorias institucionais que deveriam ser respeitadas; espécie de compêndio ético do “bem-fazer”. Tais categorias trazem o

retrato de um sistema fechado de pensamento, que pode ser muito bem metaforizado pela noção de “Regime Artístico” de Rancière. Para o filósofo argelino, a história da arte passou por três sistemas maiores de valores, não necessariamente positivados, do ponto de vista histórico, apesar de resguardarem uma relação íntima com a história. Dois deles parecem de especial valia para o estudo dessa poética:

No que diz respeito ao que chamamos *arte*, pode-se, com efeito, distinguir, na tradição ocidental, três grandes regimes de identificação. Em primeiro lugar, há o que proponho chamar um regime ético das imagens. Neste regime, a “arte” não é identificada enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens. Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto a seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem. [...] Do regime ético das imagens se separa o regime poético – ou representativo – das artes. Este identifica o fato da arte – ou antes, das artes – no par *poiesis/mimesis*. [...] Ele se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo, aos temas representados, distribuição de semelhança segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e comparação entre as artes etc. (RANCIÈRE, 2014, p. 28-9)

Desse modo, o *fazer* retórico passa por algumas categorias que implicam, por si mesmas, o sustentáculo de um sistema de pensamento que as lastreiem. Conforme mostra o estudo de Hansen e Pécora (2006) acerca de algumas dessas categorias, a agudeza² de um Gregório de Matos ou de um Vieira passa inevitavelmente pelo pensamento teológico, pela validação do poético por um exterior metafísico: isto é, tudo se liga enquanto ramificações de um cerne sólido que é Deus. A associação metafórica aqui entre elementos aparentemente díspares tem como condição de possibilidade o esquema teísta que muito se aproxima do regime ético da imagem, ao buscar validação no exterior como condição de verdade para a representação. Mas penso que a articulação é mais complexa. A poética do século XVII está regida também pelo engenho³ que implica modos de fazer associados à concepção da poesia enquanto ofício. Há nesse ofício, um modo de fazer retórico que conduz as relações e hierarquiza a poesia tanto no que diz respeito a relações de decoro, quanto em pareceres estruturais acerca do bem feito *versus* mal feito;

2. “A agudeza associa-se ao artifício. Genericamente, o termo significa uma arte de fazer, uma técnica, aplicada à composição de alguma coisa. De modo específico, indica qualquer espécie de ficção ou fingimento produzido por arte ou indústria, para obter determinado efeito e fim. Assim o artifício deve ser entendido como uma operação técnica ou como o efeito de uma técnica: por outras palavras, como o resultado controlado da aplicação de um conjunto de preceitos que visam à produção de determinado efeito. Segundo a linguagem do século XVII, o objeto produzido pelo artifício ou o que o evidencia é o *artificioso*. Muitos críticos de formação romântica julgam adequado opor “artificial” e “natural”, caracterizando “artificial”, de modo pejorativo. [...] a própria natureza é considerada um artifício do engenho divino, que gera o mundo como uma verdadeira máquina produzida segundo plano e doutrina, com a ordem e as partes específicas de um organismo racional que funciona segundo leis e atividades regulares complexas. (HANSEN e PÉCOR, 2006, p. 5-6).

3. “[...] O artifício é assim o lugar do engenho agudo, pois como efeito de uma técnica, admite magistério, ou doutrina, o que garante sua variedade, em oposição à imitação espontânea, buscada exclusivamente pelo esforço da mente, donde resultam apenas conceitos poucos e homogêneos.” (Idem, *ibidem*)

desse modo, essa poética se embrenha no regime representativo de que fala Rancière.

Posto isso, pretendo deslizar um pouco mais acerca da noção de retórica. Além da verticalidade da convenção do *fazer*, do ofício poético que implica um sistema de pensamento muito particular, há talvez ainda outra “retórica”, em dupla articulação desse radical greco-latino que estruturou a frutífera árvore – contanto que não se coma o fruto, é preciso compostura, afinal – do pensamento ocidental. Essa outra retórica cresce como um fungo espalhando seus rizomas descentralizados, no âmbito do invisível ao olhar judicativo. Uma voz que implica então uma poética que independa da poética da instituição, análoga da, também dupla, aproximação de literatura e doença que se opera no pensamento de Deleuze:

A literatura é delírio, e a esse título, seu destino se decide entre dois polos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda proibida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. [...] Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. (DELEUZE, 2013, p.15-6)

Retórica que não provém então da raiz unilateral da árvore, mas da multiplicidade de vozes do fenômeno oral, da ideia de forma-força de

Zumthor⁴ que (re)conecta vínculos entre as formas fixas da poesia e suas ocasiões de produção.

