

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**

**Departamento de Letras e Artes**

**Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural**

**ADRIANO EYSEN REGO**

**CANTOS EPIFÂNICOS DA PAIXÃO:  
A POESIA LÍRICO-AMOROSA EM RUY ESPINHEIRA FILHO**

Feira de Santana  
2006

**ADRIANO EYSEN REGO**

**CANTOS EPIFÂNICOS DA PAIXÃO:  
A POESIA LÍRICO-AMOROSA EM RUY ESPINHEIRA FILHO**

**Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.**

**Orientador: Prof. Dr. Aleilton Santana da Fonseca**

Feira de Santana  
2006

Para Trude Eysen Rego e José Luini da  
Silva Rego, inquilinos dos meus sonhos –  
cavaleiros da esperança.

Para o amigo Edivaldo Boaventura, lucidez  
humana que me aponta caminhos.

## **AGRADECIMENTOS**

À formosa Luciana Dourado, musa de tantos sertões.

A D.Solange Dourado, pelas palavras sempre amorosas.

Ao prof. Doutor Aleilton Santana da Fonseca, pelos diálogos e estímulos nas travessias acadêmicas.

A Rosana Ribeiro Patricio, pela delicadeza que lhe é peculiar.

À tia Solange Boaventura, pela beleza d'alma.

A Cleberton Santos, tecelão da arte poética e lúcido amigo.

A Lílian Almeida, pela luz fraterna.

A Francisco Setúval, pela amizade sempre sincera

Às funcionárias deste Programa, pela paciência e medida

Às amigas e amigos camponeses, pelos sábios ensinamentos e em especial ao eterno amigo Mestre Coleirinho da Bahia.

Aos colegas do mestrado, pela partilha das nossas inquietudes acadêmicas

## RESUMO

Trata-se de um trabalho dissertativo cuja temática é a poesia lírico-amorosa em Ruy Espinheira Filho, poeta baiano da geração 60 nascido em 1942 na cidade do Salvador. Selecionamos um corpus de 22 poemas retirados das suas obras publicadas desde *Heléboro* (1974) até *Elegias de agosto e outros poemas* (2005). Ao nos aprofundarmos nos estudos da poesia de Ruy, percebemos que o autor detém, como poucos poetas contemporâneos, uma lírica amorosa através da qual gravitam, platônica ou carnalmente, imagens de mulheres amadas, as mesmas que são encontradas em diversos poemas criados por um eu-lírico consciente dos seus sentimentos e capaz de retratar o feminino num equilíbrio raro de forças emotivas e racionais. Em muitos poemas, a exemplo de “Canção da moça de dezembro”; “Poema de Novembro”; “Campo de Eros”; “Passionária”; “Soneto de Julho”; “Soneto para Safira Disparue”; “Soneto para Sandra”; “Segundo Soneto para Sandra”, dentre outros, notamos forte presença do corpo feminino num jogo de voluptuosidade e erotismo, uma vez que palavras como “ventres”, “coxas”, “seios”, “lábios” retratam a percepção do poeta no tocante à mulher e sua sensualidade. Percepções essas nas quais “os lábios compassivos” representam a alquimia dos corpos que se amam. A poesia amorosa do autor de *Heléboro* é um amálgama entre vida e morte, conduzindo o escritor a uma memória sempre (re)visitada. Desejos, inquietações, angústias, prazeres; o vivido e o não vivido vão sendo construídos num jogo poético que exige do criador habilidade na elaboração dos versos. Ruy Espinheira possibilita a fusão dos tempos: presente, passado e futuro, desencadeando um diálogo entre a vida, *Eros*, e a morte, *Thânatos*, forças míticas que propiciam a criação de imagens femininas através do desejo, da concretude do amor; das inevitáveis lembranças de mulheres que, como fantasmas, povoam seu universo mnemônico.

Palavras-chave: Amor e morte; Memória; Poesia lírica; Ruy Espinheira Filho.

## ABSTRACT

This is an essay work whose theme is the *lyric love poetry by Ruy Espinheira Filho*, a native poet of Bahia of the 60s, born in 1942 in the city of Salvador. We selected a corpus of 22 poems from his published works, starting with *Heléboro* (1974) up to *Elegias de agosto e outros poemas* (2005). In a deeper study of the poetry by Espinheira, we perceive that Ruy possesses, like few contemporaneous poets, a lyric love through which gravitate images of women that are loved platonically and carnally. These are found in various poems created by a conscious lyric self of its feelings and capable of portraying the feminine in a rare balance of emotional and rational forces. In many poems, such as “Canção da moça de dezembro”, “Poema de Novembro”, “Campo de Eros”, “Passionária”, “Soneto de Julho”, “Soneto para Safira Disparue”, “Soneto para Sandra”, “Segundo Soneto para Sandra”, among others, we note a strong presence of the feminine body in a play of sensuality and erotism, since the words such as “bellies”, “thighs”, “breasts” portray the poet’s perception regarding the woman and her sensuality. In these perceptions the “compassionate lips” represent the alchemy of loving bodies. The poetry of love by the author of *Heléboro* is an amalgam of life and death, leading the writer to an ever-(re)visited memory. Desire, anxiety, anguish, pleasure, the lived and not-lived are being built in a poetic play that requires from the creator great ability in elaborating the verses. Ruy Espinheira makes possible the fusion of past, present and future times, triggering a dialogue between life, *Eros* and death, *Thánatos*, mythical forces that provide the creation of feminine images through desire, the realization of love, the unavoidable remembrance of women that, like ghosts, fill his mnemonic universe.

Key words: Lyric poetry; Love and death; Memory; Ruy Espinheira Filho.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
<u>1. O OLHAR LÍRICO-AMOROSO DE UM POETA CONTEMPORÂNEO: TRAVESSIAS CIDADINAS</u>	
1.1 A VISIBILIDADE AMOROSA DE UM TROVADOR DA URBE.....	22
1.2 A PRESENÇA DA MULHER NA POÉTICA DE RUY ESPINHEIRA FILHO .....	31
1.3 UM ARCANJO SEM AURÉOLA: UM OLHAR <i>PERSPECTO</i> .....	34
1.4 UMA LIRA SEM “ISMOS”.....	45
<b>2. ALUMBRAMENTO DA MEMÓRIA: UMA DIALÉTICA DOS TEMPOS</b>	
2.1. <i>CRONOS</i> E <i>KAIRÓS</i> E ALGUNS TUMULTOS DE AMOR.....	51
2.2. A NAU DE <i>EROS</i> E <i>THÂNATOS</i> .....	63
2.3. O CORPO FEMININO – (EN)CANTOS LÍRICOS.....	73
<b>3. ELEGIAS DE AGOSTO: UMA ATEMPORALIDADE LÍRICA</b>	
3.1. UMA POESIA (A) <i>TEMPORALIS</i> .....	85
3.2. ESTAÇÕES ELEGÍACAS.....	92
3.3. DIÁLOGO COM E ENTRE POETAS.....	99
3.4. UM PEREGRINO E SUA LIRA.....	119
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>125</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>130</b>

*Se a pulsão da morte mortifica o corpo por causa das palavras,  
Eros vem juntar os pedaços, construir um mosaico – e a cada  
mosaico favorecer um estilo de corpo, um espelho de alma.*

Samira Chalhub

*[...] erotismo e poesia: o primeiro é uma metáfora da  
sexualidade, a segunda uma erotização da linguagem. A  
relação entre amor e poesia não é menos íntima. Primeiro a  
poesia lírica e depois o romance – que é poesia à sua maneira  
– têm sido constantes veículos do sentimento amoroso.*

Octavio Paz



## INTRODUÇÃO

Ao longo da história da literatura ocidental não foram poucos os poetas que cantaram seus amores como também trouxeram à tona a vida amorosa e toda sua complexidade passional. São diversos os poemas que retratam a imagem da figura feminina ora divinizada, angelical e pudica, ora dotada de sensualidade, força motriz do desejo e da carnalização do amor; um constante retorno ao sagrado e ao mundano onde se firmam o triunfo de *Eros* e o poder sedutor da mulher. Cenário idílico de onde se originam tumultos da paixão que, mesmo ao longo de tantos séculos, são vigentes em obras de escritores voltados à poesia lírico-amorosa.

Na Grécia Antiga, Platão e Aristóteles foram os primeiros a pensar sobre os gêneros: o épico, o dramático e o lírico, sendo este último o elemento essencial para melhor entendermos a poesia de Ruy Espinheira Filho. O gênero lírico, na concepção dos helênicos e posteriormente dos romanos, seria diferente dos demais pela forma como o poeta opera a linguagem, adotando um eu que expõe seus sentimentos de maneiras diversas e até antagônicas. O poeta, já imerso no universo passional, deixa transparecer seus conflitos sentimentais, seus desejos, angústias e prazeres.

Conforme nos mostra Salette de Almeida Cara (1985, p. 13), a poesia lírica, segundo os gregos, era composta para ser cantada, daí a relação estreita entre poesia e música, em que os versos quase sempre eram acompanhados por instrumentos como a lira, o alaúde e as flautas. Essa relação se estende por toda a Idade Média, sendo nitidamente percebida nas cantigas trovadorescas de *Amor*, *Amigo*, *Escárnio* e *Mal-dizer*. Durante o século XV, período em que ocorre uma cisão entre poesia e música, o poema lírico não perde

elementos que lhe são intrínsecos, como o ritmo e a musicalidade. Aliás, como assevera Emil Staiger (1997, p. 53): “[...] na poesia lírica, a música da linguagem adquire enorme importância”.

A lírica amorosa, oriunda da poesia helênica e romana, cantou o amor, suas tristezas e alegrias, bem como a beleza, a ausência e a não concretude do amor, essenciais em todas as épocas, tempos que remontam o leitor à difundida poesia grega e latina representadas por escritores como Homero (poeta grego-600 A.C); Safo (poetisa grega-600 A.C); Simonides de Céos; Lasos de Hermione; Píndaros (poetas gregos-500 A.C); Alceu; Calímacos; Teócritos; Apolônios Ródio (poetas gregos- 300 A.C); Lívio Andrônico; Plauto; Ênio; Névio (poetas romanos-300 A.C); Tibulo; Propércio; Ovídio; Horácio e Virgílio (poetas romanos-100 A.C), dentre outros.

Zélia de Almeida Cardoso (1989) nos diz que as primeiras manifestações latinas foram líricas: hinos e canções. Os romanos, mesmo antes dos contatos com a civilização helade, no século III A.C, já compunham cânticos religiosos, licenciosos, heróicos, triunfais e funerários, expressões poéticas que traziam os germes literários que emergiriam mais tarde com a forte influência da literatura helênica. Vejamos como o poeta romano Caio Valério Catulo (100 A.C) poetizava sobre a mulher e sua formosura (p. 33):

Para muitos Quíncia é formosa,  
para mim é de pele bem alva, esguia e esbelta.  
Reconheço que possui cada uma destas qualidades,  
nego que todas elas juntas a façam formosa.  
Pois nenhuma graciosidade, nenhum pequenino grão de sal  
existe nesse corpo tão perfeito.  
Lésbia é formosa não só porque é inteiramente belíssima,  
mas porque de todos arrebatou sozinha todos os encantos.

A presença da mulher na poesia sofre diversas transformações à medida que novos juízos de valores (mudanças sócio-políticas, culturais e estéticas) vão sendo inseridos gradativamente desde o período clássico à contemporaneidade. É relevante salientar que, do século XII ao final do XVIII, a imagem feminina ainda se configura de uma forma divinizada e sacra, com exceção das obras consideradas marginais e denominadas pornográficas pelas censuras existentes em épocas distintas, situação que se dava pela maneira como se falava do corpo da mulher e de sua sensualidade, o que despertava o erotismo e as sensações mais licenciosas de prazer relacionadas ao gênero masculino e feminino. É o que notamos, por exemplo, nas escrituras de Giovanni Boccaccio (1313-1375), *Decameron* (Idade Média), nas obras de François Rabelais (Renascimento) e nos escritos do Marquês de Sade (1740 – 1814).

No oitocentos, mesmo com resquícios da poesia medievá, na qual se cultua o amor cortês, ganhando destaque a imagem da mulher inatingível e sacralizada, percebemos que o corpo feminino vai se tornando gradativamente elemento primordial de alguns escritores da época. Não obstante, evidenciamos na literatura universal, a exemplo da Inglaterra, França e Alemanha, autores que se dedicaram à temática passional, como Lord Byron, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Lamartine, Goethe, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Musset, Victor Hugo, Honoré de Balzac, apenas para citar alguns.

No Brasil, o romântico Castro Alves cantou a sensualidade e o poder erótico do sexo oposto. A figura feminina já aparece no lirismo amoroso do poeta baiano como um ser tocável, carnal e canibalizado<sup>1</sup>. A partir daí, e sobretudo na lírica moderna, a mulher perde a auréola, posição de musa intocável, tornando-se sujeito e objeto dos prazeres amorosos.

---

<sup>1</sup> Palavra utilizada por Afonso Romano de Sant'Anna ao se referir à mulher desejada pelo homem como objeto dos seus prazeres carnavais, tornando-a, assim, “mulher-fruto” ou “mulher-caça”.

Isso se dá também na poesia de Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Luís Gama etc.

No século XX, o poeta moderno retoma a imagem feminina mais desprovida dos valores passados, transgredindo a ordem moral que ainda tentava manter a idéia da mulher pura, resguardada e submissa. Na lírica de escritores, como Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto e Adélia Prado, há um certo desprendimento ao se falar dos deleites carnais oriundos do universo passional no qual se encontram imersos. O eu-lírico não tende mais a cantar a mulher como objeto de desejo distante e deificado. Há, conforme aponta Mirella Vieira Lima<sup>2</sup>, ao estudar o amor na poesia de Drummond, a necessidade da concretização amorosa, buscando na “materialidade da carne” a sensação de plenitude, gozo, vida e morte. Sensações que são traduzidas, no que se refere à poesia de Ruy Espinheira, em poemas como “Campo de Eros”, “Corpo”, “Passionária”, dentre outros. A mulher não é mais um ser inatingível, ela é corpo “como lugar das inscrições”, de desejos e voluptuosidades - *habitat* de *Eros* e suas peripécias – enfim, é universo composto de símbolos.

A temática urbana na poesia é oriunda do século XIX, fazendo-se presente na lírica contemporânea da qual também se destacam fatos do cotidiano, como a vida caótica da urbe, onde o poeta há muito perdeu sua auréola na aceleração do tempo e conseqüentemente na desumanização do próprio ser humano. Mas não se pode negar a existência de poetas que, como “antenas da raça”, conforme assevera Ezra Pound (1991, p. 77), se encontram em plena produção poética na qual identificamos uma consistente lírica

---

<sup>2</sup> Ver o livro de Mirella Vieira Lima, *Confidência Mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, publicado pela Editora da universidade de São Paulo em 1995.

amorosa. Trata-se de uma poesia dotada de valor rítmico, musical, bem como de imagens que retratam a mulher da sua época, mas sem perder de vista a temática do amor. Isso que nos leva a recordar de Thomas Stearns Eliot (1972), quando diz que o poeta canta o seu tempo, o agora, mas sem abandonar técnicas passadas e temáticas, como o amor, presentes na poesia desde sua origem tão remota.

Ruy Espinheira Filho (1942 – Salvador-Ba), poeta que se insere na tradição da lírica amorosa, traz no tecido da sua poesia as inquietudes passionais e a íntima relação com a vida e a morte. Nos seus poemas, verdadeiros cantos epifânicos<sup>3</sup>, encontramos imagens femininas que gravitam numa obra já consolidada e da qual procuramos formar um *corpus* composto de textos que retratam fortes tumultos de amor, saudades, inquietações, sensualidade feminina, indeléveis paixões e os fantasmas das mulheres que continuam a povoar sua memória. O autor baiano, envolto pelas forças de *Eros*, canta a imagem da amada, sua beleza e seus mistérios, mas, acompanhado por *Thânatos*, não deixa de regressar ao passado para viver amores idos, firmando em seus versos estreitos laços entre o presente, o pretérito e o futuro.

Roberval Pereyr (2000, p. 20) assevera que, “mais do que na narrativa e no drama, a linguagem lírica é fortemente marcada pela presença do elemento lúdico”. Conforme o crítico, o poema lírico, com seus ritmos e rimas, é “ao mesmo tempo um apelo aos sentidos, à razão e à alma [...]”. Isso nos leva a perceber que, em seus poemas de amor, o poeta baiano expressa a sua forte sensibilidade amorosa, pois são os ritmos, as rimas e a musicalidade dos versos de Ruy que nos envolvem e nos lançam para a inquietude de um eu envolto em intensas paixões.

---

<sup>3</sup> Utilizamos, neste trabalho, o vocábulo epifania, de etimologia grega, *epipháneia* (*epi*, sobre; *phainein*, mostrar / aparecer) com o sentido de aparecimento ou uma espécie de manifestação reveladora. Para nós, a poesia lírico-amorosa de Ruy Espinheira Filho é força motriz que revela tumultos passionais.

Este trabalho não é um estudo teórico da lírica, mas uma pesquisa que consiste em fazer abordagens críticas sobre a temática lírico-amorosa desde o primeiro livro de Ruy Espinheira, *Heléboro* (1974), até *Elegia de Agosto e outros poemas* (2005). Dessa forma, sem nos determos na ordem de publicação das obras mencionadas, destacaremos, envolvidos pelos elementos rítmicos e musicais dos poemas, as imagens de mulher contempladas na poesia do autor de *A Canção de Beatriz e Outros Poemas* (1990).

Em muitos poemas, como se dá em “Canção da moça de dezembro” (1990, p. 112), percebemos o amálgama entre o agora e o já vivido, no qual os sentidos da vida e da morte alimentam a memória, ela que é fonte de imagens lírico-amorosas engendradas com habilidade poética. No texto mencionado, a mulher, há treze anos morta, queima-o em seu hálito, sempre siderando-o com uma sensualidade vinda dos cabelos, dos olhos, e, “além da sala e do tempo”, os amantes dançam “sempre que sopra dezembro”.

Para estudar a figura feminina, na obra de um poeta contemporâneo, é preciso estabelecer uma concepção nítida da palavra imagem e de que forma ela se processa no universo imaginário do escritor. Alfredo Bosi (2000, p.19), ao escrever sobre esse assunto, asseverou ser a imagem uma experiência “anterior à palavra” vindo a “enraizar-se no corpo”. Para o crítico, “a imagem é afim à sensação visual [...] O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência [...]”.

Sobre esse estudo, tomamos como base teórica a concepção de Octavio Paz (1982, p. 119), ao assinalar que a imagem é “toda forma verbal, frase ou conjunto de frase, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema”. Este referencial nos dá embasamento para refletirmos a respeito da maneira como o eu-lírico, em séculos passados, visualizava a mulher e de que forma Ruy Espinheira engendra a imagem feminina carnalizada e dotada de sensualidade e erotismo.

Assim, no primeiro capítulo deste trabalho, debruçamo-nos sobre o olhar lírico-amoroso do poeta e a visibilidade que o faz um “trovador” da urbe envolto num lirismo do qual surgem imagens femininas amadas platônica e carnalmente, as mesmas que são encontradas em diversos poemas criados por um eu-lírico consciente dos seus sentimentos e capaz de se permitir retratar o feminino num equilíbrio raro de forças emotivas e racionais.

No decorrer dos nossos estudos, nos deparamos com um poeta que não escapa à lembrança dos amores passados e que não se permite os exageros neo-românticos que, porventura, poderiam deixar escapar em versos que retratam uma geografia de vivências amorosas. Em mais de trinta anos de literatura, como sentenciou Izacyl Guimarães Ferreira<sup>4</sup>, a poesia de Ruy “mostra consolidação. E é tanto de forma – fixa ou ‘livre’ – quanto de ritmos e percepções, de vocabulário e de visão de mundo”.

Desde o livro de estréia, *Heléboro* (1974), encontramos um eu-lírico audacioso, capaz de criar poemas de amor inseridos no tumulto da lírica contemporânea. O barulho da cidade e sua realidade caótica não diluem a sensibilidade do eu em traduzir liricamente o amor. Leiamos, então, estes primeiros versos do poema “Circulação Amorosa” (1979, p. 29): “Cuidava que amor já se findara, / até vê-lo de face, recomposto, / entre asfalto e edifício, nuns alindes / de tempo muito outrora merecido”. Pode ser visto, também, no poema “Uma cidade” (1990, p. 149-150) a analogia que o poeta faz entre a imagem da urbe e da mulher: “Uma cidade me habita, / me suaviza e me arde, // como um corpo de mulher / sabe demorar-se, fica // tantas vezes marulhando / em nosso corpo, incessante”. Esses versos nos remontam ao segundo capítulo, momento em que analisamos os alumbramentos da memória do escritor. Ele que, envolvido no caos da cidade, encontra-se inserido na

---

<sup>4</sup> Texto publicado na Internet no Jornal de Poesia, [www.secrel.com.br/jpoesia/izacyl14.html](http://www.secrel.com.br/jpoesia/izacyl14.html), organizado pelo escritor Soares Feitosa.

dinâmica do *Cronos e do Kairós*. O primeiro como representação linear das coisas, onde há uma ordem estabelecida, percebendo-se a idéia de início, meio e fim; o segundo vem demarcar a instabilidade, o caos gerado pela modernidade, a (des)razão do pensamento humano, ou seja, um desequilíbrio capaz de nos levar para o âmbito da mudança, uma vez que no *Kairós* o que predomina é o movimento dinâmico.

Mediante o que nos propomos acima, vamos perceber que na poesia amorosa do autor de *Julgado do vento* (1979) a contemplação ao ser feminino, proveniente de um olhar observador, assim como a tentativa de (re)construir imagens do passado no agora, é predominante em muitos poemas. Por transitar entre o pretérito e o presente, o poeta, como um inquilino da memória, tem fortes relações com os amores efêmeros, com os corpos que já não comungam os prazeres carnavais, firmando, dessa forma, um tom elegíaco que perpassa muitos dos seus textos.

Mesmo sem o intuito de fazermos um estudo do tema, seguindo a ordem cronológica das obras, observamos que nos livros que sucedem o primeiro, como *As sombras luminosas* (1981); *Morte secreta e poesia anterior* (1984); *A canção de Beatriz e Outros Poemas* (1990); *Livro de sonetos* (2000); *A cidade e os sonhos* (2003) e *Elegia de agosto e outros poemas* (2005), a poesia amorosa é uma constante, sinal de que ela está presente nas diversas fases de criação de Ruy Espinheira Filho, já que apontamos o compromisso e a seriedade com que o poeta assume a trajetória lírica. Com um vocabulário simples, o autor é capaz de manter a cadência rítmica e musical em seus poemas. Preocupado com o vigor poético, o poeta não cai no descritivismo amoroso e muito menos na banalização do erotismo. Ruy confere ao tema do amor uma dimensão de partilha com o leitor, mesmo quando se trata de conflitos oriundos do eu.



Envolvido em comoções amorosas de onde emergem sensações do prazer vivido, da ausência da mulher amada, das lembranças de amores passados, o eu do poeta persiste na eternização do amor, mesmo quando se firma, no conjunto de sua obra, a presença de *Thânatos*, a morte, que se sobressai em alguns poemas, como o já citado “Canção da moça de dezembro”.

Para melhor estudarmos a lírica amorosa e as imagens femininas no *corpus* formado, travamos importantes e esclarecedores diálogos com teóricos como Davi Júnior Arrigucci, em *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1990), Roland Barthes, com *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981); Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna; da metade do século XIX a meados do século XX* (1978); Pedro Lyra (Org.), *Sincretismo: a poesia da geração 60* (1995).

Ainda no segundo capítulo, ao abordarmos sobre as sensações de perda e, conseqüentemente, de ausência da mulher, a aproximação da vida e da morte, reservamos algumas páginas para discutir sobre as figuras mitológicas: *Eros* e *Thânatos*. Para isso, foram indispensáveis convocar estudiosos como George Bataille, *O erotismo* (2004); Samira Chalhub, *Poética do erótico* (1993); Adauto Novaes (Org.), *O Olhar* (1988) e o *Desejo* (1990); Octavio Paz, *A dupla chama: amor e erotismo* (1994); e Affonso Romano de Sant’Anna, *O Canibalismo amoroso: O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia* (1987).

Em análise de poemas, a exemplo de “Soneto de Julho”, “Soneto de um amor” ou ainda “Essa Mulher”, “Presença da morte”, “Se agora me procurasse”, “Elegia de agosto”, continuamos a discutir o tom elegíaco de onde se pode abstrair o fantasma da morte e a emancipação erótica da mulher, dando-se a necessidade da cristalização amorosa que conduz o poeta a sensações diversas de dor, prazeres e novas expectativas passionais. Isso

nos conduz a avançar na discussão das imagens femininas, elas que são predominantemente enigmáticas e isentas de um padrão estereotipado de beleza.

Na lírica amorosa de Ruy Espinheira, o eu-lírico demarca o corpo feminino como um dos vetores criativos do poema. A volúpia da mulher emerge da sua beleza, domando as emoções do poeta que se encontra em um estado de encantamento. Na textura da obra, o ser másculo e viril (o poeta) percebe-se entregue “num sem fim de amavio”. Situação que nos leva a pensar de que forma o poder da *femina* vai se delineando em cada poema, com suas respectivas particularidades, na qual a sensualidade da amada parece se denotar por meio de representativos elementos da natureza.

Analisamos, também, as experiências amorosas que deixam transparecer na obra de Ruy um tom elegíaco, no qual se dá um fluxo de sensações de angústia e medo diante da efemeridade da vida e dos amores fixados na memória. Adentrando nas densas camadas elegíacas da poesia em estudo, chegamos à terceira parte deste trabalho a fim de ratificar a atemporalidade lírica da poesia do escritor.

Dessa maneira, procuramos tecer um diálogo entre poetas ao apontar uma identidade poética que perpassa as obras de Bandeira, Drummond, João Cabral, Vinicius de Moraes e Jorge de Lima. Essa relação nos possibilita averiguar que esses poetas, assim como Espinheira, dedicaram boa parte da sua produção à temática amorosa.

Com a dissonância<sup>5</sup> da lírica ao longo do século XIX e XX, onde a fragmentação do sujeito se estabelece em proporções gradativas, há uma preocupação, por parte de Ruy Espinheira Filho, com a linguagem, estabelecendo uma certa ordem à lírica amorosa sem

---

<sup>5</sup> Ver sobre o sentido da palavra “dissonância” na poesia lírica em *A unidade primordial da lírica moderna* de Roberval Pereyr, obra publicada pela UEFS em 2000.

perder o fio condutor que sustenta a identidade de um eu-lírico imerso no macadame<sup>6</sup> da vida atual.

Na lírica moderna, a descentralização do “eu” torna-se uma constante, passando a se firmar, segundo Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 123), a “perda fatal do Eu na linguagem”. Nesse momento, o que ocorre é o que firmara Rimbaud ao dizer que o eu passa a ser um outro. A afirmação de Perrone nos possibilita refletir até que ponto o “eu”, na poesia do autor de *A cidade e os sonhos* (2003), não sofre, na sua totalidade, a perda da identidade, ou seja, da sua condição essencial, uma vez que o poeta encontra-se atrelado à memória. Ela que, aparentemente, o condiciona às lembranças dos antigos amores, conduzindo-o para um preenchimento, mesmo que temporário, de um sujeito que reconcilia o seu eu num lirismo em que os tempos se entrelaçam.

Procuramos ainda estudar a vazão que o poeta dá a *Eros*; o que supomos ser uma necessidade de sentir-se e perceber o outro. Em vários poemas, o eu-lírico, imerso na consciência de perda da amada, parece regressar ao passado, estabelecendo, a partir de imagens do corpo feminino, um elo com o agora. É o que nos aponta poemas como “Mãos”, “Canção para Clarissa” e “Janeiro”.

Para darmos maior fundamento a essa discussão, buscamos pensadores como Merleau-Ponty, Heidegger, Gadamer e Ricoeur, estes que vêem o corpo não como uma simples matéria, mas como uma teia de significações e de processos simbólicos. O corpo é sede de sensibilidades diversas, percepções e linguagens. Ele é objeto de contemplação e meio de atuação, de descobertas de si mesmo e do outro; é *habitat* de sentidos, mistérios, fonte de revelações. O corpo é morada de *Eros*.

---

<sup>6</sup> O termo “macadame” foi utilizado pelo poeta francês Baudelaire no poema intitulado “Perda da aureola” com o intuito de mostrar que a aureola do poeta havia caído na lama. Metáfora que representa a inserção do poeta na vida caótica da cidade moderna.

Assim, ampliando as propostas de pesquisa, julgamos relevante o diálogo com outros críticos como: Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia* (2000); Peter Dronke, *La lírica em la edad Media* (1995); T.S. Eliot, *A essência da poesia* (1972); mais uma vez Octavio Paz, *A outra voz* (1993) e *O arco e a lira* (1982); Roberval Pereyr, *A unidade primordial da lírica moderna* (2000). Estudiosos que, assim como os mencionados anteriormente, estiveram, cada um com o seu olhar, nos proporcionando uma abordagem mais percuciente da lírica amorosa na poesia de Ruy Espinheira.

A inclusão de outros críticos, como Ivan Junqueira, Hélio Pólvora, Olga Savary, Mario da Silva Brito, Aleilton Fonseca, Alexei Bueno, Iacyr Anderson Freitas, João Carlos Teixeira Gomes, Fábio Lucas, André Seffrin, Miguel Sanches Neto, contribuiu para o alargamento do olhar sobre a poesia amorosa do autor baiano, tendo em vista a relação desses nomes com a fortuna crítica do poeta na qual há incursões a respeito da temática aqui proposta.

Na poesia amorosa de Ruy Espinheira, ao contrário do que afirmou Baudelaire (1980) ao dizer que há “uma certa glória em não ser compreendido”, percebemos uma linguagem singela, capaz de, mesmo que não seja de uma forma intencional, manter uma comunicação com aquelas pessoas que são capazes de a sentir. Algo que contraria, como se pode ver, “a intimidade comunicativa que a poesia moderna evita”, conforme assinala Hugo Friedrich (1978, p. 17).

Assim, com esta dissertação, pretendemos contribuir para a fortuna crítica do autor, apontando caminhos para outras leituras sobre sua poesia lírico-amorosa, uma vez que o poeta vive o tumulto da cidade, porém, sem se entregar à agressividade do homem moderno que se distanciou do sagrado, do amor e da poesia . Ao longo deste trabalho, nos

debruçamos na obra de Ruy Espinheira com o objetivo de estudar a imagem feminina e a maneira como o poeta canta o amor e a inquieta relação do eu-lírico com a vida e a morte.

# 1. O OLHAR LÍRICO-AMOROSO DE UM POETA CONTEMPORÂNEO: TRAVESSIAS CIDADINAS

## 1.1 A VISIBILIDADE AMOROSA DE UM TROVADOR DA URBE

Na poesia lírica de Ruy Espinheira Filho, desde *Heléboro* (1974), percebemos a temática amorosa em meio aos tumultos da cidade. Em seus poemas, sejam os que seguem padrões clássicos, como boa parte dos sonetos, ou os que adotam versos brancos e livres, o poeta compõe um cancionero do amor. Em vários textos, faz-se presente um olhar atento aos fatos citadinos, a exemplo do cotidiano das ruas, praças, balaustradas, onde as pessoas transitam por entre automóveis, prédios, multidões e avenidas. Em meio ao caos, exercitando a visibilidade, o eu-lírico não deixa de fixar sua atenção para as mulheres que se encontram transitando nos espaços urbanos. De fato, o autor baiano firma-se como um captador de imagens femininas, que vão ganhando relevância na teia lírico-amorosa dos seus versos.

A capacidade de observação faz com que o poeta operacionalize imagens, dando-lhes novos traços, recriando-as e até arquivando-as na memória. Tendo consciência de que o olhar é o mais espiritual dos sentidos humanos, podemos assemelhar a visão do poeta à de uma criança, já que ela está sempre atenta às novidades e às coisas sutis da vida. A criança, como asseverou Otto Lara Resende, em umas de suas crônicas, vê aquilo que o adulto não vê. O escritor de *Morte secreta* (1979) vê o aparentemente invisível, uma vez que ele não permite que a aceleração do tempo moderno e as névoas da cidade grande ofusquem sua visibilidade, o impossibilitando de enxergar as fotografias urbanas que a vida lhe apresenta.

Na lírica moderna, desde Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, T.S. Eliot e outros, as coisas passam, transitam sob seus olhares, porém não se fixam, já que tudo é transitório ao diluir-se na fugacidade do tempo. Na poética de Ruy, o poder de ver interioriza o objeto, operando-o com intensidade lírica sem desnaturalizá-lo. A mulher sempre trará a sua doçura, bem como uma tristeza qualquer, “uma beleza vinda”, “um perfume / denso”, “um doce perfil da tarde”, “tua toda e trêmula palidez”, um “calor e aroma que o tempo / não consegue dispersar”. E assim vão se desdobrando as sensações do autor no que diz respeito à poética do universo amoroso, em que notamos uma força anti-narcísica. A sua busca não é pela irmã gêmea morta, pela imagem da sua semelhança física, nem tampouco pela fixação em sua própria beleza. O seu encantamento não se dá no reflexo da sua imagem incidida na água, o que poderia levá-lo a adorar a si mesmo. O que se firma é uma busca contínua pela mulher amada em suas travessias cidadinas. A cidade não o descondiciona, ou melhor, não o insensibiliza a vivenciar, platônica e carnalmente, as mulheres que povoam o seu mundo.

Tomando o olhar como fonte do conhecimento sensível, do enxergar além do alvo que se mira, podemos assinalar que a capacidade de ver transcende aquilo mesmo que é visto. O ato de enxergar gera novos sentidos, redimensiona o mundo e suas imagens. Para Merleau-Ponty (1971 apud NOVAES, 1988, p. 14), “ver é, por princípio, ver mais do que se vê, é aceder a um ser latente. O invisível é o relevo e a profundidade do visível”. Nem tudo que é perceptível ao olhar do poeta se encontra dentro do campo de percepção das demais pessoas. Ver, para o poeta, é traspasar o campo da matéria e perceber que nela pode haver algo ainda não visto. O escritor redimensiona a coisa vista, trazendo novos sentidos e significados. As noções de visível e invisível estão relacionadas ao corpo e à alma, que, por sua vez, criam uma relação entre o sentido e o pensamento. Isto nos faz

lembrar da sentença de Aduino Novaes (1988, p. 15), ao dizer que “para Epicuro, os sentidos são os mensageiros do conhecimento. Nem mesmo a razão, ou conceito, pode refutar os sentidos porque toda a razão, ou conceito depende deles”. Sem a operação dos sentidos não pode haver construção poética. Nada pode escapar aos olhos atentos do artífice das palavras.

Na poesia de Ruy Espinheira, o olhar é representação do estranhamento e do revelar-se das coisas sentidas e vistas. Como um transeunte da urbe, o poeta se depara com o passado, presente e futuro num amálgama de sensações antagônicas. São fantasmas de antigos amores que continuam a circundar a sua memória, assim como o desejo de dar prosseguimento à busca pela figura da mulher. A obra do escritor de *Julgado do vento* (1979) é fruto das experiências; do vivido no campo do *logos* e do *imaginarium* de onde emanam sensações de prazeres, dores, saudades, lembranças, perdas, tristezas e alegrias que fazem parte da visibilidade lírico-amorosa de um poeta que, consciente da perda da sua auréola, continua a entoar sua lira.

Um poema pode ser comparado a uma pintura, quando se trata da representação de imagens. O pintor, assim como o poeta, utiliza instrumentos concretos ou não, como os pensamentos, as idéias, o imaginário, pincéis, dedos e tintas para lançar no espaço vazio da tela aquilo que por ele é visto e sentido. Assim, gradativamente, os traços vão se misturando e o que antes parecia um aglomerado de sensações, adquire uma forma final, resultado do labor do artista e da sua visibilidade. No poeta, artífice das palavras e imagens, o processo de criação, ainda que não seja exatamente o mesmo do pintor, está envolvido por sentidos filtrados pelo corpo e pela alma; idéias que reverberam, fazendo com que a máquina operante do imaginário trabalhe na criação e (re)criação do mundo. Daí nascem



novas leituras; imagens outras que vão sendo tecidas no papel a partir da palavra escrita. O pintor escreve com as cores, e o poeta pinta com as palavras.

Como sabemos, há uma relação dialógica entre pintura e poesia. Tanto o poeta quanto o pintor estão imersos na complexidade (re) criadora das imagens visivas. Essa analogia apenas mostra que a discussão perpassa alguns séculos de teoria. Basta pensarmos na expressão aristotélica *Ut pictura poesis*, onde Aristóteles, em *Ars Poética*, afirma ser a poesia como um quadro.

A forma do poema é própria, não se confundindo com a do quadro, pois suas imagens mostram-se em versos num jogo dinâmico de combinação intencional das palavras que atendem, como registra Valdevino Soares de Oliveira (1999, p. 12), a um “princípio estético de sensibilização através do conhecimento, conhecendo a si mesma em seus próprios recursos; quando a poesia vira imagem; quando chama a atenção sobre si mesma e não sobre a coisa que ela representa”.

Uma boa parte do processo de criação da imagem, mencionada pelo crítico, se dá a partir da visão do artista, da perspicácia do seu olhar e do campo de atuação dele. Por isso é relevante nos atermos à visibilidade lírico-amorosa presente em Ruy Espinheira Filho, analisando de que forma o poeta pinta, com as palavras, as imagens passionais que se fazem presentes em seus versos.

O campo visível de Ruy Espinheira tende a operar no espaço do invisível do leitor, o que nos leva a inferir que a percepção do poeta é capaz de transparecer imagens antes não notadas por uma outra pessoa. O escritor, por estar antenado ao movimento de tudo, numa busca ininterrupta das coisas, é capaz de, ao trabalhar semântica e musicalmente as palavras, desobstruir uma espécie de “cegueira” da vista do leitor de poesia, apontando-lhe

novos caminhos e mostrando-lhe imagens talvez nunca antes vistas. Isso nos conduz para a seguinte indagação: como se manifesta a visibilidade em Ruy Espinheira Filho?

Acreditamos que ela se dá por meio da presença do sensível, elemento primordial do ato perceptivo. Uma visão que se desloca do lugar comum para obter novos ângulos e assim revelar outras imagens daquilo que está sendo observado e sentido pelo poeta. Ele expande seu olhar, “janela da alma”, de onde se vê a complexidade do mundo.

No ensaio intitulado “Janela da alma, espelho do mundo”, Marilena Chauí (1988, p. 31) traz uma epígrafe de Leonardo Da Vinci, cuja transcrição se faz relevante para melhor entendermos a respeito da visibilidade do poeta, uma vez que o pintor aborda sobre o entrelaçamento corpo-alma que, por meio do olhar, especula a “beleza” do universo:

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É a janela do corpo, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento [...] ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo?

Ao analisarmos o poder visível do poeta em estudo, nos certificamos de que seus olhos não só abraçam a “beleza do mundo”, como também o seu lado obscuro, antagônico, de onde emerge um fluxo de inquietação aguda, uma busca constante pela imagem e presença da mulher amada. Os seus olhos, mesmo tomados pelo nevoeiro de gás carbônico que assola a cidade grande, pairam, de forma lúcida, sobre os mistérios e as sensualidades da figura feminina. É por essa pequena “janela do corpo” que o autor de *Morte secreta* (1989) dá visibilidade às nuances do seu objeto de apreciação, a *femina*.