A poesia de Gregório de Matos por seu caráter inerentemente oral obrigatoriamente passa pelas duas retóricas: aquela vertical, dos manuais do bem-fazer; mas também a da comunidade de ouvintes, a da poética de uma voz, regulada por modulações, pausas e pulsões rítmicas que atinjam o público, conectem-se com ele. Num dos mais belos momentos de *Performance, recepção e leitura*, Zumthor rememora um momento de sua juventude no qual se deparou com uma performance de rua:

A canção do ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações de seu corpo, mas também do meu e de todos nós em volta. Implicava o batimento dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção o dirigia, submetia-o à sua ordem, a seu próprio ritmo. (2007, p. 39)

A poesia oral passa inevitavelmente por esse efeito de anulação subjetiva, por um estreitamento de laços da comunidade que no instantâneo do momento afina as vozes e os ouvidos daquele conjunto para a melodia ínfima do efêmero. Mas por mais belo que seja o deslize poético, o rizoma, devir terapêutico, que queria Deleuze, cresce por atrito, pelo entrechoque com a raiz. Praticar uma poesia oral implica necessariamente uma proximidade maior com o leitor, até pelo caráter restritivo de seus números. O texto escrito da era da imprensa não conhece os limites espaciais que a performance oral pressupõe. Desse modo, ainda que forçadamente,

4. “Eixo pelo qual se pode ordenar a *força* constitutiva de um gênero oral: sua finalidade imediata e explícita, quando ela se identifica com a vontade de preservação do grupo social.” (ZUMTHOR, 2010, p. 99)

instaura-se um senso de comunidade e, portanto, de valores comuns de um público alvo que se pode atingir a partir da poética. Ora, a “permeabilidade” do solo à palavra, para falar com Vieira. Para tatear esse processo de valoração que implica necessariamente um jogo de exclusão, a mim, é especialmente caro o conceito de “partilha” de Rancière:

Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (2014, p. 15).

Partilha significa, portanto, tanto a divisão quanto a participação: aqueles que podem participar de determinado comum e aqueles que estão excluídos deste. A *partilha* parece passar por essas duas esferas: a união do corpo comunal em torno de um *comum*, como também a configuração de um aporte conceitual, valorativo, que institua quem terá acesso ou não a esse *comum*. Para pensar as condições de partilha do século XVII da Bahia de Gregório de Matos, o estudioso de lírica arcaica Paul Allen Miller talvez possa contribuir de alguma forma. Allen Miller, em seu livro *Lyric Texts and Lyric Consciousness* (1994), defende o imperativo da necessidade do suporte material do texto escrito para a existência do gênero lírico. A reflexividade da consciência lírica individual implicaria assim um leitor (não um ouvinte) e o texto escrito, passível de expansão. A poesia arcaica grega, em sua concepção, estaria estruturada num contínuo entre o épico, o iambo, a elegia e a mélica, todos os gêneros estariam fundados num lastro comunal da oralidade, num conjunto de valores intercambiáveis, num sistema particular de *partilha*. O autor vai mais longe ao esmiuçar a poesia de Arquíloco, compreendida então a partir das relações entre os *philoí*, membros da comunidade que o poeta integra e a quem o poeta

interpela, e os *ekhthros*, os estrangeiros alvos da invectiva alinhados aos padrões desviantes e condenáveis (MILLER, *idem*, p. 2, p. 33-4). A poesia ao pulsar na performance com o corpo comunal reafirma também seus valores ideológicos, algo de uma dupla articulação das *retóricas*.