Na poesia medieva, o olhar do poeta é sempre de contemplação à amada. O eu-lírico corteja sua dama distante e inalcançável. Eis uma das características primordiais do

amor cortês do qual se pode abstrair a idéia do lirismo platônico. O poeta medieval no seu trovar, seja de amor ou amigo, divinizava sua cortesã, vertendo sobre ela saudosismos e lamentações. O contato físico do poeta com sua musa é quase que impossível. As diferenças de classes, os valores falocêntricos, o comprometimento da mulher para com um outro homem de *status* mais elevado, ou por ser ela já casada, eram grandes empecilhos para muitas relações passionais da época. O trovador, ainda, encontrava-se arraigado aos valores impostos pela igreja cristã e assimilados pela maioria da população, que se limitava aos hábitos e tradições das pequenas províncias.

Sem perder a sensibilidade do olhar, que já era comum aos poetas do século XII e XIII, Ruy Espinheira Filho, mesmo com nítidas transformações de hábitos em decorrência das mudanças históricas pelas quais passou o mundo até se chegar aos séculos XX e XXI, continua desenvolvendo a temática amorosa em níveis e formas de abordagens diferentes, seja em relação ao próprio olhar dos poetas trovadorescos, bem como às estruturas estético-literárias das suas respectivas épocas, não negando o forte diálogo com a poesia medieva.

O seu olhar em meio ao caos da cidade, ao fluxo de pessoas que vão e vêm a todo tempo, aos barulhos de motores e buzinas de automóveis e dos grandes prédios que ocupam espaços e crescem verticalmente, não se desvencilha do andar, dos trejeitos, da beleza feminina, que é desejada platônica e carnalmente. Dessa forma, torna-se relevante identificá-lo como um contemporâneo “trovador” da urbe. Vejamos o que nos diz o poeta em “Uma cidade” (1990, p. 149-150):

Uma cidade me habita,  
me suaviza e me arde,  
  
como um corpo de mulher  
sabe demorar-se, fica

tantas vezes marulhando  
em nosso corpo, incessante.

Ou nos assombrando: lua  
dolorida deflagrada.

Uma cidade me habita;  
me umedece com suas

garoas; com suas ruas  
me percorre; me galopa

com seus ventos; me floresce  
com seus quintais; me fascina

com suas águas pesadas  
de onde eu poderia um dia

retornar com os olhos brancos  
do afogado cujos ósculos

continuaram para sempre  
fitos nos bailes profundos.

Uma cidade me fende  
o peito com suas raízes

(carvalhos, casuarinas,  
ingazeiras, capinzais);

com seus alicerces (amplas  
salas, corredores, quartos

onde a noite silencia  
sob cobertas de lã);

com suas brancas veredas  
tatuadas no verde dos

pastos, se perdendo nos  
territórios do horizonte.

Uma cidade me vive.  
Nos passeamos, recíprocos,

por uma praça que somos  
e onde, ao crepúsculo, o tempo

repousa, envolto em sossego,  
enquanto giram meninas

de mãos dadas, ai amadas  
etéreas, iluminadas

pela própria melodia  
de suas vozes, compondo

o hálito que em nós respira  
o conto chamado infância.

Nos vinte e dois dísticos que compõem o poema, o poeta tece um mosaico de imagens urbanas que povoam sua memória. A cidade torna-se uma fotografia permanente nas suas lembranças e a ela é atribuída a sensualidade da mulher que, com a volúpia do seu corpo, se prolonga nos pensamentos e nas recordações de cenas oriundas do passado. A urbe, tal qual a amada, causa sensações antitéticas ao poeta, pois, ao habitá-lo, traz-lhe um quê de ardência e suavidade. O processo de humanização da cidade vai se dando à medida em que, no poema, a geografia citadina impregna o corpo do escritor a ponto de se fundir nele, acarretando-lhe uma inquietude que possibilita um jogo sinestésico em que se entrelaçam prazeres e saudades.

Na quarta e quinta estâncias, é possível notar um estranhamento, um choque de sentidos, pois os espaços citadinos “habitam” o universo imaginário do eu-lírico e, num fluxo erótico, o “umedece com suas / garoas; com suas ruas”, galopando-o “com seus ventos”. A erotização dos espaços urbanos vai se firmando na relação que o poeta mantém com a cidade, o que pode ser evidenciado com a utilização do verbo umedecer, onde se estabelece um estado de penetração das garoas na epiderme do poeta, percorrendo seu corpo e seu espírito marcados pela leveza das palavras, “garoas” e “ruas”, que se fundem à força do galopar dos ventos.

A fascinação que se firma entre o poeta e a cidade parece se contrapor às imagens das urbes que cresciam no final do século XIX e início do século XX, e que se encontram

bem marcadas na poesia de uma dos maiores poetas da lírica moderna, Charles Baudelaire, com o qual iremos dialogar mais adiante. Enquanto muitos escritores dos períodos citados se mostravam assustados com o dinamismo sócio-político e cultural das suas cidades, como a Paris de Baudelaire, a lírica de Ruy Espinheira vem retratar o meio urbano como um *habitat* que “floresce com seus quintais” e que o envolve “com suas águas pesadas”. São imagens que outrora haviam sido captadas por olhos atentos e “brancos / do afogado cujos óculos / continuaram para sempre / fitos nos bailes profundos”. Eis uma cidade-mulher que atravessa o seu peito com densas raízes, proporcionando-lhe transitar entre o urbano e o campo, já que neste dístico há uma confluência de imagens da natureza: “Uma cidade me fende / o peito com suas raízes // carvalhos, casuarinas / ingazeiras, capinzais”.

O poeta apropria-se da linguagem não para reproduzi-la, mas a fim de reformulá-la poeticamente. Para Mikel Dufrenne (1969, p. 51), “a poesia por sua vez reclama a imagem [...] A palavra, tratada como uma coisa e não como um signo, só pode significar pela magia e não pela razão”. Em consonância com o pensamento duffrenniano, assinalamos que, a partir da sua habilidade lírica, o eu do poeta tece vocábulos como “alicerces”, “salas”, “corredores”, “quartos”, palavras que no sentido e no ritmo deixam transparecer um aspecto de aspereza, esta que é silenciada pelos cenários noturnos sob a suavidade das “cobertas de lã”. A cidade, com traços femininos, também habita antigas meninas e “amadas etéreas” que carregam, nas suas travessuras e no girar de mãos dadas, traços de um pretérito que se encontra em movimento nas entrelinhas de um “conto chamado infância”.

Na poesia de Ruy, mesmo diante dos rumores da cidade e das modificações do comportamento de vida dos seus habitantes, o poeta continua a perambular por veredas de concreto, onde uma cidade o vive, e o tempo parece apascentar-se em antigas lembranças. O “trovador” da urbe continua a percorrer “a praça que somos”, entoando seu canto, mesmo

que solitário, por cada lugar da cidade, como um amante-órfico que, com sua lira, toca as partes do corpo feminino, tal qual a cidade que, “como um corpo de mulher”, doma-o e permanece “marulhando” em seu próprio corpo de poeta cidadão.

A cidade, vista e revivida com seus traços femininos, a partir da cartografia poética engendrada pelo autor, não perde os ares bucólicos das províncias de décadas passadas. As paisagens urbanas entrelaçam-se às telúricas, nos remontando às temáticas presentes na lírica romântica sem comprometer a poesia do autor de *Heléboro* no que diz respeito às hipérboles sentimentais dos escritores do século XIX. A imagem da mulher funde-se à da cidade, delineando um quadro em que ambas se habitam e conseqüentemente se fazem presentes na carnadura do texto. Há um cenário de contemplação que vai sendo tecido em cada dístico e que se intensifica nas últimas estrofes. Palavras, como “crepúsculo”, “noite”, “silêncio”, “carvalhos”, “casuarinas”, “ingazeiras” e “capinzais”, vão fazendo com que a urbe “com suas brancas veredas / tatuadas no verde dos / pastos” se expanda nos “territórios do horizonte” imagístico do poeta. Dessa forma, a cidade com todas suas nuances femininas vive no interior do poeta, ele que, com sua visibilidade, sente-a percorrer por todo o seu corpo. A cidade, assim como os fantasmas das “etéreas amadas”, o inquieta, o doma e arde em seu peito com os hálitos e garoas que continuam siderando-o.

## 1.2 A PRESENÇA DA MULHER NA POÉTICA DE RUY ESPINHEIRA FILHO

O poeta Ruy Espinheira Filho não deixa escapar, como elemento fundamental da sua criação poética, a presença da mulher, não simplesmente como objeto do seu trabalho, mas também como sujeito desejante. A mulher é ora divinizada, ora carnalizada, não perdendo, o eu-lírico, o núcleo da sua criação, o amor, com toda sua complexidade de sentidos,

conduzindo-se aos paradoxais encontros e (des)encontros, com suas musas, sejam no passado, no agora ou no futuro. A fim de melhor visualizarmos as passagens da figura feminina na lírica do autor de *Morte secreta e poesia anterior* (1984), percebamos, em *Heléboro* (1974), de que maneira o escritor se refere aos sentimentos passionais no texto “Circulação Amorosa” (p. 27):

Cuidava que amor já se findara,  
 até vê-lo de face, recomposto,  
 entre asfalto e edifício, nuns alindes  
 de tempo muito outrora merecido.  
 Cuidava que carpir só me restava,  
 diante de impassíveis formas neutras,  
 o meu próprio pretérito exilado  
 na mais interior e inacessível  
 ilha que me permito, enquanto a bruma  
 delia-me, no peito, a tatuagem  
 celebrante de ingênuos madrigais  
 compostos entre beijos, espada e rosa.  
 cuidava me tornar, fonte exaurida,  
 um somente lugar no descaminho,  
 cemitério de seixos, sem o móbil  
 que cumpre o ser do rio e seu destino.  
 E nem mais matinava nos mundéus:  
 a espreita, o soslaio, o sutil  
 em que se guarda amor no anteminuto  
 de quando a nossa posse e consumava.  
 E onde nos consumimos. Ah, cuidava  
 ser a coisa maninha (alma ou carne)  
 tudo o que, finalmente, me compunha,  
 era eu mesmo, repleto, concluído.  
 Como se – antese oculta – vindo amor,  
 fosse momento em branco o onde se enflora  
  
 nosso endereço escrito no infinito.

O poema, escrito em versos brancos decassílabos, deixa transparecer o fluxo do sentimento amoroso que não pára de circular em forma de pensamentos na memória do eu-lírico. O amor no primeiro verso, é retratado como coisa que chegou ao fim, mas logo



depois parece renascer da lembrança por entre “asfaltos e edifícios”; palavras que simbolizam a vida moderna na cidade.

Durante todo o texto, notamos a presença fantasmagórica da mulher, pois é a sua existência, nas entrelinhas do poema, que dá sustentabilidade aos versos seguintes. A fotografia da amada presente no agora se torna o *leitmotiv da* criação poética, levando o poeta a reviver fatos que se encontram no seu “próprio pretérito exilado”. O que se expandem, ao longo da obra, são as sensações do vivido que se configuram em “ingênuos madrigais / compostos entre beijo, espada e rosa”. Estas três últimas palavras produzem, semântica e ritmicamente, um jogo contrastante de sensações do eu no poema. O beijo nos traz uma idéia de retomada, de fluidez do desejo, de reencontro e embaraço amoroso; a espada denota um sentido de objeto que corta, perfura, o que representa sentimentos passionais que ferem e fazem sangrar os corações amantes, e, logo depois, aparece o vocábulo “rosa”, trazendo uma amenidade, uma certa pausa; espécie de pesar que se “guarda amor no anteminuto” quando a “posse é consumada” e onde o casal volta a se consumir amorosamente.

Num jogo sinestésico de lembranças e de sensações pretéritas, a alma e a carne, entregues à dinâmica do amor, fazem com que o eu-lírico se perceba em um estado de vivências passadas que continuam a povoar sua memória, firmando-se, portanto, uma força amorosa que vem e escreve sua história naquilo definido pelo poeta como incomensurável. No decorrer do poema, transparece, em alguns versos, a existência de uma relação amorosa carnal de onde fluem prazeres mundanos a partir da concretização do enlace corporal dos amantes. São imagens passadas que circulam no universo psíquico do poeta, que se vê no “próprio pretérito exilado / na mais interior e inacessível ilha”. Este último verso retrata o

quão “interior e inacessível” é esse território de onde pulsam fluxos de sensações lírico- amorosas, emergindo uma “fonte exaurida, / um somente lugar no descaminho”.

A carnalização do desejo amoroso vai se delineando nos derradeiros versos em que se encontram expressões como “nossa posse consumada”, vindo posteriormente a confirmação do eu ao asseverar que ambos se consomem no entrelaçamento do corpo e da alma, encontrando-se o sujeito-lírico “repleto, concluído”.

Na poética de Ruy Espinheira Filho, a lírica segue sua ordem natural, perpetuando a imagem da mulher. Nos livros que se sucedem, o canto lírico adquire amadurecimento e vai se ampliando em cada obra publicada. Situação esta que nos faz lembrar das palavras do crítico Ivan Junqueira (2005, p. 18), ao sentenciar que, a partir de *As Sombras Luminosas* (1981), “o poeta cresceu em emoção e amadurecimento como artista, modulando agora um ritmo mais seguro e envolvente, seja no verso livre, seja naqueles que obedecem a medidas métricas mais severas [...]”.

### 1.3 UM ARCANJO SEM AURÉOLA: UM OLHAR *PERSPECTO*

Retomaremos aqui algumas reflexões sobre o olhar do autor baiano atrelado à poesia moderna, trazendo na sua essência a imagem do poeta envolto em uma multidão e quase sempre perdido no caos das cidades que vão gradativamente passando por fortes mudanças sócio-políticas, econômicas e culturais. São as *urbes* que, em ritmos acelerados, acompanham as transformações do comportamento humano; das suas incursões no universo dinâmico do capitalismo que impulsiona novos hábitos e valores do homem denominado moderno. As indústrias avançam na produção acelerada pela implantação de máquinas, estabelecendo tensas relações entre patrões e operariados.

Por outro lado, a ciência vai trazendo novidades em diversos campos, a exemplo da Física, Economia, Política, Medicina, Psiquiatria, Biologia etc. A humanidade está cada vez mais envolvida em uma teia complexa de relações, na qual o outro é sempre estranho; mais um em meio a um aglomerado de pessoas que transitam pela cidade em um ir e vir que se repetem todos os dias. Os becos, as ruelas, as pequenas casas ou casarões vão dando espaço a prédios, praças, lojas, enfim, ao dinamismo de um novo mundo.

Em meio a tantas mudanças, suscitam duas indagações: de que forma se encontra o olhar do poeta inserido nesse contexto histórico? Como vai se constituindo a sua lírica em uma época em que a razão tenta estabelecer uma ordem social? As interrogações possibilitam uma larga discussão no campo da literatura, principalmente no que diz respeito à poesia do final do século XIX e início do século XX, em diversas partes do mundo, sobretudo na Europa, a exemplo da França, na qual destacam-se poetas como Charles Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e outros. Mas aqui o objetivo central é analisar de que forma um escritor brasileiro, como Ruy Espinheira Filho, recepciona, com sua poesia, traços do século passado, no tocante ao estranhamento, ao choque do poeta em plena cidade, se vendo em meio a tantos outros indivíduos onde os olhares parecem já não se entrecruzarem com encanto e formosura, principalmente quando se trata do olhar do homem sobre a mulher e vice-versa. A cidade é um tumulto, e sobre ela parece pairar uma nuvem escura, obscurecendo as vistas do poeta em busca da beleza e encantamento femininos.

Octavio Paz, ao ponderar sobre a poesia moderna, onde se encontra uma tensa relação de convergências e rupturas, (1984, p. 12-3) assevera que:

O tema da poesia moderna é duplo: por um lado é um diálogo contraditório com e contra as revoluções modernas e as religiões cristãs [...] a poesia moderna pode ser vista como a história das relações contraditórias, feitas de fascinação e repulsa, entre as línguas românicas e germânicas, entre a tradição do particular e do bizarro, representada pelo Romantismo [...]

Nesse jogo de contrários, de tradições e rupturas, o poeta vai percebendo, ao seu modo e com seu ritmo, os traços da modernidade. Mas seu olhar, mesmo povoado pela fumaça que surge das fábricas e pela poeira das obras que não cessam, permanece atento, tateando na multidão, na tentativa de perceber a realidade e, mesmo já sem auréola, perdida na lama negra, visualiza a beleza e a sensualidade da mulher que não se apagam da sua memória.

O autor de *Canção de Beatriz* (1990) mostra-se antenado, ainda que imerso no turbilhão da cidade grande, à volúpia da figura feminina, que ainda traz luz aos seus olhos, mesmo quando “não há mais / o que se possa fazer”. Ruy Espinheira é um *flâneur* moderno que se nega a cerrar os olhos para o passado e para o presente, tempos que se mesclam na lírica do poeta e nos quais se faz presente a amada. Eis uma evidência de que o poema “é uma máquina” que opera a “anti-história”, ainda que o poeta não tenha tal objetivo. O poema não é detentor do tempo, “o contradiz e o transfigura”. Dessa maneira, os tempos se entrelaçam num fluir de imagens líricas, onde o passado e o presente habitam o olhar do poeta. Observemos em “As meninas” (1996, p. 25) como ele cristaliza as imagens do vivido, já que o “passado não passa”:

As meninas  
passeiam na praça.  
Uma é a morta  
(vem no azul- e-branco  
da farda escolar).  
Outra é a que

há muito se foi  
 para longe e dói  
 num sulco de afeto  
 incictrizável.  
 As demais, dispersas  
 de tantas maneiras,  
 vêm de braços dados  
 e ligeiro, pois  
 a festa começa  
 e o amor aguarda.

As meninas  
 circundam o jardim,  
 a cidade, a vida  
 de um que as conhece.  
 Quem morreu, quem  
 se apartou? Ninguém .  
 Ele as reencontra  
 quando quer, na praça  
 de perene abril:  
 o passado não passa.

No poema, o eu-lírico se desloca do agora, retratando a cidade na qual as “meninas / passeiam na praça”. A percepção pretérita do poeta visibiliza as mortas, estas que se foram “para longe e dói / num sulco de afeto / incictrizável”. O espaço citadino não lhe desperta, nesse momento, o estranhamento do automóvel passando, dos transeuntes indo e vindo, dos prédios rompendo horizontes. A cidade está povoada de lembranças das jovens que “vêm de braços dados”, uma vez que “a festa começa / e o amor aguarda”. Nessa *urbe* ainda é possível amar e ver, mesmo quando se trata da memória, espaço onde o sujeito poético “as reencontra / quando quer, na praça,” lugar no qual as pessoas parecem que deixaram de passar, pois era “perene abril” e o passado se fazia presente.

Seguramente, o pretérito, contido no agora, tão bem assinalado na poética de Ruy Espinheira Filho, diverge do olhar baudelaireano, que transmite uma sensação de efemeridade das coisas. Os olhos do poeta francês parecem não se ater, a não ser por um curto período, talvez, à imagem da mulher que passa. A sua visibilidade está sempre

projetada para o depois; as imagens não se fixam na sua memória. Sendo o tempo de “frenético alarido”, ao ver transitar uma moça, o eu- lírico tem consciência de que a mesma é uma “efêmera beldade”. Vejamos, então, o poema “A uma passante” (p. 345):

A rua em torno era um frenético alarido.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou. Com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz ... e a noite após! – Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

Nesses versos, evidenciamos como as coisas tendem a passar, não mais voltando. Essa sensação de brevidade do cenário urbano, principalmente no que se refere aos encontros repentinos com uma mulher, inquieta o poeta que, já ciente dessa realidade, encontra-se em um estado de questionamentos, ou seja, de indagações que buscam uma saída, ainda que essa esteja ligada ao sentido de eternidade. Ele reconhece que aquela beleza feminina vai se perder na multidão em que tudo passa, até mesmo as sensações de encantamento pelo outro. Os olhares se entrecruzam em frações de segundos e, logo após, se diluem por entre ruas, prédios, gás-carbônico e pelo movimento inquietante das pessoas que vão e vêm.

Na primeira estrofe do poema, notamos que o poeta lança seu olhar à mulher transeunte, não deixando de perceber alguns detalhes dos seus trejeitos e da roupa que vestia, pois sob suas vistas “uma mulher passou. Com sua mão suntuosa / Erguendo e sacudindo a barra do vestido”. Mas nos dois primeiros versos dessa estância, o eu-lírico apresenta o retrato de uma dama “toda de luto, alta e sutil”, imagem que nos leva a perceber uma sensação de peso e conseqüentemente de melancolia, sensações que o levam a sentir “uma certa dor majestosa”. Todavia, mesmo envolto nesse antagonismo de prazer e dor, o seu olhar não deixa de fitar aquelas “pernas de estátua” de “imagem nobre e fina”.

Quanto à poesia de Ruy Espinheira, notamos que seu olhar abstrai a beleza do mundo, esta que é encontrada em simples acontecimentos citadinos, quando o escritor exercita o poder da sua visibilidade, não abandonando o seus poderes perceptivos, mesmo quando ele se encontra inserido nos murmurinhos das grandes cidades ou das urbes em desenvolvimento. A sensação de velocidade do tempo e de perda do interesse da troca de olhares mútua vai se firmando à medida que o ser humano muda seu comportamento e se individualiza cada vez mais em seu mundo pessoal e obscuro.

Em estudo sobre o campo e cidade na história e na literatura, Raymond Williams (2003, p. 291) cita uma observação feita por Carlyle em 1831: “Como os homens são apressados aqui; como são caçados, perseguidos de modo terrível, impelidos a andar a toda velocidade! Assim, por um questão de autodefesa, eles não podem parar para olhar uns para os outros!”.

Esses comportamentos humanos que vão se desenvolvendo ao longo do oitocentos em vários países da Europa, a exemplo da Inglaterra e da França, vão, gradativamente, chegando a outras nações do continente europeu, assim como em países do chamado “Novo

Mundo”, no início do século XX, firmando-se ao longo desse período até os tempos atuais em diversas regiões, como o Brasil.

Ao falarmos do olhar, não deixaríamos de trazer o poema “Despojos” (2003, p. 65), este que ilustra muito bem a percepção visiva de Ruy Espinheira Filho ao retratar com lirismo cenas oriundas do dia-a-dia:

A cadela Java, parida,  
salta  
e arranca a saia da moça  
na escada que desce para o quintal.

Gritos.  
Mas não foi nada.                      Nem um risco  
na pele.

Levo comigo as coxas nuas  
inquietantes  
soltas na manhã.

Diferente da efemeridade da imagem feminina em Baudelaire, o poeta baiano volta seu olhar em acontecimentos que, a priori, trazem um tom de banalidade, de algo comum, como um cão avançando sobre uma mulher e rasgando seu vestido. O que não passaria de um fato cotidiano, na percepção de muitas pessoas, é recriado pelo poeta com vigor lírico. Com os olhos atentos aos detalhes mais sutis, o escritor reelabora aquilo que seria uma cena corriqueira no interior ou exterior de uma casa: uma cadela que avança sobre uma mulher, rasgando-lhe a roupa de forma violenta, como se fosse trucidá-la. Todavia a cena, a princípio mostrando-se tensa, passa a ter uma leveza, um lirismo que, depois de arrancada “a saia da moça / na escada que desce para o quintal”, traz à memória “as coxas nuas”. O poeta eterniza essas imagens “inquietantes / soltas na manhã”.



O sujeito apreende seu objeto, a moça, e todo o cenário no qual está envolvida. Assim, não se podem igualar os olhares dos poetas, pois, segundo Leyla Perrone-Moisés (1988, p. 327), “cada pessoa é um olhar lançado ao mundo e um objeto visível ao olhar do mundo. Cada corpo dispõe de um jeito de olhar que lhe é próprio, e essa particularidade condiciona também sua visibilidade como corpo diferente dos outros”. Tendo cada indivíduo sua particularidade na percepção visiva, podemos ratificar que o eu-lírico não se deixa impregnar, por inteiro, no macadame da sua cidade, bem como no nevoeiro que seria capaz de embaçar as imagens diante dos seus olhos. O ser feminino, mesmo inserido no contexto da modernidade, em que se percebe nitidamente a crise de identidades e de valores, habita o íntimo do poeta. Ele que, ao exercitar a sensibilidade do olhar, é capaz de revitalizar o amor e todo o seu mundo de revelações. A mulher não é plasmada como imagem que surge e passa aos olhos atentos do observador. Ela permanece como uma fotografia presente nas suas recordações. O tempo que predomina não é o *Cronos*, todavia o *Kairós*, possibilitando os reencontros, as saudades vindas, os olhares que se apascentam na pessoa desejada.

A cidade de Ruy Espinheira não é retratada como aquela na qual, como aponta Walter Benjamin (1994, p. 124), “a multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez”. A sua cidade é a dos sonhos, a da infância lembrada, a dos amores que percorrem as praças, quintais, jardins e horizontes. Amores que vão e vêm, despertando a inquietude do poeta ao nutri-lo com a esperança da volta, do (re)encontro. Na sua urbe, ainda é possível fitar a amada adormecida, observando “tua toda e trêmula / palidez”.

Notemos de que forma o poeta mira seu olhar sobre a mulher que aparece anonimamente nos versos do texto “Adormecida” (2003, p. 45):

Fitava as pálpebras  
 fechadas  
 sobre os olhos como águas escuras  
 em que sempre te vias  
 em tua toda e trêmula  
 palidez.

Fitavas as pálpebras.

E os seios.

Principalmente  
 os seios,  
 sob a blusa leve,  
 para onde tuas mãos iam  
 baixando  
 lentamente.

Então  
 um ruído qualquer feriu o lago  
 do silêncio  
 que vinha da casa,  
 do quintal,  
 do horizonte,  
 de tua alma

e logo estavas distante,  
 perdido  
 como tantas vezes depois  
 tantas vezes  
 e agora.

No poema, a idéia do visível e invisível, do corpo e da alma, espaços habitados pelos sentidos é, como nos lembra Merleau-Ponty (1971 apud NOVAES, 1988, p. 15), onde “todo o saber se instala nos horizontes abertos pela percepção”. Dessa forma, são as sensações do mundo perceptível do poeta que trazem a sensualidade da mulher dormindo diante de seus olhos que fitavam “as pálpebras / E os seios. // principalmente / os seios, sob a blusa leve, / para onde tuas mãos iam / baixando / lentamente”. Enquanto o poeta, como um *voyeur*, aprecia a beleza feminina, o que nos faz recordar do poema homônimo de

Castro Alves<sup>7</sup>, a cidade lá fora, mesmo temporariamente esquecida pelo eu-lírico, vive o seu tempo, o dinamismo do homem *urbanicus*. Até que “um ruído qualquer feriu o lago / do silêncio / que vinha da casa, / do quintal / de tua alma / do horizonte, e logo estavas distante, / perdido / como tantas vezes depois / tantas vezes / e agora”.

O poeta recorda o passado e, imerso no mundo das sensações, do imaginário criador, regressa ao agora, tendo consciência da distância, do perdido, mas sem diluir da sua memória “as pálpebras / fechadas / sobre os olhos como águas escuras” onde sempre a via “em tua toda e trêmula / palidez”.

Diferente de alguns poetas modernos, como Baudelaire que, para Walter Benjamin (1994, p. 141), os “olhos haviam por assim dizer perdido a capacidade de olhar”, Ruy Espinheira, em sua poesia, continua a exercitar a percepção do olhar, ratificando que, como escreveu Giordano Bruno, “a vista é o mais espiritual de todos os sentidos”, sendo ela uma força reveladora.

O estado de adormecimento em que se encontra a mulher, no poema, prolonga o percurso do olhar do poeta. Ali permanecia, em sua frente, a imagem da amada que, em seu sono, permitia-lhe o prazer da visibilidade. Eram cenas que, gradativamente, iam como que penetrando nos olhos do poeta e despertando nele a fluidez do amor, do desejo carnal. O que pode ser notado na quarta estrofe do poema, num momento de pura sensualidade flagrada pelo poeta, quando as mãos e os seios aparecem como representação do corpo da “adormecida”: “Principalmente / os seios, / sob a blusa leve, / para onde tuas mãos iam / baixando / lentamente”.

---

<sup>7</sup> Ver, em *Obra Completa*. Nova Aguilar, o poema de Castro Alves, escrito em São Paulo, novembro de 1868, intitulado “Adormecida” (124-5) que retrata a beleza e sensualidade da mulher observada de forma romântica pelo eu-lírico, havendo forte interação entre a figura feminina e a natureza.

Nessa estância, seu olhar mostra-se atento às minúcias da figura feminina e das suas vestes, já que sobre ela havia uma “blusa leve” que cobria sua palidez. O poema “Adormecida” nos lembra um estado de admiração à mulher, o que nos leva a pensar na palavra latina *admirari*, que significa ver com espanto respeitoso, com veneração.

O poeta, ao venerar a moça de “pálpebras fechadas”, não se mostra por isso desatento às coisas que o cercam. A sua visão nos faz recordar a expressão *perspectio* que, segundo Marilena Chauí (1988, p. 37), traz o sentido de “conhecimento cabal, pleno, completo, cujo ato se diz *perspecto*, olhar por e para todas as partes e em todas as direções com atenção. E seu resultado se diz *perspicio*: ver e conhecer perfeitamente, aperceber-se, ver através, atravessar com a vista, perscrutar [...]”. Olhar que se mostra “penetrante, reflexivo, portanto, perspicaz e, como assevera Chauí (p.37), “dotado de uma qualidade fundamental que encontra no visível e que, dali, por mutação, transmite ao espírito e ao intelecto: a *perspicuitas*, clareza e distinção do transparente”.

O encantamento pela mulher, que, no poema, parece dormir um sono profundo, é desfeito pelo ruído que vem de algum lugar, quebrando o silêncio que envolvia aquele instante de deleite amoroso. Era um barulho “que vinha da casa, / do quintal, / do horizonte, / de tua alma. Assim, voltando-se o olhar para si mesmo e tendo noção da “clareza e distinção” dos seus sentimentos e da realidade presente, o poeta logo vê sua amada “distante”, perdida “como tantas vezes depois / tantas vezes / e agora”.

#### 1.4 UMA LÍRICA SEM “ISMOS”

O escritor, por mais que esteja voltado para um passado, seja este próximo ou longínquo, deve pertencer ao seu tempo. Influenciado ou não pelos acontecimentos históricos do pretérito, nos âmbitos políticos, sociais, culturais e econômicos, o poeta está sempre atento aos acontecimentos de sua época. Afinal de contas, como já dissera Ezra Pound (1991, p. 77), “o poeta é a antena da sua raça”. Imagem, esta, que é desconhecida por muitos, uma vez que, expulso da “República”, como fizera Platão na antiguidade, o poeta adquiriu adjetivos, a exemplo de lunático, utópico, louco, nefelibato etc. Mas, para desconstruir essa imagem que se firma pelo pensamento logocêntrico e equivocado, lembremos do que nos diz T.S. Eliot (1972, p. 35), pois, para ele, o poeta, “ao expressar o que os outros sentem, está também modificando o sentimento, tornando-o mais consciente: está fazendo com que as pessoas percebam melhor o que sentem, ensinando-lhes, portanto, algo a respeito de si mesmas”.

Isso não significa que cabe ao poeta educar um povo e transformar uma nação. Mas é a partir da relação com sua língua que ele a transforma e a preserva, apontando, mesmo sendo de uma maneira natural, novas possibilidades de vida, uma vez que, com espírito crítico, o poeta se mostra um eterno insatisfeito com a realidade do período em que vive. Conforme nos mostra Roberval Pereyr (2000, p. 16):

O poeta é um crente sem deus. Mas o fato de não ter objeto determinado a que se prender é que faz, no nosso entender, com que a linguagem lírica se perpetue no tempo, adquirindo feições distintas nos diversos contextos histórico-culturais [...]

O poeta, como criador e artífice das palavras, imerso no caos da vida cotidiana, emancipa uma lírica que insere, em sua forma, dissonância e fragmentação. Sobre este assunto, Hugo Friedrich (1978, p. 20) parte, ao falar sobre a lírica européia do século XX, da noção de uma estrutura desarmônica, cuja “tensão tende mais à inquietude que à serenidade”. No caso de Ruy, a dissonância se dá não só pelas incertezas da vida moderna, mas, sobretudo, pela incorporação dos tumultos da paixão. No entanto essa desarmonia da lírica contemporânea não impossibilita que, conforme aponta Pereyr (ibidem), o poema lírico “instaure um clima afetivo”, exigindo do leitor uma sintonia. Caso contrário, ele não poderá compartilhar do “estado lírico” vivido pelo poeta e “estabelecido pelo poema”.

Espinheira, como escritor do seu tempo, era das máquinas digitais e do *logos*, é filho do século XX, momento em que o homem é um solitário entre milhares de outros homens. Os seus poemas de amor, imersos na poética das experiências diárias com todos os seus barulhos, revelam um modo próprio de amar de quem fala. Há um eu que, operando a palavra poética, define a natureza deste amor. Mesmo existindo um modo de amar traçado pelas experiências da modernidade, o autor de *A cidade e os sonhos* (2003), no conjunto da sua obra, se desprende dos *ismos*, revelando seu próprio traço poético sem se vincular a nenhum movimento literário de maneira específica. O termo *ismo*, que na língua portuguesa aparece como sufixo, tem origem grega, sendo formador de substantivos que trazem um sentido de sistema, conformação, imitação. Daí, encontrarmos, na história da literatura, as várias tendências que se sucedem desde o classicismo aos movimentos subseqüentes.

Contudo, para o poeta baiano, mesmo tendo conhecimento teórico desses múltiplos *ismos*, ao dialogar com poetas de épocas diversas, os seus poemas adquirem autenticidade ao expandirem uma lírica que engendra suas próprias características, convergindo e divergindo do passado, pois o poeta está preocupado com o fazer, o operar com as palavras,

o desordenar a linguagem em busca de imagens primordiais. Elas que não se repetem, visto que estão sempre a ressoar como algo novo, revelador. O poeta, mesmo trazendo traços estéticos de tempos anteriores, mostra-se sempre um (re)criador das coisas, um libertário de sentidos, mantendo o livre arbítrio ao dizer o que sente, operando a linguagem sem escravizar-se a ela.

Na lírica do autor de *A canção de Beatriz* (1990), notamos aquilo que Octavio Paz (1982, p. 15) denomina de “experiência inata”, pois o poema para o crítico é:

um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces.

Podemos criar uma analogia da imagem do “caracol” com a poesia de Ruy, pois em seus poemas reverbera a “música do mundo”. O poeta está muito mais preocupado com a elaboração dos seus versos, direcionando sua atenção para o sentido, ritmo e musicalidade das palavras que vão se amalgamando a fim de revelar imagens e novos sentidos, do que com formas e modelos de fazer o poema. Um soneto, por exemplo, pode não passar de uma mera forma vazia de sentidos se ele não for preenchido pela poesia. O poema, como jogo dos contrários, pontuado por Paz, reúne o sagrado e o profano, amor e ódio, tristeza e alegria, no qual a “palavra do solitário”, que ora se mostra “pessoal e coletiva, vestida e nua”, é antes de tudo “um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia” (1982, p. 17).

Ouçamos, em “Segundo Soneto da Permanência” (1998, p. 25), as palavras do eu-lírico mergulhado na sua própria solidão, fazendo com que a sua voz reverbere no mundo

saudades oriundas do antigo amor que permanece a exalar perfumes e a ouvir o “som de idos canários”. Um canto que às vezes se expande para a coletividade, como também regressa para o seu lugar de origem, a poesia.

Só eu te vejo andar por esta rua,  
à sombra de árvores já abolidas,  
ao som de idos canários, ao perfume  
de jardins que há muito se exalaram.

Só em meus olhos é manhã marinha  
o teu olhar (os outros vêem a tarde,  
talvez a noite, iludidos pelas  
cinzas dos dias que em ti pousaram).

Cinzas. Mas não aqui, não nesta rua  
(no alto-falante, rosa e violino...)  
por onde sempre passas e clareias

meu peito – ah, todo branco, iluminado  
de ti, amplo de nuvens, luas cheias,  
como se fosse o peito de um menino!

Percebemos, nos quartetos e tercetos, um desencadeamento de imagens que estão interligadas por um fluxo de recordações. Sentimento que se apresenta no poema como fio condutor que vai tecendo um panorama do pretérito. A rua por onde passou a moça, e na qual o eu-lírico continua a visualizá-la, ainda se ouve o canto dos antigos canários, bem como se sente o perfume exalando-se do jardim que permanece florindo na sua memória.

Nos dois primeiros versos, notamos que o olhar do poeta é o único que vê, mesmo com o passar dos anos, a amada andando pela rua “à sombra de árvores já abolidas”. Somente aos olhos do amante o olhar da mulher “é manhã marinha”, o que mostra uma capacidade visiva, diferenciada dos demais olhares, pois todos os outros parecem ver uma nuvem cinza, ofuscando a nitidez da visão, pois eles “(vêem a tarde, / talvez a noite, iludidos pelas / cinzas dos dias que em ti pousaram)”. Ao poeta cabe uma sensação estranha



no peito, um estado epifânico, já que se encontra “todo branco, iluminado” pelo fulgor que emana da figura feminina para qual dedica seu sentimento amoroso. Doravante, o estado de efervescência lírica prossegue, pois já se encontra o amado “amplo de nuvens, luas cheias”.

Hélio Pólvora, em posfácio (1998, p. 89), deixa transparecer que na poesia de Ruy Espinheira Filho há “um lirismo comedido, exemplar, natural, o lirismo do estar-no-mundo e das interrogações que esta situação provoca. Poética de travessia, de passagem – a poética da páscoa das dores silenciadas, das dores da memória lancinante, da dor serena que não cessa de pulsar”. Na lírica de Ruy, firma-se um desejo maior de (re)visitar o passado, sublimando o amor a partir da “força verbal do poeta” (ibidem, p. 86) que o lança para um estado de epifania em que rege o indizível; emotividades que se encontram numa zona conflituosa na qual dor e alegria emancipam-se das torturas mnemônicas. O peito do poeta, repleto de nuvens e antigas luas, permanece a pulsar “como se fosse o peito de um menino!”.

Laboriosa nos seus sonetos, elegias, baladas, dísticos e nas mais variantes estéticas da lírica moderna, a poesia de Ruy Espinheira é de todos os tempos, uma vez que a lírica do passado e do presente se entrelaçam para dar vazão a uma obra que se distingue por não estar moldada às escolas literárias dos *ismos*. A produção poética de Espinheira pode ser associada ao que Roberval Pereyr (2000, p. 12) se refere sobre a poesia lírica, pois ela “voltando-se sobre si mesma, adota a um só tempo uma relação de repúdio ante a tradição (que a submetera) e de resistência ao seu próprio contexto histórico (que a contraria) [...] casamento conflituoso entre *analogia* (confiança, solidariedade) e *ironia* (desconfiança, espírito crítico)”. Poeta do agora sem datas, o autor de *Canção de Beatriz* (1990) canta o amor seja em versos decassílabos, alexandrinos, livres ou brancos. Assim nos deparamos com um ourives não só das palavras, porém dos sentidos e imagens que emanam da

linguagem poética sempre (re) visitada por ele, consciente de que talvez seja a poesia “ a forma mais alta de lucidez” (1998, Revista Heléboro, p. 07).

## 2. ALUMBRAMENTO DA MEMÓRIA : UMA DIALÉTICA DOS TEMPOS

### 2.1 CRONOS E KAIRÓS E ALGUNS TUMULTOS DE AMOR

Desde a pré-história, com as mais antigas representações artísticas, como as pinturas rupestres, o amor e a morte são temáticas carregadas de enigmas; sentimentos sobre os quais as palavras em si não encerram um único sentido e que perpassam o campo da razão humana, a fim de se inserirem no espaço mítico-poético cultivado pelo imaginário do homem. É no decorrer da evolução da inteligência humana que, através de rituais diversos como danças, cantos, representações teatrais, evocações sagradas, sacrifícios de animais, orações, silêncios, risos e lágrimas, vários povos vêm cultuando o amor e a morte.