A Bahia do século XVII não é, sem dúvida nenhuma, o simpósio do qual participava Arquíloco. Mas há algo ali de análogo no universo de valores que ambos mobilizavam em sua locução. Arquíloco evidenciava traços de uma pesada *misogia*, para usar de um termo anacrônico, também presente nas censuras de Gregório. Ora, a mulher não fazia parte de nenhuma das comunidades, afinal. A mulher como *alteridade*, não incluída na *partilha*, parece sempre constituir alvo propício para a invectiva.

Na sátira “À Damázia”, pode-se observar a constituição de alguns pontos nevrálgicos que tentei alinhar acerca dessa forma particular de expressão. Os traços da *partilha* invadem, de cara, a didascália que sucede o título: “*outra mulata que chamava seu um vestido que trazia de sua senhora*”. Para nossa sensibilidade, os dizeres são diretamente perversos. A qualificação como “*outra*” coloca Damázia como representação exemplar de um padrão comportamental considerado risível ou condenável (e, como nos mostra Miller, no interior do humor oriundo da relação entre *philos* e *ekhthros*, os conceitos são quase sinonímicos). De forma dramática, para as letras contemporâneas (mas satírica naquela Bahia), nos é apresentada “uma mulata” que tenta atingir determinado patamar hierárquico de valor social através do veículo material do “vestido”. A posição do enunciador da sátira é a da terapia, não a deleuziana, mas a do *eletrochoque* que pela censura poética vem curar a *mulata* de seus desvarios, devolvendo-a a seu devido *lugar*.

Muito mentes, mulatinha
Valha-te Deus por Damazia,
Não sei quem, sendo tu escura,
Te ensina a mentir às claras. (MATTOS, 1882, p. 212)

Aqui a agudeza está a serviço das forças reparatórias no contraste simétrico entre a cor da pele e o audacioso ato da mentira descarada. “Mentir às claras” opera também numa espécie de desvio de sentido, qualificando a mentira a partir de um campo semântico que, costumeiramente, está associado à verdade, seu par conceitual opositor. Vale o apontamento de como a identificação do *desviante* no *outro* perpassa tanto o *ser* (na cor da pele) quanto o *fazer* (o conjunto de suas ações). A censura deve atuar nas duas camadas, entrelaçadas pelo jogo agudo de imagens, homologáveis ainda pela mesma posição acentual final que essas ocupam em ambos os versos. Além do olhar da raça e da classe, coaduna-se a misoginia que, se até então se encontrava pressuposta e implicada pela estrutura do poema, passa a ser enunciada, tomando para si o foco da sátira/censura:

Tal vestido não é teu,
Nem tu tens, Damazia, cara
Para ganhar um vestido,
Que custa tantas patacas.

Tu ganhas dous, três tostões
Por duas ou três topadas,
Não chegam as galaduras
Para deitar uma gala. (idem, p. 212-3)

Passa a prevalecer uma ambiguidade estrutural que invade a sintaxe de modo a entrever, a cada verso, o domínio conceitual sobre um julgamento que rebaixa também a sexualidade da figura interpelada. Em “Nem tem

tu, Damazia, cara” pode instaurar-se aí uma dupla leitura: tanto a aglutinação de vocativos “Damazia” e “cara” (“Cara Damazia”) quanto a alusão à beleza da mulata (ou sua ausência), evocada pelo termo “cara” (de teor rebaixado, animalesco). Damazia, por sua insuficiência dentro dos padrões de beleza, nunca alcançaria forma de conseguir o dinheiro necessário para comprar o vestido. Se as implicações conceituais são sempre terríveis, se prestam a revelar muito sobre essa particular comunidade: a única forma de uma mulher, ou ainda de modo mais circunscrito, de uma mulher “mulata”, alcançar alguma mobilidade social seria pela via do corpo, da prostituição, para a qual Damazia não estaria apta. Aglomeram-se nessa figura os padrões desviantes da sexualidade passível de recriminação, ainda mais acentuados pelo desajuste dessa mulher a essas práticas. No segundo quarteto transcrito, a agudeza está em via de aproximar o modo de ser da mulher ao da galinha, rebaixando ainda mais seu estatuto, ao atacá-lo pela via sexual. O verbo “galar” por sua multiplicidade semântica (e aqui será difícil recuperar possíveis nexos históricos precisos) traz o ato sexual em si pelo vulgo, mas também o ato de fecundação específico dos galináceos, no dito formal. Algo antecipado pelas “galaduras”, mais uma vez, que é tanto o vestígio da fecundação na gema do ovo, como o ato sexual no vulgo, ainda mais especificamente, referindo-se ao gozo masculino. A voz, portanto, afirma a incapacidade de Damazia em fazer gozar seus amantes, algo ressaltado pelo número limitado de “*duas ou três topadas*”, verso que em si caracteriza e recupera a disposição sonora de todo o quarteto, fortemente marcado pelas oclusivas, em especial as oclusivas dentais que ao obstaculizarem a fluidez do verbo, obstaculizam também a fluidez ejaculatória.