Ao longo do período clássico, de onde emerge o pensamento ocidental e no qual se encontra a essência da literatura greco-romana, perpassando toda a idade média e moderna até a contemporaneidade, podemos nos deparar com a complexa relação entre *Eros* e *Thânatos*, forças que compõem o dinâmico no ciclo da vida, sendo fortemente encontradas na poesia de Ruy Espinheira Filho.

O autor de *Memória da chuva* (1996) é um “trovador” que evoca amores pretéritos e dialoga, de uma forma inexaurível, com *Eros* e *Thânatos*, pois em muitos dos seus poemas percebemos a relação ambígua entre a arte de amar e a arte de morrer. Relação formada nos vasos comunicantes dos versos desse escritor – arquiteto de imagens poéticas que narram para o leitor o quão é profundo e polissêmico o diálogo com as saudades e lembranças das mulheres amadas, dos parentes queridos e o diálogo quase que ininterrupto com a existência que parece esvair-se com o passar dos anos.

O poeta, envolvido nos tumultos da cidade moderna, parece perceber, de forma mais nítida, o mal-estar que se instaurou, ao longo dos séculos, no mundo. Entre prédios modernos e ruínas, o ser humano está sempre em contato com seu “instinto agressivo”, este que é, segundo Sigmund Freud (1997, p.81), “o derivado e o principal representante do instinto da morte, que descobrimos lado a lado de Eros e que com este divide o domínio do mundo”. Há sempre uma espécie de embate, relação obscura entre vida e morte, algo que se assemelha ao “instinto de vida e o de destruição”, este eterno e misterioso (re)começo da existência humana. Dessa forma, essa batalha de gigantes pode se dar de maneira coletiva, entre as civilizações, ou no âmbito da relação lírico-amorosa entre dois amantes. E sobre essa questão, seja no campo do amor conjugal, ou coletivo, nada melhor que ouvir os cantos do poeta, criador de realidades e mundos que surgem dos alumbramentos mnemônicos.

Na poesia de Ruy Espinheira, denominamos, aqui, como estados de alumbramentos mnemônicos as imagens lírico-amorosa que só se repetirão no presente, como forças reveladoras, inspirações originadas da memória; estado de iluminação, de fluxo criador e de arrebatamento poético que projeta sensações as mais variadas possíveis, o que relacionamos ao que Emil Staiger (1997, p. 59) classificou de “clima afetivo”, “disposição anímica”. Ruy é um poeta inserido na dinâmica do *Cronos* e do *Kairós*: o primeiro, simboliza o tempo cronológico, estabelecendo uma ordem, um suposto equilíbrio; e o segundo representa o tempo não linear, retratando o caos, a desordem. Fluxos temporais nos quais se estabelece uma relação complexa do poeta com o pretérito, o agora e o futuro. Em suma, o poeta é, conforme assevera Marilena Chauí (1994, p. 29-30), um “visionário, transportado aos corações das origens, não improvisa, mas trabalha para adquirir o dom da visão e da evocação porque sua tarefa é ‘uma rememoração do passado’”.

Esse estado de complexidade, que se firma entre o poeta e os tempos, aparece no poema “Canção de depois de tanto” (1996, p.112). Neste texto, o eu-lírico revela uma inquietude que se oriunda a partir do pretérito e das incertezas traçadas pelo próprio ciclo da vida, dinâmico movimento em que se percebe um estado de brevidade das coisas vividas. Estas que só podem ser retratadas no momento em que a memória se torna operadora de acontecimentos já ocorridos.

Vamos beber qualquer coisa,  
que a vida está um deserto  
e o coração só me pulsa  
sombras do Ido e do Incerto.

Vamos beber qualquer coisa,  
que a lua avança no mar  
e há salobros fantasmas  
que não quero visitar.

Vamos beber qualquer coisa  
amarga, rascante, rude,  
brindando sobre o já frio  
cadáver da juventude.

Vamos beber qualquer coisa.  
O que for. Vamos beber.  
Mesmo porque não há mais  
o que se possa fazer.

A lírica mnemônica do escritor baiano vai desencadeando sensações de temporalidade das coisas na qual habitam “fantasmas” indesejados. É preciso beber na tentativa talvez inútil de afugentar as lembranças e os vultos de um tempo que persiste na consciência do poeta. São os traços indelévels do vivido que povoam os pensamentos, operando no universo psíquico do autor, já que, como assinala Ecléa Bosi (1994, P. 55):

a memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.

Para a autora de *Memória e sociedade*, por mais que venhamos a nos lembrar de imagens advindas da nossa infância, elas jamais serão as mesmas experimentadas em tempos antigos, pois já não somos mais os mesmos, tendo em vista que as nossas percepções mudaram e “com elas nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor”. Bosi (p. 55) ainda nos fala que “a menor alteração do ambiente atinge qualidade íntima da memória”. E de fato, no decorrer do poema, personagens fantasmagóricos e “salobros” continuam a povoar os pensamentos do poeta, levando-o, a partir de lembranças do passado, a profundas inquietações. O eu-lírico, nesse momento, vive um outro tempo, visto que suas sensações perceptivas mudaram, sendo atingidas pelos fatos presentes, ou seja, pelo ambiente que se constitui no agora. A impossibilidade de viver o passado de forma integral causa insatisfação e receio por parte do poeta (1990, p. 112):

Vamos beber qualquer coisa,  
que a lua avança no mar  
e há salobros fantasmas  
que não quero visitar.

Experiências anteriores desencadeiam sensações que gravitam entre a vida e a morte, pois se delineia para o eu-lírico a juventude carcomida pelo tempo. No terceiro quarteto, palavras incisivas como “amarga”, “rascante” e “rude” retratam o estado de permanente relação com a brevidade da vida e por isso é preciso “beber qualquer coisa”, a fim de brindar “sobre o já frio / cadáver da juventude”.

A relação tensa entre os tempos, presente e passado, pode ser mais uma vez notada nos versos acima. São lembranças da juventude que se manifestam de uma forma, diríamos, até “assustadora”, retratando, a partir da estrofe mencionada, que o eu-lírico se recusa visitar os fantasmas que ameaçam se sobrepor ao seu consciente. Nesse espaço psíquico, iremos perceber que as lembranças são “formas de sobrevivência do passado”. Tempo vivido que desponta no consciente e que passaremos a denominar, aqui, de imagens-lembrança ou, simplesmente, alumbramentos da memória, como preferiremos chamar, diferenciando do termo anterior utilizado pelo pensamento bergsoniano<sup>8</sup>, este que foi retomado mais tarde por Ecléa Bosi.

É a partir desse fluxo de lembranças pretéritas que iremos estabelecer análises sobre as imagens femininas que afloram na poesia lírico-amorosa de Ruy Espinheira Filho, produção poética na qual se firma uma inter-relação dos tempos, fazendo com que se enlacem fortes tumultos amorosos.

A lírica é um manancial de revelações nas quais o tempo da ordem, regido pela razão humana, como forma linear de vida, início, meio e fim, e o tempo da desordem, vivido pelo estado emocional, pelo fluxo de desejos e paixões do indivíduo, se entrecruzam na poesia de Ruy, na qual o eu tece circunstâncias diversas que retratam lembranças mais remotas e expõem sentimentos advindos de um estado primordial de criação, de um “eterno retorno” em que o autor comunga um estado de solidão e entrega absoluta. Estado solitário que não impossibilita diálogos entre a obra, já acabada, e o leitor que, receptivo à linguagem dinâmica do texto, estará provido de sensações que emanam dos poemas.

---

<sup>8</sup> Ver o livro de Henri Bergson *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com espírito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Emil Staiger (1997, p. 49) registra que “para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece quando sua alma está afinada com a do autor. Portanto a poesia lírica manifesta-se como a arte da solidão”. O poeta é um criador solitário que transita no universo dos signos e procura, numa relação tensa com as palavras, produzir imagens que venham habitar os seus versos. E é nesse jogo de busca, burilamento e construção do poético que, como nos revela ainda Staiger (p. 55), “o passado como tema lírico é um tesouro de recordações”.

Como ser operante, que restabelece uma reordenação das imagens, oriundas do fluxo da criação poética, o poeta torna-se um burilador das suas próprias imagens-lembrança, oriundas dos seus alumbramentos mnemônicos, dando-lhes sentidos e formas em seus poemas. O que nos faz recordar das palavras de Miguel Sanches Neto, na orelha do livro do autor baiano, *Elegia de Agosto e outros poemas* (2005), ao asseverar que :

O poeta diz que lembrar é sua natureza e que suas memórias são fundas. De fato, sua poesia está fundada numa postura de retorno permanente aos móveis do tempo, recuperando-os como momentos luminosos, de uma luz nada agressiva, de grande suavidade. O poeta espraia suas raízes no solo das vivências para tirar daí seus nutrientes líricos.

Nutrientes que, oriundos do vivido, das relações tumultuadas com o seu mundo exterior e interior, nos fazem, como disse Octavio Paz (1994, p. 11), “tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio”. Não podemos esquecer de que a poesia é reveladora de verdades, nos apresentando outros mundos inseridos nesse mundo, já que “os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível” (ibidem). Assim, o eu-lírico nos conduz para o campo das recordações amorosas; enfim, para o universo tenso das experiências passionais vividas por ele.



Na visão clássica, esta capacidade de regressar no tempo ido e de estabelecer um diálogo com imagens pretéritas foi concedida aos poetas por *Mnemosyne*, deusa da memória para os helênicos, guardiã das artes e da história. A mesma que, segundo C.B. Ferreira (1996, p. 126 – 138):

concedia aos poetas o poder de voltar ao passado e lembrá-lo para a coletividade. Musa da poesia épica, a deusa da reminiscência conferia imortalidade aos mortais. O humano que tivesse registrado em obras a fisionomia, os gestos, os atos, os feitos e as palavras nunca seria esquecido, porque, tornando-se memorável, não morreria jamais.

Fortalecido pela consagração do amor e “iluminado” pela deusa da memória, o poeta funda uma ordem às sensações amorosas revividas no agora e nos leva a acreditar que a sua poesia, como já nos apontou Sanches Neto, está “fundada numa postura de retorno permanente aos móveis do tempo”, isto é, há uma interseção de sensações advindas de imagens-lembrança reorganizadas no presente. Eis onde se estabelece uma relação entre *Cronos* e *Kairós*, possibilitando uma recuperação de “momentos luminosos” desencadeados por uma “luz nada agressiva”, detentora de uma suavidade lírica.

Percebamos, neste trecho do poema “Nesta varanda” (1996, p. 38-9), do livro *As Sombras luminosas* (1981), de que forma se estabelecem esses fluxos sensoriais, oriundos da inter-relação entre os tempos supracitados, onde se firma uma cumplicidade entre eles. *Cronos* não se sobrepõe ao *Kairós*, ambos se co-habitam, fazendo com que o poeta engendre uma ponte entre o passado e o presente, por onde transitam as lembranças recobradas pela consciência do seu próprio eu.

Calmos, bebemos. Cálido, o sangue  
circula em nossos corpos confortados,  
como noutros corpos antes,  
muito antes desta casa,  
de nós, seres remotos



esta tarde

uma vida te visitei  
 senhora do rio  
 era janeiro e bois sobre a colina  
 e de teus seios vinha a bênção  
 que me purificou  
 e desde então  
 resplandeço

embora não vejam  
 resplandeço  
 outra vida  
 foi contigo  
 no fim da rua  
 feita

de areia e formigas  
 contigo  
 uma vida ao pôr-do-sol  
 as mãos se amando suavemente  
 mesmo quando crispadas  
 e tudo que eu tocava era suspiro  
 e beijei

(o que nunca fizera)  
 teus joelhos  
 como dois pequenos animais  
 desamparados  
 cegos

enquanto o sino anoitecia  
 o tempo sobre a praça  
 e ainda uma vida

contigo  
 que cruzaste a madrugada para  
 nunca mais  
 e depois todas as luas  
 foram falsas

esta tarde  
 na chuva  
 irromperam de mim troncos e galhos  
 densos de crianças  
 revoaram  
 sanhaços  
 sofrês  
 canários-da-terra

e um cão lambeu-me  
 o lado em que todos trazemos a ferida  
 da lança romana  
 esta tarde  
 na chuva  
 foi tanto assim

que o amor  
 veio morder as ruas  
 e um barco  
 ao longe  
 delirou  
 que era uma gaivota e fechou  
 as asas e  
 mergulhou  
 ah  
 esta tarde  
 na chuva  
 tantos anos  
 relampejaram  
 tanto  
 e só havia  
 só  
 ao fim de tudo  
 como uma estrela amarga em minha boca  
 esta tarde  
 na chuva  
 curvei-me  
 sobre mim  
 e me matei.

Em todo o poema, o eu-lírico mostra-se ligado à tarde, espaço temporal em que se desloca para retratar a falta da mulher amada. No decorrer dos versos, desencadeados numa proporção rítmica e musical, toda uma vida amorosa (re)visitada se encontra envolta às sensações de saudades que emergem a partir de um cenário vespertino, tomado “de súbito” pela chuva. Esta sob a qual o eu-lírico encontra-se curvado sobre si mesmo, vivendo flashes de imagens passionais que vão formando um painel de lembranças oriundas de um amante que se vê tomado por fortes tumultos líricos.

Ao obter consciência, de forma gradativa, da ausência da figura feminina, o seu amor vai como que se expandindo e criando uma maior tensão nesse jogo de sensações lírico-amorosas. Sensações de onde vão sendo construídas fotografias das partes femininas,

a exemplo dos seios, das coxas, dos ventres e das almas que se assemelham a elementos da natureza “como brisa / fonte / sombra / ou sóis implacáveis”.

As recordações partem de um único ponto: “esta tarde”, proporcionando ao amante toda uma vida visitada. A partir desse turno, todo um passado aflora ao fazer com que o *alter ego* do poeta resplandeça, mesmo sendo de forma sutil, interior, pois dos seios de sua “senhora do rio” “vinha a bênção”, que o purificou, levando-o a um estado de brilho, ou seja, de transcendência passional. O mesmo poeta que outrora se via fragmentado pela dor causada mediante o vazio deixado pela mulher, agora, nesta tarde, “desde então”, vê-se envolvido pela vida “ao pôr-do-sol” sob o qual as mãos se amavam suavemente.

É relevante destacar, no texto, os traços de uma paixão que nos conduz às cantigas de amor no período medievo, não no que diz respeito aos elementos estilísticos do poema, mas à sua temática, o amor. Nesse poema, como em vários outros em que o poeta explora o tema, podemos notar reminiscências do amor cortês. O eu-lírico se mostra envolvido por um fluxo antitético de emoções: tristeza, alegria, saudade, busca pelo ser amado e prazeres efêmeros que vão se desencadeando do *pathos* presente no seu universo poético.

As diferenças são latentes no que diz respeito à maneira como se fala da mulher nas cantigas de amor e amigo em relação à poesia lírico-amorosa moderna. Um dos pontos distintos da lírica medieval, para com esta última, é a maneira como o poeta aborda sobre as suas sensações passionais. Na lírica dos séculos XII e XIII, a amada é cultuada como ente intocável, distante, predominando um sentimento platônico. Na poesia de Ruy Espinheira é possível perceber que a mulher não deixa de ser divinizada, porém, ela sai da redoma, que impede a relação carnal, descendo do pedestal para, carnalizada, viver os prazeres do corpo. Isso nos mostra que há uma cumplicidade lírica, onde ambos se entregam aos desejos da carne.

Na poesia do autor baiano, a figura feminina não perde as características do *donnoi*, ou seja, do amor cortês. Para Denis de Rougemont (2003, p. 48), *donnoi*, ou *domnei* em provençal, designa a relação de vassalagem instituída entre o cavaleiro-amante e sua Dama ou *domina*". Assim, podemos asseverar que na sua poesia, o escritor apresenta um estado de vassalagem, é claro que aos moldes da atualidade, onde a *domina* não perde a sua capacidade de encantamento, de suavidade, delicadeza, de ser objeto desejado e sujeito desejante, já que o "cavaleiro-amante" dos tempos modernos, no poema em estudo, curva-se à amada, dizendo: "e tudo que eu tocava era suspiro / e beijei / (o que nunca fizera) / teus joelhos / como dois pequenos animais / desamparados / cego".

O eu-lírico encontra-se mais uma vez circundado por recordações que, ainda "nesta tarde", originadas pelo "tempo sobre a praça", mostra que uma vida de experiência amorosa cruzava "a madrugada para nunca mais". Chegando quase que ao final do poema, o poeta vai como que despertando para a realidade atual ao saber que, num estado de tomada de consciência, "todas as luas / foram falsas". E nesta mesma "tarde chuvosa" emergiram do eu sucessivas imagens, como formas de recordação, já que dele irromperam "troncos e galhos / densos de crianças / revoaram / sanhaços / sofrês / canários-da-terra", um cão que lambia sua ferida, um "mar que"veio morder as ruas", um barco que "ao longe / delirou". Barco que, num momento de devaneio do poeta, transformara-se em gaivota e fechando suas asas mergulhou no mar, nos tempos, na chuva que caía na tarde em que "tantos anos / relampejaram". E, no final de tudo, ainda naquela mesma tarde, percebendo não ser possível viver os mesmos acontecimentos de anos anteriores, o poema parece voltar aos seus primeiros versos, pois na mesma tarde chuvosa lá se encontra o eu-lírico, como numa cena na qual se estabelece um fluxo de lembranças, um movimento pendular de ir e vir no

passado e presente, no qual *Cronos* e *Kairós*, de mãos dadas, impulsionam o amante a um suicídio metafórico, pois curvado sobre si mesmo encena a morte.

A imagem no final do poema, o curvar-se sobre si mesmo e se matar, ratifica a dinamicidade dos tempos na poesia, visto que, conforme mostra Octavio Paz (1993, p. 57), ela “é um perpétuo recomeço e um contínuo regresso”, pois a poesia “busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência”. A poesia lírico-amorosa de Ruy Espinheira possibilita a fusão dos tempos: o presente, passado e futuro e o entrelaçamento da vida, *Eros*, e da morte, *Thânatos*, elementos que propiciam a criação de imagens femininas através do desejo, da concretude do amor e das inevitáveis lembranças de mulheres que, como fantasmas, permanecem vivas na memória do poeta.

## 2.2 A NAU DE *EROS* E *THÂNATOS*

A necessidade de pensar a respeito de *Eros* e *Thânatos* é intrínseca ao próprio ser humano, tendo em vista que ele, mergulhado na complexidade de sua existência, enquanto ser emotivo e racional, tende a buscar respostas para os acontecimentos de sua vida no âmbito do seu mundo interior ou exterior.

O erotismo, segundo, George Bataille (2004, p. 19) “é a aprovação da vida até na morte. Dessa estreita relação entre ambas, percebemos que, além do estado inicial de compreensão da morte, o que o difere de outros animais, o *homo sapiens* vai passar, conforme assevera Bataille (p. 48), do estado de “sexualidade sem pudor para a sexualidade vergonhosa da qual o erotismo resultou”. A vida e a morte são vertiginosas, proporcionando ao ser humano a busca pela continuidade da existência. Isso o coloca numa

zona de perturbações, paradoxos, uma vez que *Eros*, deus do amor, força vital e *Thânatos*, deus da morte, da continuidade e descontinuidade<sup>9</sup>, são forças fascinantes.

Mediante esses princípios de mudança do comportamento humano, vão se estabelecendo regras, valores, costumes e crenças que formam, paulatinamente, uma ordem social. Assim, *Eros*, seja por critérios religiosos ou não, passa a ser policiado, regulado, enfim educado conforme os hábitos culturais de cada povo. Através dessa relação castradora do ser humano com sua força erótica, que aqui tomamos como desejo, força de “fusão dos dessemelhantes”, energia que simboliza a vida, prazeres do corpo e do espírito, surgem as angústias, os medos, as neuroses, ou seja, os conflitos psíquicos existentes em cada um.