Crime pior de Damazia não é a exploração da sexualidade como forma de ascensão econômica. Na verdade, esse pensamento está de tal forma embrenhado no poema que parece passar quase por um fatalismo; situação ordinária incontornável do destino de *uma mulata* – outra entre

tantas. Seu “pecado”, seu desvio, dá-se pela atuação sexual fracassada, relevando-a a um estatuto menor entre as mulatas. Damazia nunca poderia alcançar o patamar de sua senhora, metonimicamente trazida pelo vestido, a ascensão está fora do sistema. Contudo, não se qualifica nem mesmo para lucrar pelo seu conjunto de ações sexuais e, desse modo, ocupar espaço privilegiado entre suas iguais.

Estão impressos protocolarmente os vestígios da posição do enunciador que, ao interpelar Damazia o faz a partir de uma noção de decoro, evadindo o uso do verso nobre, numa dicção rebaixada compatível a sua interlocutora textual. O conjunto de valores transborda quando interpretados à luz de tais categorias que desvelam o modo de operar do poema, do poeta e ainda do conjunto de seus *philoí* que idealmente se regozijariam enquanto público ideal contido no sistema enunciativo.

O trabalho de Hansen e Pécora resgata esse Gregório da “comunidade de machões” que se ria com o esmero (do que chamaríamos hoje de) “estético” em tratar dessa alteridade não adequada aos preceitos comunalmente eufóricos. Muito diferente do Gregório de Haroldo de Campos, o Gregório revolucionário, pai-espiritual em terras brasileiras, da poesia concreta. Não pretendo com isso condenar sua leitura. Seria esse mais um lugar comum dentro de um consenso. Tampouco endossá-la, endossando assim outro consenso. Não ocupo um lugar dentro das comunidades críticas de detratores ou defensores de Haroldo. Se trago seu pensamento é porque há algo de deliciosamente irônico no percurso que traceja em sua poética sincrônica de poetas revolucionários. Se Gregório é o concretista sequestrado, Bernardo Guimarães, dois séculos depois, seria o representante legítimo dos preâmbulos de um surrealismo que não veio. Em *A arte no horizonte do provável* (1976), Haroldo recupera o soneto de Bernardo, *Eu vi dos polos o gigante alado* para defender o modo como a construção *nonsense* já antecipava os mergulhos antirracionais do século XX. A “deliciosa ironia” é que a ocasião de performance desse particular

soneto não só está documentada como também, longe de inspirar desvarios estéticos vanguardistas, parece se aproximar muito mais daquele contexto de enunciação ao qual se reportava a poesia do século XVII. No trabalho monumental *Tradições e reminiscências da Academia de São Paulo: Estudantes, Estudantões e Estudantadas* (1907, 9 volumes), Almeida Nogueira recupera a tradição “intelectual” desviante da Faculdade de Direito de São Paulo; na terceira parte, o autor entrega a palavra ao Barão de Paranapiacaba, ainda vivo naquela altura, que vem narrar um pouco da experiência poética de meados do século XIX (o trecho se refere à turma de acadêmica de 1844-48):

Estava em moda a poesia, mais tarde conhecida por pantagruélica, que consistia em dizer disparates, sabendo-se que o eram: o que exigia agudeza suprema de espírito. (NOGUEIRA, 1907, vol 3, p. 19)

Somos informados não só desse particular contexto de performance – o de uma comunidade de letrados organizados pelos lastros intelectuais comuns da Faculdade de Direito –, como também dos critérios de seu funcionamento. O *nonsense* está regido ainda, dois séculos depois, pela mesma categoria da “agudeza” reconhecida e reconhecível na poética do XVII. A imbricação dos mais dissociados elementos do absurdo rege agora o modo de *bem fazer* da poesia – já, aparentemente, distanciado do catalisador divino. Mais a frente, o narrador informa ainda que Bernardo lhe ofereceu o soneto em questão numa espécie de ato provocador na esperança de uma resposta. Estão transcritos tanto o poema de Guimarães quanto o produzido pelo Barão como via de contestação. Revela-se a natureza predominantemente oral dessa poesia em pleno século XIX, produzida entre pares bem distintos num momento em que a Europa se via lidando com a angústia da indistinção de público.