Sendo o erotismo um dos aspectos da existência interior de cada homem, partindo do princípio de que é ele que nos possibilita a escolha de um objeto desejado, seja ele um homem ou uma mulher, é importante salientar que é por meio de *Eros* que é possível o ato da escolha. Dessa forma, partindo de repercussões sentimentais existentes em nosso ser interior é que a opção humana ainda se diferencia da do animal, havendo uma mobilidade interna, dinâmica e complexa, retratando o próprio *homo sapiens* e seu universo amoroso.

Estaremos utilizando desses fatores histórico-culturais para analisarmos a relação de proximidade entre vida e morte na poesia em estudo, não perdendo de vista a maneira como o eu-lírico vai estreitando os laços entre *Eros* e *Thânatos*. Para tal finalidade, é importante ressaltar que a obra lírico-amorosa do autor de *Morte secreta* (1984) é um amálgama entre as pulsões da vida e da própria morte, onde nesse jogo não há uma única força vencedora, porém uma aliança entre ambas, formando o complexo sentido da relação amorosa do ser

---

<sup>9</sup> Bataille assevera que “a vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que cede lugar; em seguida, da decomposição, que sucede a morte, e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres”.



humano, essa que impulsiona um entrelaçamento de lembranças, ao conduzir o poeta a uma memória sempre visitada.

Assim, é no campo da obra poética, e aqui em específico a de Ruy Espinheira, que podemos visualizar esse elo, pois percebemos nos seus versos líricos que, conforme assevera Bataille (2004, p. 40), “a poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão de objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a eternidade”.

É nesse contínuo regresso ao lugar de origem, levado pela pulsão da morte, que se perpetuam as forças de *Eros*, pulsões da vida. Segundo Renato Mezan (1985, p. 448), em *Freud estudioso da cultura*, os movimentos pulsionais da morte “são ramificações de *Eros*”.

À medida que formos nos aprofundando na análise dos poemas, iremos identificar um estreitamento das forças míticas, *Eros* e *Thânatos*, desencadeadoras de tensões passionais - desejos, inquietações, angústias, prazeres e lembranças - que vão sendo construídas num jogo poético, exigindo do criador habilidade na elaboração dos versos. É o que notaremos no poema “Canção da moça de dezembro” (1996, p. 63):

A moça dança comigo  
nessa noite de dezembro.  
Na sala onde giramos,  
se alguém mais há não me lembro.

O ondear da moça ondeia  
uma melodia ainda  
mais doce que a da vitrola  
- e uma alegria vinda

dessa doçura me envolve.  
Cabe bem no meu abraço  
esse perfume com que  
vou girando e em que me abraso

em meus quinze anos (a moça  
 terá, talvez, dezessete  
 ou dezoito). Como a valsa,  
 a vida o melhor promete.

E já oferta: esse corpo  
 a cada instante mais perto.  
 Ao qual responde meu corpo,  
 como nunca antes desperto.

E a moça vai-me queimando  
 em seu hálito, afogando-me  
 nos cabelos, e nos olhos  
 luminosos siderando-me!

E eis que, dançando, saímos  
 além da sala e do tempo.  
 E dançando prosseguimos,  
 sempre que sopra dezembro,

nos mesmos giros suaves,  
 nos mesmos ledos enganos:  
 eu, o antigo rapaz,  
 e a moça, morta há treze anos.

O texto, nas suas oito quadras, apresenta ao leitor o movimento da moça dançando numa “noite de dezembro” que parece não se apagar da memória do poeta. O eu-lírico retrata em cada estância, como uma canção, o sentimento que emerge por meio do “ondear da moça” que se mistura e se sobressai com uma melodia, ao se mostrar mais suave que a da própria vitrola. Neste momento, *Eros* não tarda, e, num ir e vir da dança, que se prolonga na terceira e quarta estrofes, as sensações vão se multiplicando e “a vida melhor promete.// E já oferta: esse corpo / a cada instante mais perto”.

Em todo o poema, nos deparamos com as imagens dos amantes valsando na sala e, envolvidos pelo desejo, se entregando às sensações amorosas. No texto desencadeiam-se, de forma gradativa, elementos sinestésicos emergidos dos corpos que giram entregues a uma “alegria vinda”. No ir e vir dos amantes, há um fluxo de prazeres que são retratados

pela doçura que os envolve, pelo perfume que cabe no abraço do eu masculino, expressando-se o quão é abrasador o toque dos corpos que se desejam.

Torna-se fundamental asseverar que, no decorrer do texto, as pulsões eróticas se sobressaem nas quinta e sexta quadras, tendo em vista que os corpos estão cada vez mais próximos, ofertando-se um ao outro. Nesse momento, fica nítida a entrega dos corpos que, numa dialética dos prazeres, se correspondem “como nunca antes”. A moça, no poema, traz consigo uma sensualidade vinda do hálito que queima, pois aquece e desperta a libido do seu homem que se vê, mais adiante, afogado nos cabelos da amada, como também siderado pelos seus olhos fulgurantes.

Hálito, cabelos e olhos são como metonímias representando o ser feminino e sua eroticidade que de tão luminosa permanece viva nas lembranças do poeta. Referimo-nos a um estado de recordação, porque é o que se firma a cada verso. O eu-lírico simboliza o passado representado pelo mês de dezembro. Ele nos faz entender que, sempre ao soprar dezembro, reaparecem o rapaz de “quinze anos” e a moça que “terá, talvez, dezessete ou dezoito”.

Já na penúltima estância, na qual o poeta diz : “E eis que, dançando, saímos / além da sala e do tempo”(p. 63), o passado insere-se no tempo presente, sobressaltando-se uma lembrança “sempre quando sopra dezembro”. Assim, nessa sensação do prazer vivido, *Thânatos* é projetado sutilmente e, nos “mesmos giros suaves”, a sua presença, a sua fria e simbólica imagem, induz o eu do poeta a recobrar o tempo ido. Já num quê de lucidez, essa mesma voz lírica, retratando, de forma ainda suave, o fim da valsa, da dança dos amantes, faz com que ressurja “o antigo rapaz, / e a moça, morta há treze anos”.

A poesia lírico-amorosa de Ruy Espinheira nos leva a recordar, mais uma vez, das palavras de Georges Bataille (2004, p. 28), quando registra:

Para nós é a morte, que, precisamente, arranca-nos da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos. Ficamos desencorajados diante da idéia de que a individualidade descontínua que está em nós vai repentinamente se aniquilar [...]. Por mais ínfimos que sejam os seres, não podemos neles imaginar a realização do ser sem uma violência: é o ser elementar que está integralmente em jogo na passagem da descontinuidade à continuidade.

A violência, ou também denominada violação, sobre a qual se refere o filósofo francês, se dá no campo do erotismo. Para Bataille (p. 28-9), “toda atividade do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo”. A passagem do nosso estado normal para o desejo erótico possibilita a dissolução do abismo entre dois seres, dois corpos, enfim, entre os amantes. Isto significa a quebra da *descontinuidade*<sup>10</sup>, ou seja, da efemeridade do indivíduo, pois é através das sensações eróticas que se dá a fusão de dois seres, destruindo a “estrutura do ser fechado”, ocorrendo, assim, a transgressão do ser ínfimo que somos. Por outro lado, a morte nos retira da zona de obstinação, bem como de uma forma violenta que todos nós temos de desejar ver a durabilidade do ser descontínuo que se encontra em nós.

Dessa maneira, é com o regresso de *Eros* e sua força transgressora que o amante, no seu estado de efemeridade da vida, percebe-se parte da dinâmica transformação de estado de ser *descontínuo*<sup>11</sup> para ser contínuo e vice-versa. Pois é nesse jogo, num movimento entre a sensação de finitude e de infinitude, que se estabelece o vínculo entre *Eros* e *Thânatos*.

O poeta constrói um jogo entre morte e vida na sensação de perda e, conseqüentemente, de ausência da mulher. No poema, a continuidade dos seres e a morte, assuntos tão comuns na literatura, desde a Antiguidade, passando pelo início do mundo moderno até os dias de hoje, são retratadas por meio de revelações de si mesmo e do outro,

---

<sup>10</sup> Ver a introdução da obra *O Erotismo* de Georges Bataille.

<sup>11</sup> *Ibidem*.



do amor permanece, mesmo com uma sensação aparentemente estranha, “como este cadáver de amor” que o “perfuma”. A pulsão erótica se firma no poema por meio das lembranças do corpo feminino, do desejo que se expande naquela noite de maio “sob o branco incêndio da lua”.

Há uma necessidade do eu-lírico de estender a vida, como uma forma de aproveitá-la “tanto mais, tanto mais”. Para ele, “uma vida não dá / para contar / uma vida”, pois, num único instante “e toda uma / às vezes / se consome / Numa carícia entre lençóis”. Podemos perceber no poema a presença dum jogo poético estabelecido por meio de *Eros* e *Thânatos*; estreita relação que parece não ter fim. Essa complexidade do amor e da morte nos faz recordar das palavras de Octavio Paz (1994, p. 130) ao afirmar:

O amor não vence a morte, mas a integra na vida. A morte da pessoa querida confirma nossa condenação: somos tempo, nada dura e viver é um contínuo separar-se; ao mesmo tempo, na morte cessam o tempo e a separação: regressamos à indistinção do princípio, a esse estado que entrevemos na cópula carnal. O amor é um regresso à morte, ao lugar de reunião. A morte é a mãe universal.

Amor e morte estabelecem entre si forte aproximação; na verdade, entre eles, o que de fato se concretiza é um estado de coexistência. Nas últimas passagens do “Poema de novembro”, a morte, que parece ser o fim, a interrupção dos laços amorosos, é a mesma “que mata todas as mortes” e sepulta / para sempre / todos os mortos”. Portanto, encontrando-se fisiologicamente morta, a amada se sagra nas lembranças do poeta, povoando sua memória que, consciente da morte da mulher, a sente presente. Isto só é possível a partir da intervenção de *Eros* numa tentativa de prolongar, de estabelecer uma continuidade da vida, mesmo sabendo que o que há é um “cadáver de amor”, impregnando-o com seu perfume.

Já no poema “Campo de Eros” (1996, p. 90), a força do erotismo se sobressai, sendo atribuído ao amor a capacidade de acender “uma lua no peito”, levando todas as outras coisas, como a própria sensação da morte e o jogo da dissipação, enfim ao desaparecimento pouco a pouco. Para o eu-lírico, depois da palavra amor, “tudo mais se esfuma”. O texto, todo dividido em dísticos, com exceção da última estrofe, possibilita ao leitor compreender a predominância do anseio pela vida, das inquietações oriundas do amor e da fragmentação do amante. Leiamos, então, as estâncias do poema em análise:

Amor: esta palavra acende uma  
lua no peito, e tudo mais se esfuma.

E testemunho: eis que Amor deixou  
ferida cada coisa que tocou.

E tudo dele fala: a mesa, a cama  
(como abrasa este hálito de chama!),

o bar, cadeiras, livros e paredes  
vivem, revivem: de fomes e sedes

a corpos saciados. Tudo fala,  
tudo conta. Só a boca é que se cala.

Amor. Do extinto pássaro, o vôo  
prossegue, inexorável. Mas perdôo,

Eu, essa lâmina que me escalavra,  
revolve em mim, em sua funda lavra,

amor, restos de amor, gestos quebrados,  
enganos, mais amor, olhos magoados,

e fúria, e canto, e riso, e dança, e dor.  
E a Quimera. E amor, amor, amor

por toda parte trucidado e em flor.

Os versos acima carregam sensações de um amor que, diferente de outros sentimentos, não se dissolveu com o passar dos anos. O poder lírico-amoroso se perpetua

na simples atitude de deixar cicatrizes em tudo que toca. Eis que o poeta percebe-se inquietado ao notar que o amor deixou suas marcas em tudo: na cama, na mesa, no bar, “cadeiras, livros e paredes”, uma vez que “tudo fala, tudo conta”.

A partir da quarta estrofe, o eu-lírico demonstra a satisfação dos corpos, porém sentencia que nem tudo está apaziguado, porque o amor, como “extinto pássaro, o vôo / prossegue, inexorável”, levando-o a transgredir a própria noção do sentimento amoroso vivenciado por ele. É relevante asseverar que as pulsões amorosas não se limitam ao campo da razão ou, por conseguinte, ao campo da consciência do sujeito, pois essas forças líricas, impulsionadas por *Eros*, vêm como uma “lâmina” que escalavra o poeta. São golpes precisos, criando feridas e rasurando o seu íntimo, de onde se sobressaem “amor, restos de amor, gestos quebrados, / enganos, mais amor, olhos magoados”.

Essas sensações, advindas do âmago do poeta, vão desencadeando um fluxo de reações emotivas emanadas do seu interior, dando vazão à fúria, ao canto, ao riso, à dança e à dor. Respostas aparentemente antitéticas, mas retratadoras do que o poeta denomina de quimera e mais “amor, amor, amor / Por toda parte trucidado em flor”.

Destacando-se do pensamento platônico, que condenava o amor físico e fundava um ideal de relação amorosa contemplativa, o poeta enfatiza no poema “Campo de Eros”, bem como nos seus diversos poemas lírico-amorosos, a necessidade de estreitar os elos carnis com seu objeto de desejo, a (s) mulher (es). Indo de encontro ao processo de desencarnação do amor, a poética de Ruy Espinheira estabelece o inverso, ou seja, a carnalização. O amor transforma-se em carne, e, a partir dela, como também por seu meio, *Eros* se edifica. Essa experiência não afasta o autor de *Canção de Beatriz* do contato angustiante com a morte, já que o amor carnal se encontra vinculado à efemeridade dos corpos, enfim à temporalidade da própria existência dos amantes.



Portanto, dando continuidade à correlação amor e vida, o eu-lírico demarca liricamente “as duas formas básicas da natureza”: a idéia de atração e a de repulsão. Segundo Renato Mezan (1985, p. 442-3), partindo da reflexão freudiana, *Eros* tem a função de conservar a existência humana, pois ele “assegura a reiteração indefinida do ciclo da vida, protegendo da tendência regressiva as células portadoras do plasma germinativo [...], *Eros* engendraria conjuntos cada vez mais complexos de células, opondo-se à tendência regressiva de *Thânatos*, cujo modo de operação é a desagregação”.

Nesse fluxo de atração e repulsão, o que pode ser tomado como uma espécie de embate entre vida e morte, situação na qual não há vitoriosos, não há perdedores, o triunfo é de ambos, pois, como assevera Octavio Paz (1994, p. 196), “o amor não é a eternidade [...] é a percepção instantânea de todos os tempos num só, de todas as vidas num instante. Não nos livra da morte, mas nos faz vê-la cara a cara”.

Poeta que engendra versos líricos, de onde se sobressai o desejo de amar, Ruy Espinheira nos faz ver que, na sua poesia, *Eros* e *Thânatos* conduzem-no à mesma nau, reconciliando, assim, vida e morte.

### 2.3 O CORPO FEMININO – (EN)CANTOS LÍRICOS

Na antiga Grécia, os helênicos, nas suas manifestações teatrais dionisíacas, sublimavam partes do corpo, como o falo: símbolo da fertilidade e da vida. Esse tipo de encenação era muito comum em determinados períodos do ano, nas festas em comemoração às colheitas das uvas e no experimento dos vinhos produzidos em safras passadas. O corpo, nesses momentos, era plena expressividade dos desejos, prazeres, encantos e sensualidades; forças oriundas das danças, dos cantos e da poesia do povo grego.

Nos primórdios da filosofia da Antiguidade é possível notar que o corpo é a “sede do espanto”, a possibilidade do ser humano encontrar-se com o mistério ou o meio de vivenciar a magia de um mundo que não deixa de o encantar. Conforme Nunes Filho (1994, p. 90), Nietzsche, já no século XIX, asseverou ser o corpo a “grande razão, uma multiplicidade dotada dum sentido único, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor [...] Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria”.

No oitocentos, mesmo com alguns traços da poesia medieva, na qual o amor cortês prevalece, notamos que o corpo feminino torna-se, de maneira gradual, objeto de inspiração de alguns poetas da época, a exemplo de Castro Alves, conforme mencionamos na introdução deste trabalho. Ela que sai da posição angelical para ser a mulher-fruto<sup>12</sup>, ser tocável e carnalizada. Os corpos, agora, se abrem para o jogo da sedução, das forças secretas de *Eros*, que provoca nos amantes inquietudes provenientes das paixões. Isso nos faz perceber o quanto a figura feminina, na poesia do século XIX, passa a ser não apenas sublimada platonicamente, mas possuída como objeto de prazer carnal.

No século XX, o poeta moderno retoma a imagem corpórea feminina desprovida dos valores passados, transgredindo a ordem moral que ainda tentava manter a idéia da mulher casta, resguardada. É o que nos revela a poesia lírica de escritores como Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Adélia Prado, dentre outros, na qual o corpo aparece como objeto desejado, despido e possuído.

Em estudo sobre o corpo, Valverde (2000, p. 43) assinala que “em nosso século, acostumamo-nos a conceber o corpo como o lugar das inscrições – da linguagem à

---

<sup>12</sup> Ver a obra *O Canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura* de Afonso Romano de Sant'Anna, publicada pela Rocco em 1993.

disciplina do trabalho, do amor à moral – e ao mesmo tempo como meio de expressão de uma subjetividade enraizada no mundo simbólico”. Mundo que possibilita aos poetas modernos discutirem o corpo a partir de construções líricas, como as encontradas no poema intitulado “Nu” (2002, p. 165), de Bandeira:

Quando estás vestida,  
Ninguém imagina  
Os mundos que escondes  
Sob as tuas roupas.

[...]

Brilham teus joelhos,  
Brilha o teu umbigo,  
Brilha toda a tua  
Lira abdominal.

Teus seios exíguos  
- Como na rijeza  
Do tronco robusto  
Dois frutos pequenos –

[...]

Nesses versos bandeirianos, vemos, de forma clara, a poética da carnalização feminina, estendendo-se à lírica contemporânea, sem perder o labor estético e, sobretudo, a tessitura do jogo metafórico, já que, segundo José Carlos Rodrigues (1986, p. 130), como metáfora simbólica, “o corpo é um complexo de símbolos”.

Dessa forma, visualizando o corpo como uma espécie de “floresta de símbolos”, abordaremos, com mais especificidade, sobre as imagens e sentidos dele na poesia do escritor baiano cujos versos nos proporcionam ver o corpo como uma teia complexa de signos, da qual emana uma profusão de imagens, sentidos e significados apreendidos no lirismo do autor de *A cidade e os sonhos* (2003, p. 45), visto que o eu-lírico se permite fitar “as pálpebras // E os seios. // principalmente / os seios, / sob a blusa leve, / para onde tuas mãos iam / baixando / lentamente”.

Ruy Espinheira Filho é arquiteto de imagens femininas, nas quais notamos, com fluidez, a poeticidade do corpo. Com lirismo, o poeta visualiza o corpo da mulher carregado de lírios, fazendo-o uma das temáticas centrais da sua poesia, podendo ela ser percebida com frequência nos seus diversos livros publicados, como *Julgado do vento* (1979), *As sombras luminosas* (1981), *Canção de Beatriz e outros poemas* (1990), *Livro de sonetos* (1998), assim como em *Elegia de agosto e outros poemas* (2005).

Desse mosaico lírico, chamaremos atenção para um pequeno *corpus* de poemas selecionados<sup>13</sup>, a fim de refletirmos sobre a temática. Veremos, *a priori*, o texto intitulado “Sonetos dos incomparáveis joelhos” (2005, p. 49):

Nada a que comparar: eram joelhos  
 numa manhã de sol, há trinta anos  
 (pensando bem, quase quarenta ...), joelhos  
 claros, suaves, postos em sossego.

E eis que eram dois, serenamente (não  
 qual lago de soneto). Dois joelhos,  
 não mais, observei de modo oblíquo.  
 À sorrelfa, talvez, como um labrego

sub-reptício. Dois joelhos como  
 (Seios? Melhor não acolher o símile  
 que súbito se oferta, muito embora

sempre caras me sejam essas colinas.)  
 só eles, densos, unânimes, solares,  
 ardendo – sem lugar, sem tempo – em mim.

Nesse poema, o eu-lírico revive o passado num jogo sinestésico cujos joelhos são elementos centrais do seu olhar. O quadro diurno, representado pela palavra sol e pelo termo manhã, parece dar maior luminosidade a essa parte feminina que vai, no decorrer do poema, adquirindo relevância e, conseqüentemente, sendo retratada com suave lirismo

---

<sup>13</sup> Salientamos que a seleção dos poemas não seguiu a ordem cronológica de publicação dos livros de Ruy Espinheira Filho.

erótico. Não são meros joelhos, mas sim elementos corpóreos da mulher que, de súbito, tornam-se símbolo da sua sensualidade. Percebemos traços metonímicos no poema, ao ratificarmos que o eu-lírico visibiliza, a partir dos joelhos, outras partes do corpo, como os seios, imagens fixadas na memória do poeta.

Os tempos se fundem desde a primeira estância, já que no agora se instaura a presença feminina, retratos daqueles joelhos vistos “há trinta anos / (pensando bem, quase quarenta ...)”. O poeta vai delineando, no decorrer dos dois quartetos e dois tercetos, algumas qualidades intrínsecas àqueles joelhos. Estes se mostram “claros, suaves, postos em sossego”. Eles conduzem a visão do autor a associá-los aos seios que são “símiles” e que de repente se ofertam. A imaginação do poeta aflora sem perder a noção de que joelhos e seios, sobretudo esses últimos, “densos, unânimes, solares”, são como uma geografia de difícil acesso, pois são “sempre caras [...] essas colinas”.

Há ao mesmo tempo uma dualidade de sensações através da qual o poeta retrata, com linguagem lírica, a presença e ausência da mulher. O atingível e o inatingível se entrecruzam em forças oriundas de experiências passadas e das percepções do “mundo vivido”, pois notamos que, como ilustra o poeta, no último terceto, os seios e os joelhos, traços do ser mulher, ardem “– sem lugar, sem tempo” no seu íntimo. Sensações experimentadas que comungam com o pensamento de Merleau-Ponty (1999, p. 06):

Tudo o que sei do mundo, mesmo devido à ciência, o sei a partir da minha visão pessoal ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência nada significariam [...] A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é a sua determinação ou sua explicação [...].

O eu-lírico, ao (re)viver, depois de décadas, a presença da imagem feminina, plasma sua “visão pessoal”. São sentidos que se encontram na sua memória e que advêm da “experiência de mundo”. Sentidos que não existiriam sem o vivido, ou seja, sem a visualização do objeto desejado e percorrido pelo olhar do observador, o amante. E é assim que dois joelhos, tomados como símiles dos seios, ardem, “sem lugar, sem tempo”, no eu do poeta.

O eu-lírico deixa transparecer, no poema, ora de maneira mais sutil ora de forma mais visível, as experiências chamadas por Marilena Chauí de (1988, p. 473) “mistérios a iniciação do mundo”. O ato de experimentar é mostrar-se aberto para o mundo e seus desafios, bem como, para o visível e invisível que compõem a complexidade das coisas. Segundo a autora (p. 473), a experiência “é um exercício do que ainda não foi submetido à separação sujeito-objeto. É promiscuidade das coisas, dos corpos, das palavras, das idéias. É atividade-passividade indiscerníveis”.

Este pensamento pode ser associado às experiências amorosas que aparecem no “Soneto da negra” (2005, p. 52). Nele, notamos que o poeta vai delineando sua entrega à suavidade da mulher africana. O ser feminino apresenta-se agora mais próximo, a sua carnalidade é sentida de maneira concreta, não se configurando, como no primeiro poema estudado, a “separação sujeito-objeto”. No poema, os corpos se entrecruzam não apenas no mundo das idéias, pois há um partilha promíscua de ambas as partes. A mulher é como um “vento violento”, uma espécie de “animal que trucidava” o seu macho. Os corpos, aqui, não simbolizam saudade e vazio, uma vez que retratam satisfação, felicidade, concretização do coito.

Para Nietzsche, o corpo era visto como um meio de prazer e perfeição; ele faz o ser transitar entre a felicidade e o sofrimento. Esse objeto desejante e desejado era, segundo

Valverde (2000, p. 43), para o filósofo alemão, “lugar de projeto e promessa de superação”. Dessa maneira, constatamos, em “Soneto da negra”, a sensualidade feminina, “o lugar” de onde emana a “cor da suavidade”; em que “se abisma a luz e se resvala”. Nesse espaço, o *phatos* supera o *logos*. O poder instintivo dá margem a um “animal que trucida e ulula”; ações que simbolizam as linguagens dos corpos que se afagam e através dos quais o “tom da suavidade não se altera”.

Vejamos o soneto em discussão (2005, p. 52):

A cor da suavidade é que a modula.  
Nela se abisma a luz e se revela  
incapaz de alterar nada daquela  
penumbra que atrai, absorve, anula.

Nessa paisagem que coleia, ondula  
como um rio, ou o mar (e é dela e ela),  
um vento violento me desvela  
um animal que me trucida e ulula.

O tom da suavidade não se altera,  
eleva um canto cálido e me diz  
que são garras de amor, e é bela a fera.

E assim, em carne rubra e cicatriz,  
entrego à cor profunda que me espera  
estes despojos em que sou feliz.

O poema, dedicado a sua esposa, Maria da Paixão, traz rimas paralelas e alternadas, respeitando algumas características do soneto clássico, retratando um eu-lírico que delinea a sensualidade da mulher negra, atraindo-o com sua volúpia; uma suavidade que o modula para os abismos das sensações do amor. A imagem feminina vai sendo apresentada com eroticidade, havendo, portanto, a carnalização da mulher que como “um animal” trucida o poeta.

A negra é paisagem em movimento, dinâmica como o rio e o mar. Ela, ao percorrer todo o corpo do poeta, como “um vento violento”, tudo leva e transforma, revelando o enlace de dois amantes que se entregam aos prazeres carnavais. Sensações de onde depreendemos uma força lasciva, à medida que ambos se devoram levados pela animália intrínseca a cada um. Mas, mesmo nesse jogo instintivo dos desejos, a leveza dos amantes não sofre abalo, pois há um “canto cálido”, mostrando ao eu-lírico “que as garras de amor” fazem “bela a fera”.

A doação amorosa torna-se cada vez mais explícita no decorrer do texto e, no último terceto, o ato da entrega faz-se por inteiro, porque naquela “cor profunda” se firma uma satisfação vinda em “carne rubra”. As palavras “rubra” e “cicatriz” inferem voracidade do casal, transmitindo uma imagem dos corpos que se fundem. Nesse soneto, a mulher é fruto do deleite amoroso, se possibilitando aos prazeres do sexo, como ser feminino, ao causar cicatrizes advindas da experiência do amor. Em “soneto da negra”, há uma cumplicidade erótica que se expande na carne dos amantes. Homem e mulher se integram, nos lembrando de um poema de Drummond, “Amor – pois que é palavra essencial” (2002, p. 19), em que os corpos “são dois em um, são um em dois”, fundidos no estado mais natural que podem se encontrar os seres que se amam, se trucidam e se anulam.

Nas duas últimas estâncias, o envolvimento carnal se propaga num jogo de sensações expressas por um “canto cálido”, dizendo para o eu-lírico que nele há cicatrizes oriundas das “garras de amor”, pois da negra continuam a se expandir ferocidade e beleza. É possível, portanto, visualizar no texto a inversão do papel falocêntrico na relação amorosa, no qual a mulher é sempre vista como presa. Contrariando essa ordem, a mulher, presente no poema, não é apenas objeto, mas sujeito. Ela é predadora, ou seja, exerce a função de sujeito no momento em que se configura devoradora do seu objeto de desejo, o



macho. Na pele desse objeto desejado, há cicatrizes que representam marcas da violação oriunda de *Eros*.

Assim, os corpos, como um arquipélago de símbolos, passam a representar o que Gilberto Durant denomina de “a epifania de um mistério”<sup>14</sup>. Nesse momento, os corpos se amam, se buscam e constroem sentidos e sensações. Eles, como símbolos, operam um “dinamismo instaurativo à procura de sentido”, constituindo o “modelo mesmo da mediação entre o eterno e o temporal”. Assim, amor e vida se entrelaçam, engendrando “a entrega profunda”. *Eros* mais uma vez se apresenta como dinâmica da vida; das peles que se desejam e se fundem; e *Thânatos*, o senhor da morte, surge para apascentar o frêmito, retroceder a chama do amor num instante quando os amantes experimentam um morrer efêmero, pois o eu-lírico afirma ser “a carne rubra e cicatriz”, na qual ele se entrega “à cor profunda” que o espera.

Verificamos, ainda no poema, que a imagem da negra se firma em cada estrofe, compondo uma “paisagem que coleia, ondula / como o rio ou o mar”; uma cartografia de sensações que conduzem o poeta para o universo da vivência amorosa, já que a entrega é “em carne e cicatriz”. Há uma miscelânea de imagens que cristalizam, nas estâncias, a fotografia de dois corpos que se fundem. Tomemos aqui por imagem o que Octavio Paz designa como (1982, p. 119):

Toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. [...] Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.

---

<sup>14</sup> Ver a obra *A imaginação simbólica* de Gilbert Durand, publicada pela Editora Cultrix em 1988.

No conjunto de imagens que constitui o poema “Soneto da negra”, o poeta funda um lirismo contido, constituindo um leque de signos formadores do todo, o poema, este do qual, conforme Charles Sanders Peirce (apud PIGNATARI, 1973, p. 21), não se pode resumir uma idéia como se sintetizasse uma tese para “reter-lhe o essencial. Resumir (ou substituir por um esquema) uma obra de arte é perder-lhe o essencial”.

As imagens poéticas recriam as coisas e revelam as suas mais diversas realidades. No poema, os contrários coexistem num movimento dinâmico, nele nem sempre se distingue o que é e o que não é. Por exemplo, tristeza e alegria, presença e ausência, doçura e mácula podem coabitar nas fibras dos versos, a fim de operar imagens que representam o corpo feminino.

Conforme Octavio Paz (1982, p. 129), “a imagem diz o indizível” e, por outro lado, é relevante “retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer”. A linguagem é dotada de vários sentidos, as palavras são formadoras de estruturas frasais, com intuito de transmitir um certo tipo de mensagem, no entanto, elas só serão formadas se o poeta ouviu ou viu determinadas imagens, estas que “são a expressão genuína de sua visão e experiência de mundo”. A poesia não nasce de um vazio, ela é fruto da vivência do ser no seu sentido mais visceral.

No poema “Corpo” (2005, p. 182), que compõe a seção “A cidade e os sonhos”, do livro *Elegias de agosto e outros poemas*, a imagem corpórea feminina, na sua nudez primordial, vai se constituindo nas estâncias em decorrência das sensações expostas pelo eu-lírico. Leiamos o poema abaixo:

O seu calor me chegava  
de longe, como um perfume  
  
denso como um ar espesso  
demais para respirar.  
  
Nada repousa à sua  
visão ou lembrança. Seus  
  
eram as noites e os dias  
- fundos espantos da carne  
  
cintilando solitária  
em doce e pungente mácula,  
  
remorsos, melancolias.  
Calor e aroma que o tempo  
  
não consegue dispersar,  
e ainda em mim se despertam,  
  
me envolvem – doçura, mácula,  
pungência, memória espessa  
  
demais para respirar.

Há no texto um fluxo de sinestésias que emanam do corpo da mulher, do qual o calor chegava “de longe, como um perfume”. Em cada verso, o corpo vai sendo engendrado com lirismo, por gerar, como nos mostra José Gaiarsa (2002, p. 27), “sensações, emoções e imagens”. Estas últimas percebidas em cada estrofe, em que o visível e o perceptível se mesclam num jogo de sensações não dispersas da memória do autor de *Julgado do vento* (1979). Experiências sensitivas que conduzem a revisitar o passado e trazê-lo para o momento presente, quase sempre marcado por um tom elegíaco.

Observemos que o poema, com exceção da última estrofe, é constituído por dísticos, e em cada um o corpo vai expandindo-se no campo mnemônico do eu-lírico. Percebemos que, como disse Carlos Drummond de Andrade (1987, p. 11) “a metafísica do corpo se

entremostra / nas imagens. A alma do corpo / modula em cada fragmento sua música / de esferas e de essências / além da simples carne e simples unha”.

O retrato da mulher não se dilui das lembranças de Ruy Espinheira Filho, pois “eram as noites e os dias / - fundos espantos da carne // cintilando solitária / em doce e pungente mácula,”. São “remorsos e melancolias. Calor e aroma” entranhados na sua memória.

O crítico Ivan Junqueira (2005, p. 20) chama atenção para a constante presença do pretérito, na poesia de Ruy, ao asseverar que o autor “mantém os olhos para o passado, mas convém deixar claro que sua matéria primordial é a memória, uma memória que se resgata enquanto tempo presente porque tem a iluminá-la uma flama interior”.

São os olhos, operadores de imagens, que (re)elaboram “fundos espantos da carne”, ao se encontrar o poeta envolto por uma teia de sensações das quais “o tempo / não consegue dispersar”. A carne, portanto, a nudez, como pontua José Gil (1996, 58):

é a abertura maior do corpo ao olhar, porque toda a pele se desdobra como um olhar. A pele encarna o interior, e é por isso que o pudor a esconde – o interior fica nela à beira do visível, a quem faltam formas, um corpo vulnerável, pois, sem defesa, que se oferece à captação do olhar.

Corpo carregado, denso de sentidos e mistérios de onde “calor”, “perfume”, “doçura”, “mácula”, “pungência” são “memória espessa // demais para respirar”. Por isso, imagens e sentidos, no silêncio tempestuoso do corpo, tatuam na lírica do autor de *Heléboro* (1974) a majestosa marca dos deuses e dos sonhos, já que a experiência poética do corpo feminino é um eterno retorno à nossa natureza original.

### 3. ELEGIAS DE AGOSTO: UMA ATEMPORALIDADE LÍRICA

#### 3.1 UMA POESIA (A)TEMPORALIS

Em toda a história da literatura ocidental, os poetas e suas obras permanecem sendo estudados por pesquisadores ou simplesmente lidos por pessoas que os valorizam. Poderíamos elencar uma lista composta por um número considerável de livros e seus respectivos autores, mas nos limitaremos, nesse momento, a alguns poucos trabalhos, a exemplo da *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero, os poemas lírico-eróticos, de Safo, as *Georgias*, de Virgílio, as Odes e Elegias, de Catulo, a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, os Sonetos de Petrarca, *Os Lusíadas*, de Camões, os poemas satíricos de Gregório de Mattos e outros. São produções literárias que não se apagaram no decorrer das mudanças sócio-políticas, econômicas e culturais do mundo, tornando-se clássicas. Obras que se perpetuaram ao serem lidas e pesquisadas dentro e fora das universidades. A essa contínua permanência é que denominamos de atemporalidade.

Em latim, os vocábulos *temporalis* e *temporarius* significam aquilo que dura pouco tempo, que é variável ou inconstante. E para a literatura, em específico, uma obra atemporal é aquela que permanece, perdura, ou seja, não cai em esquecimento com o passar dos anos. O prefixo a tem função de, ao aglutinar-se ao radical da palavra tempo, negar a efemeridade de alguma coisa, que aqui em específico diz respeito à própria obra literária. Podemos asseverar que as obras atemporais são aquelas que, conforme nos pontua Ítalo Calvino (1990, p. 10-1), “exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecível e também quando ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente

coletivo ou individual”, bem como os livros que “nunca terminaram de dizer aquilo que tinham para dizer”.

Para T.S. Eliot (1972, p. 31):

a má poesia pode ter um momento de sucesso se o poeta está refletindo uma atitude popular no momento; mas a verdadeira poesia sobrevive não só a uma mudança de opinião popular, como a total extinção do interesse nos assuntos que tão profundamente agradaram ao poeta.

Ruy Espinheira Filho é um escritor que veio para demarcar seu espaço no campo da poesia. O Poeta, que vem firmando seu trabalho numa caminhada de mais de trinta anos de criação poética, encontra-se inserido no que Eliot asseverou como *verdadeira poesia*, pois sua obra o consolida como um dos principais poetas da contemporaneidade. Daí a classificarmos como uma poesia atemporal, pois não se limitou a um agora, mas se propaga a cada tempo, adquirindo uma ascensão, principalmente, sob o olhar da crítica especializada. A sua *ars poiesis* é o que Octavio Paz (1993, p. 57) vê como, um “perpétuo recomeço e um contínuo regresso. A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência”.

Tomemos, como exemplo, *Elegia de agosto e outros poemas*, que veio a lume em 2005 pela editora Bertrand Brasil, composto por poemas inéditos e outros já publicados em livros que o antecederam. A obra, que traz no prefácio um estudo de Ivan Junqueira, *O lirismo elegíaco de Ruy Espinheira Filho* e o posfácio de Miguel Sanches Neto, *Cidade memorável*, está dividida em duas seções: “Elegia de Agosto” e “A cidade e os sonhos”, sendo a primeira subdividida em “Herança” e “Alguns rapazes”. Desse conjunto lírico, formado por 109 poemas, selecionamos alguns deles para, juntamente com outros textos retirados de livros anteriores, fazermos algumas reflexões a fim de mostrarmos a predominância da lírica amorosa na poesia do autor baiano.

Nos poemas que compõem o livro, encontramos uma lírica originada da preocupação com o fazer poético; um lapidar que não se limita apenas em pura técnica e forma, mas em sentido e expressão da língua portuguesa. Em artigo intitulado *Forma conquistada: a propósito de Ruy Espinheira Filho*<sup>15</sup>, Izacyl Guimarães Ferreira assevera que na poesia do escritor “há ganho de música, há ganho de linguagem, há ganho do que a poesia sempre quer: uma verdade pessoal que se faça propriedade do leitor, universal”.

O autor de *Poesia reunida e inéditos* (1998) transforma a subjetividade, presente no início do seu fazer poético, em um olhar direcionado para o mundo, fazendo de fatos cotidianos matéria indispensável dos seus versos. Ruy se esforça para operar a língua vernácula e a linguagem de maneira simples, mas densa, originando, assim, imagens que lhe são próprias e que representam autênticos traços poéticos. Mesmo ao tratar de temas originados de experiências pessoais, a sua poesia é capaz de alcançar a universalidade decorrente de um trabalho que não se distancia do real, mas capaz de transcendê-lo para criar outras realidades.

Para o escritor baiano, em entrevista ao *A Tarde Cultural* (2002)<sup>16</sup>, “a tendência do autor é procurar ser, cada vez mais, simples. Quando se vê um autor se complicando, ele está num caminho equivocado. Porque escrever com simplicidade é a coisa mais difícil que existe”. Dessa forma, consciente da sua criação, o poeta diz em tom elegíaco sobre a arte de amar. Em *Elegias de agosto e outros poemas* (2005), como em obras que o antecedem, a lírica amorosa é predominante, um dos motivos que coloca Ruy Espinheira Filho na posição de um dos principais poetas líricos pertencentes ao cenário da Literatura Brasileira.

---

<sup>15</sup> Artigo encontrado na internet, no Jornal de Poesia, [www.secrel.com.br/jpoesia/izacyl14.html](http://www.secrel.com.br/jpoesia/izacyl14.html), organizado pelo poeta Soares Feitosa.

<sup>16</sup> Ver entrevista de Ruy Espinheira Filho publicada no suplemento cultural do jornal *A Tarde*, em 28 de dezembro de 2002.