Persiste, dessa forma, um contexto similar de enunciação, no qual se mantêm, os caminhos da oralidade, assim como a série de categorias retóricas a esses associada. Categorias essas pensadas dentro da aludida dupla articulação da retórica, enquanto forma, enquanto força. Aos traços do oral reminiscentes na poesia do jovem Bernardo – aspecto que muito se metamorfosearia em sua poética tardia pensada para a organização em livro – se aglutinaria também um conjunto de valores que refratam questões de um sistema de pensamento próprio de uma sociedade de época, mas mais especificamente dessa *comunidade* literária da Faculdade de Direito. Retomo a noção de *ekthtros*. Se para Gregório os alvos da invectiva se multiplicavam de mulheres a “afeminados”, passando pela questão da *raça*, a comunidade de Bernardo abriu-se em alguns pontos, justamente por ocupar essa posição apartada do corpo social, de modo a construir um lugar crítico capaz de reavaliar alguns indícios da barbárie. A representação do negro começou a ganhar contornos de outros estatutos em sua obra; o afeminado ainda é questionado em o “Elixir do Pajé”, por exemplo, mas nem de longe da forma acintosa de um contemporâneo como Laurindo Rabelo; mas a mulher, definitivamente, não ocupava ainda – ou poderia ocupar – o espaço estudantil da faculdade. Sua poesia jovem, mesmo a da lírica dita séria – que não parece operar de forma muito contrastante à sua sátira –, é pontuada por uma profunda misoginia que resguarda algo do pensamento conservador de um grupo de estudantes homens. A mulher permanece na esfera de uma utopia conservadora, isto é, a figura pura, intocada, quase etérea que só deve existir enquanto tal. Em certos poemas de seu primeiro livro – talvez não por acaso – chamado *Cantos de Solidão*, editado por colegas de faculdade, quase que de modo independente à sua

vontade – conforme o próprio relata no “Prefácio à Segunda Edição”⁵ da obra (1959), o imperativo da virgindade chega quase à obsessão:

Mas vai sozinha... nem jamais eu veja
Ninguém mais junto de ti, e nem profiras
Nome que meu não seja,
Qual se vivo a teu lado inda me viras.
Se nunca em vida ouviste-me queixumes,
Morto, quem sabe?... ó bela, tem cuidado
Que lá dentro da campa agros ciúmes
Não vão morder-me o coração gelado
(GUIMARÃES, 1959, p. 143)

Nesse trecho do poema *Idílio*, a voz censura a amada que interpela por toda a extensão do canto, após conjecturar longamente acerca da própria morte. Ao direcionar a voz a uma mulher do mesmo estrato social, as regras de decoro se perfazem de forma outra. Apesar da amplitude de variação métrica e acentual, algumas estruturas se destacam, como a alternância entre o decassílabo e o verso de seis sílabas de modo a emular os dísticos elegíacos clássicos no momento do lamento fúnebre, temática constitutiva tradicionalmente do gênero poético greco-latino. Dentro de uma linhagem poética, se está, portanto, numa dicção mais elevada. O tom “elitista” no decoro dos versos se foi, mantendo-se, entretanto, o mesmo tipo de ajuizamento sobre a sexualidade feminina. Se Damazia pecava pela “ineficiência”, a amada da voz poética de *Idílio* é censurada pela mera possibilidade de uma multiplicidade de amantes, ainda que pós-*tu*-mos. Permanece o policiamento sobre este outro feminino, de modo que

5. Tal prefácio foi redigido na ocasião em que o livro, que antes circulara somente entre os próprios amigos que o organizaram – numa forma antológica que reteve muito das “folhas volantes” –, seria, enfim, publicado “comercialmente”.

incidem, sobre essas mulheres, os valores do *comum* de uma persistente “comunidade de machões”. A visão sobre a mulher, valorada positiva ou negativamente de acordo com a função exercida, constituindo uma visada instrumental, quase “utilitarista”, permanece. Mais curioso é pensar que Bernardo Guimarães pode ter se tornado autoconsciente desse aspecto ao retirar da segunda edição certos momentos mais acentuadamente misóginos de sua lírica, justamente no momento da profissionalização de sua obra, agora sim, voltada para um público leitor (não mais “ouvinte”), indistinto, amplo (dentro da amplitude letrada da sociedade brasileira do XIX) e, potencialmente, formado, também, por leitoras.

De modo singular, entretanto, sobreviveu na poesia dessa comunidade que se organizou em torno da Faculdade de Direito um nicho predominantemente oral num momento de profusão escrita, mais identificada aos modos de produção e visibilidade do que Rancière chamaria “regime ético”. Tal nicho prefigurou ainda algo daquele descompasso entre doença-delírio que vê Deleuze, assumindo uma posição de crítica social aos valores aristocráticos ao mesmo passo que reforçaria a ideia da mulher enquanto “função” do homem, enquanto objeto – de prazer ou virtude, pouco importa. A mesma boemia comunal estudantil manqueteou entre o patriarcado e a emancipação, algo talvez distante da transgressão entrevista por Haroldo. Persistiu nesse momento específico um conjunto de práticas poéticas de séculos anteriores, numa espécie de subsistência “anacrônica”. Anacrônico em que medida, contudo? O que afinal instaura a anacronia, para pensar as mais simples categorias de enunciação a partir de Benveniste, é justamente a relação intersubjetiva entre um “Eu” e um “Tu” no momento da fala, num determinado tempo, num determinado espaço. Ora, considerar uma temporalidade como desviante implica um deslocamento espacial. A comunidade poética da São Paulo dos anos 40-50 do século XIX é pertinente ao meio ao qual se insere, talvez anacrônica para um outro espaço (talvez europeu) que vivenciasse um outro tempo (o

da imprensa indistinta, da angústia da falta de público). De fato, talvez haja algo nessa particular articulação entre espaço-tempo que funcione quase em devir em nossa sociedade: basta um *happy hour* em qualquer boteco de bairro para que mais uma vez se erga, impávido e protuberante, um grupo de “machões”, seu *comum* e, enfim, a sua comunidade.

Referências

- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo. Perspectiva. 1972
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradutor: Peter Pál Pelbart. 2ª Ed, 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2013.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias Completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959
- _____. *Cantos da solidão*. Poesias do Bacharel Bernardo Joaquim da Silva Guimarães. São Paulo: Tipografia Liberal, 1852.
- _____. *Elixir do pajé, poemas de humor, sátira e escatologia*. Org. Duda Machado. São Paulo: Hedra, 2010.
- HANSEN, J. A.; PÉCORA, A. . Categorias retóricas e teológico-políticas das letras seiscentistas da Bahia. *Desígnio* (São Paulo), v. 5, p. 87-109, 2006. Edição mimeografada.
- MATTOS, Gregório de. *Obras poéticas de Gregório de Mattos Guerra precedidas da vida do poeta*. Org: Manuel Pereira Rebello. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1882. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00958900>>. acesso em 12/06/04:35
- MILLER, Paul Allen. *Lyric texts and Lyrics consciousness*. 1ª Ed, New York: Routledge, 1994.
- MOREIRA, Marcello. *Remanejamentos pela voz de poemas pertencentes ao corpus poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo, FFLCH-USP, 2015. (Comunicação oral in Jornadas de Estudo Oralidade e Cultura Escrita).
- NOGUEIRA, Almeida. *Tradições e reminiscências: estudantes, estudantões, estudantadas*. Terceira Série. São Paulo, 1908.

RANCIÉRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad: Mônica Costa Netto. 2ª Ed, 2ª Reimpressão, São Paulo: Editora 34, 2014

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Dinis Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção e leitura*. Trad: Jersua Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª Ed, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em: 29/07/15

Aceito em: 10/12/12