Leiamos estes versos de “A musa” (2005, p. 177):

Talvez a amasse muito,  
talvez não a amasse nada,  
talvez amasse somente  
seu doce perfil na tarde,

ou só seu vestido branco,  
ou só as tranças compridas,  
ou apenas o passe leve,  
ou somente o jeito esguio,

ou o olhar dissimulado,  
ou as suaves sobrancelhas,  
ou os seios imaturos,  
ou a concha das orelhas,

ou só as mãos delicadas,  
ou só os pés pequeninos,  
ou as panturrilhas, ou  
sua cintura tão fina,

ou... Mas eis que tudo amava,  
sobretudo o que não via  
do que a cabeça sonhava,  
do que a roupa lhe escondia.

Tudo amava, de alma inteira,  
até ficar quase morto.  
E doido – de cometer  
um primeiro verso torto.

No poema aparecem algumas palavras, como os advérbios “talvez” e “nada” e, principalmente, a redundância proposital da conjunção “ou”, termos que designam constantes incertezas e alternâncias originadas do eu-lírico. Ele que deixa transparecer na primeira estrofe uma sensação dúbia do sentimento amoroso que traz no seu íntimo. O vocábulo “talvez” é apresentado de forma repetitiva nos três versos iniciais, delimitando que, em um curto espaço de tempo, o eu-lírico vê-se entregue num jogo de sensações antitéticas. Amá-la de maneira intensa ou quem sabe não amá-la de forma alguma. A não



definição do sentimento amoroso perturba o amante, levando-o a diversas alternativas estendidas até a quarta das seis estâncias que perfazem o poema.

O amante se percebe tomado por singelas imagens apresentadas ao longo do poema, pois o que o seduz é “o doce perfil” da sua musa em plena tarde; “seu vestido branco”; suas “tranças compridas; “o passe leve”; “o olhar dissimulado”; “as suaves sobrancelhas”; “os seios imaturos”; “ou a concha das orelhas”. Podemos, ao longo da leitura do poema, averiguar que o olhar do poeta está atento aos detalhes da sua amada. Sua visibilidade nos dá uma panorâmica da figura feminina à qual se refere. Cada verso se apresenta como fragmentos que vão constituindo, passo a passo, a fotografia da mulher que ele denomina de “a musa”.

Na penúltima estrofe do poema, inferimos que o quebra cabeça se encontra montado, as últimas partes são colocadas, a exemplo das “mãos delicadas”, dos “pés pequeninos”, das “panturrilhas” e, por fim, da “sua cintura tão fina”. O eu-lírico, agora, imerso no que a princípio poderia ser o todo da sua amada, mostra-se ainda insatisfeito. É preciso ver algo mais, sobretudo o que “não via”, ou seja, o que “a cabeça sonhava” e o que “a roupa escondia”.

Ser desejante, entregue aos prazeres do corpo, todavia sem perder os sentimentos peculiares aos românticos, o poeta tomado pelo poder visivo chega à conclusão de que “tudo amava, de alma inteira”, encontrando-se aturdido por tudo isso e prestes a “cometer / um primeiro verso torto”.

Esta breve leitura do poema nos leva a ratificar que a poesia de Ruy Espinheira, em pleno século XXI, é capaz de falar sobre o amor, e, em específico, a respeito da mulher,

numa fluidez lírica sem fazer com que seu trabalho se torne menor. Ruy fala do amor, das mulheres amadas e de suas vivências amorosas sem cair nas malhas do sentimentalismo e das hipérbolas passionais que se encontravam presentes em versos de muitos poetas antes, durante e depois do Romantismo. Poeta do seu tempo, é também de todos os tempos, pois a ele cabe transitar entre o passado e o agora a fim de dar continuidade a um dos mais antigos temas da poesia universal, o amor.

A temática amorosa se espalha por todo o livro em poemas como “Canção da moça e do sonho” (p. 58), “Bilhete a Maria” (p. 56), “Anotações num dia de aniversário” (p. 57), “Soneto para Sandra” (p. 61), “Flor de junho” (p. 65), “Insônia” (p. 66), “Esclarecimento” (p. 72), “Soneto da lua antiga” (p. 116) etc. A obra *Elegia de Agosto* traz também poemas que retratam a infância, os pais, amigos, as cidades por onde o poeta passou, a efemeridade das coisas, o cotidiano dos homens, assuntos que também se amalgamam às sensações passionais do eu-lírico.

Mas, mesmo trabalhando temas diversos, o poeta sempre se encontra vinculado ao universo das perturbações amorosas. Ruy canta em seus versos o amor como quem canta a vida e sua complexidade. Eis que mais uma vez se faz presente a mulher amada, já que “em teu olhar ainda reluz a lua, / porém distante, sobre a antiga rua / de onde me vêm farrapos de cantigas” (2005, “Soneto da lua antiga”, p. 116). O amante não deixa de se deleitar com o corpo da mulher do qual “retirava o brilho / com que inundava o céu”, encontrando ele a sua vida “em vastidão de amor, cálida lua”. Em “Soneto do sono”(2005, p. 119), é perceptível, a partir do adormecimento da figura feminina, o seu hálito e o seu sussurrar conduzindo tanto a mulher quanto o poeta para lembranças de “quando o tempo era jovem”. Passado que o proporciona se sentir “pleno de mar e luz e céu”. Eterno regresso, experiências pretéritas que povoam sua memória, levando-o a se sentir “soberbo e claro por

estar absorto / no abandono desse pó de estrelas” que se fundem para inventar o corpo da própria mulher.

Mesmo não podendo fazer uso de todos os poemas encontrados no livro, gostaríamos de mencionar dois textos que levam um único título – “Gestos: dois sonetos” (2005, p. 110-11). São dois sonetos que mais uma vez trazem a memória como espaço onde se encontram imagens e reminiscências de amores passados. Ambos os poemas repetem os mesmo versos nas suas duas primeiras estrofes, não há nenhuma diferença, nem sequer num ponto ou vírgula. Apenas a partir dos tercetos é que o leitor vai se deparar com leves mudanças.

No primeiro, o poeta revela que a aventura do amor, através do qual ainda se é capaz de acariciar o antigo rosto da mulher amada na lembrança, se estende no tempo, a partir “do afago de alma”, a sensação que devolve ao eu-lírico “a límpida ventura / anterior aos gestos de lembrança”. Já no segundo soneto, a história amorosa aparece como algo contado na sua inteireza, sendo o afago não mais adjetivado como da alma, porém somente como carícia que não se apresenta semelhante a uma “ventura”, no sentido de sorte ou destino (o que pode ser notado no primeiro poema) mas sim como uma aventura que desperta no poeta um estado de “límpida ventura / da carícia de um gesto de lembrança”.

Podemos averiguar, em ambos os textos, que o poeta utiliza recursos lingüísticos denominados de palavras homófonas e homógrafas. Estamos nos referindo aos termos “aventura” e “ventura”, o que no poema se mostra como rimas perfeitas, facilitando a ritmificação e musicalidade dos poemas, sem esquecer do jogo semântico muito bem elaborado pelo escritor.

Na última estância, do primeiro soneto, o leitor atento irá entender que o “afago de alma” é capaz de devolver-lhe uma límpida ternura que antecede à lembrança, o que nos

leva a compreender que, ao contrário do que se passa com esse texto, o segundo poema deixa explícito que do “antigo afago” não se firma mais uma simples ternura, mas agora o que se vê é uma sensação de prazer, satisfação, uma espécie de riqueza, não anterior, mas surgida por meio “da carícia de um gesto” que também é de recordação, ou seja, de uma lembrança vinda.

São habilidades como essas, na tensa relação com as palavras e com a linguagem, que leva o escritor a ser capaz inclusive de transgredi-las, no que diz respeito às suas regras e sistemas, para, de fato, fazer da escrita uma expressão poética. Utilizando-se do que chamaremos aqui de experiência criadora, Ruy Espinheira Filho firma-se, ao passar dos anos, como poeta do seu tempo. O autor escreve seus versos líricos no coração dos homens, pois “talvez no rumo de um poema perdido há muitos anos / ou / de uma mulher / (há sempre uma mulher / cintilando em algum lugar do tempo) / ou / da morte” (2005, “Bilhete a Guido Guerra”, p. 79), fantasmas femininos que estarão sempre habitando as “elegias de agosto”.

### 3.1 ESTAÇÕES ELEGÍACAS

Ao buscarmos o significado do termo *elegeia* – percebemos que há dúvidas a respeito da sua etimologia. Mas, em pesquisa a alguns dicionários etimológicos e de literatura, como o *Dicionário de termos literários* (1992), detectamos algumas fontes de origem, a exemplo de um provável refrão – *e lege* – muito utilizada nas antigas lamentações fúnebres ou ainda o termo armênio – *elegen, elegeay* – que denota “flauta de bambu”. Para os gregos, o vocábulo *élegos*, radical de elegia, representa a flauta que fazia parte dos

cantos fúnebres. Dessa maneira, as elegias, nos primórdios da sua existência, eram tidas como cantos que serviam para homenagear os mortos.

Conforme assevera Massaud Moisés (1992, p. 167), foi o poeta Clonas, século VII A.C., quem primeiro fez uso da palavra elegia, contudo havia sido Calinos o mais antigo escritor de poesia elegíaca, sobretudo de temática bélica. É importante salientar que a elegia, tendo sua gênese na poesia épica, passa a ser uma das formas líricas, trazendo conteúdos melancólicos e sombrios, estes que foram primeiro trabalhados por Arquíloco e Simônides de Ceos, nos períodos VII e VI A.C. Na poesia de tom elegíaco é natural perceber o quanto a figura do poeta se apresenta em cena, assim torna-se possível visualizar uma constante presença do seu eu.

Os versos elegíacos, sendo também uma das primeiras manifestações do gênero oratório entre os helênicos, trazendo máximas moralizantes, ao exporem regras de “bem servir e suportar os transe da fortuna”, como nos aponta, ainda, Moisés (1992, p. 168), terão para nós uma poética de temática lúgubre: sentimentos dolorosos, relacionados às questões amorosas, como a ausência da mulher amada, um amor mal correspondido, assim como os diversos enlaces do coração. Envolvimentos passionais que retratam a predominância de forças eróticas, questões nitidamente vistas na lírica de Ruy Espinheira, a exemplo da elegia erótica, à qual daremos maior ênfase.

A elegia erótica, que tem por natureza origens helenísticas, cantou e permanece cantando o amor no qual ficção e realidade se entrelaçam, a fim de tecer fortes imagens poéticas sobre a arte de amar, envolvendo prazeres e dores; encontros e desencontros que são engendrados nas tessituras de versos de poetas oriundos de épocas distintas. Períodos que nos remontam à difundida poesia grega e romana representadas por

escritores como Alceu, Calímaco, Homero, Tibulo, Propércio, Ovídio, Horácio, Virgílio e outros.

Na poesia elegíaca do autor de *As sombras luminosas* (1981), percebemos que a temática central é o lirismo amoroso, tornando-se a mulher uma espécie de fantasma que circunda a vida do poeta. Figura feminina que, quase sempre, emana da memória do escritor e que se faz presente através de fortes lembranças de um pretérito amoroso no qual corpo e alma, prazeres e dores se fundem na carnadura dos poemas.

Os poetas elegíacos, das mais variadas épocas, cantaram não só a história dos seus amores como também trouxeram à tona a vida amorosa em si e toda sua complexidade. Divinizaram a figura feminina, como também exaltaram a sua carnalidade. Constante retorno ao sagrado e ao mundano no qual se firmam o triunfo de *Eros* e o permanente poder sedutor da mulher.

Paul Veyne, em *Elegia Erótica Romana: o amor, a poesia e o ocidente*, assinala (1985, p. 105 – 06):

Mitologia do amor livre idealizado, onde as cortesãs se tornam inspiradoras que amam os poetas por seus versos, onde sua dureza de mulheres venais torna-se crueldade de mulher fatal, onde a escolha que fazem cada noite dentre os postulantes se torna capricho de uma soberana.

Esse poder fatal, sobre o qual se refere Veyne, atribuído às mulheres, não se diluiu ao longo do tempo, podendo ser notado com precisão na poética de Espinheira numa lírica que se origina da inspiração contida pelo primor e precisão da técnica do escritor baiano. As mulheres também são um dos motivos centrais do que Ivan Junqueira (1998, p. 72) vai chamar de “lirismo elegíaco”, a “primeira e mais funda vertente que se deve examinar na poesia de Ruy Espinheira Filho”.

Importante achado de Junqueira, mas lhe passam, quase que despercebidas, temáticas como a dor e a tristeza causadas pela ausência ou permanência das mulheres no seu universo mnemônico. Seres que, como fantasmas, circundam a vida do poeta. O crítico, apesar da discussão sobre a lírica elegíaca na poética espinheiriana, trabalhando com diversos fragmentos de poemas que se espalham por toda sua obra, publicada até a década de noventa, comentando-os sem muita delonga, apenas cita fugazmente o poema “Canção da moça de dezembro”, já trabalhado por nós em capítulo anterior, não dando destaque à imagem feminina como um dos mais relevantes vetores da lírica elegíaca na poesia de Ruy.

Em poemas como “Mar” (p. 29), “Fulgor” (p. 37), “A suicida” (p. 39), “Vestidos” (p. 51), “Espumas” (p. 54), “Nome” (p. 66), “Colombina” (p. 83), “Primeiro soneto da permanência” (p. 98), “Segundo soneto da permanência” (p. 100), “Soneto do Amor e seus sóis” transparecem imagens passionais oriundas dos amores idos, dos corpos que se separaram, da morte da mulher amada, do desejo por múltiplos amores, da paixão não correspondida e da influência que o corpo feminino exerce sobre o imaginário do poeta. Assim, para melhor conhecermos acerca da lírica elegíaca do escritor de *Poesia reunida e inéditos* (2000), estaremos nos atendo, neste momento, à análise do poema “Segundo Soneto para Sandra” (2003, p. 119):

Porque és, além de bela, fugidia,  
e me deslembras de alma tão serena  
quanto os teus olhos, só me resta a pena  
de assim te aceitar. Como a poesia,

me assombra sem aviso: pleno dia;  
depois, a noite, a ausência, o vácuo, a pena  
de te saber distante e tão serena  
em me esquecer. Mas há uma alegria

que em mim dispersa a infelicidade  
 cujo sabor amarga estes quartetos  
 que acabo de escrever – e, na verdade,

já me compõe feliz nestes tercetos:  
 porque ganhei, contigo, uma saudade  
 luminosa – como és - e dois sonetos.

Na primeira quadra do poema, o eu-lírico já transfigura a imagem de uma mulher que traz em si uma beleza causadora de inquietações que cicatrizaram sua memória. A amada povoa suas lembranças, despertando sensações de tristeza, bem como de alegria. Mas ao poeta, não tarda a sensação de uma “alma tão serena”, contudo fugidia. Ainda nos versos iniciais, percebemo-nos diante de um soneto no qual se destaca uma metalinguagem que vai perfazendo todo o texto.

Não obstante, os assombros advindos da figura feminina são comparados aos da poesia, já que tanto da força oriunda das sensações amorosas como também do *poiesis*, que por ora o possui, emana um fluxo de sensações antagônicas em destaque no segundo quarteto. As imagens da mulher, que parecem surgir num de repente, tomam o eu-lírico num fluxo de forças indizíveis, como lhe faz, também, a poesia sem avisar em “pleno dia; / depois, a noite, a ausência, o vácuo, a pena”. Quiçá, esse jogo sinestésico traz uma elegia que se estende em todas as estrofes, pois no poeta “dispersa a infelicidade / cujo sabor amarga” os quartetos, mostrando o descontentamento do eu-lírico. Situação que não impede com que, mais adiante, ele se veja feliz nos dois tercetos, havendo em si mesmo “uma saudade luminosa”.

As antíteses aparecem no poema de maneira não agressiva, o que proporciona um tom de leveza elegíaca, levando o eu do poema a, concomitantemente, falar de uma experiência lírico-amorosa e da sua própria criação poética. O sentimento de júbilo e



sofrimento, ocasionado pela mulher, possibilitou o poeta a vê-la como “uma saudade luminosa”, levando-o a criar dois sonetos. Este do qual estamos falando e o outro que é intitulado “Soneto para Sandra” (2003, p. 118).

Como em diversos poemas, em “Soneto para Sandra”, o eu-lírico mostra-se ser um semeador de sonhos e realidades, transitando na seara simbólica da vida. Ele tece suas ilusões sem perder seu estado de consciência, já que canta suas sensações amorosas transitando entre o *pathos* e o *logos*. O estado de encantamento pela figura feminina faz com que o poeta se perceba envolvido num jogo de prazeres passionais “que retumba na aorta iluminada”. Ruy, como afirma o crítico e escritor Aleilton Fonseca, na orelha do livro *Cidades e Sonhos* (2003), cria poemas que são “contos de recordar e bem-dizer, naquela acepção original de trazer a experiência de volta ao coração para indagar o passado e de projetar novos sonhos”.

A lírica elegíaca de Ruy Espinheira, que tem suas raízes na poesia trovadoresca, questão sobre a qual nos aprofundaremos no último tópico deste capítulo, firma, em definitivo, as imagens femininas quase sempre oriundas do passado. A mulher corporificada encarna na sua memória, adquirindo maior relevo por meio do seu jogo erótico.

Na poética do autor de *Heléboro* predomina um constante estado elegíaco do qual se originam canções de amor que se expandem nos destroços dos sentimentos passionais. Nos seus versos, a mulher amada emerge do vivido, causando-lhe forte inquietude, pois os verbos flexionados no pretérito, tão comuns na sua poesia, ratificam a idéia de que há sempre um quê de tristeza na sua lírica amorosa.

Vejam, em “Soneto para Safira Dispareau” (2005, p. 97), como o eu-lírico opera com a sensação de distanciamento e perda da sua *domine*:

Tinha nome de pedra preciosa.  
Seios adolescentes. A cintura  
meiga. E um sopro de alegria pura  
na boca em riso, em céu, em sol, em rosa.

Joelhos impávidos. A bunda airosa.  
Coxas ufanas. Aura de ternura  
por todo o corpo teu de criatura  
não apenas no nome preciosa.

E desapareceste, então! Que história  
foste viver, feliz ou dolorosa?  
Não sei. Mas sei que em mim és plena glória

ainda – em riso, em céu, em sol, em rosa,  
sempre antes da partida -, na memória  
intacta e, mais que nunca, preciosa.

O poema é iniciado com o verbo ter no pretérito imperfeito do indicativo, sendo a pessoa de tratamento o pronome tu, o que denota um cavalheirismo típico do amante ocidental até, pelo menos, o Renascimento, sendo retomado mais tarde no século XIX pelos poetas românticos.

O verso inicial, do primeiro quarteto, já deixa transparecer que a mulher ocupa posição privilegiada, pois o seu nome não é Fiametta, de Boccaccio, Beatriz, de Dante, Laura, de Petrarca, Dinamene, de Luiz Vaz de Camões, Gertrude, de Goethe, Eugênia, de Castro Alves, mas sim Safira, denominação de pedra preciosa .

No decorrer das duas quadras e dos dois tercetos, o eu-lírico retoma as partes do corpo feminino que mais lhe agradam. Eis que aparecem, como é comum em outros poemas, os seios, a cintura, a boca, a bunda, as coxas, os joelhos, substantivos que constituem uma “aura de ternura / por todo corpo teu de criatura / não apenas no nome preciosa”.

Dessa maneira, firma-se o ser mulher como *leitmotiv* da sua obra elegíaca, mesmo quando se trata da cidade, da família e dos amigos. Isso que nos leva a observar que, de

maneira direta ou não, há sempre uma mulher que o inquieta e o trucidada. História de amor sobre o qual, mesmo não sabendo se foi feliz ou doloroso, o poeta pronuncia: “Não sei. Mas sei que em mim és plena glória”. Esta passagem nos recorda um refrão no texto (pois o verso se repete quase na íntegra), traço da poesia medieval, onde o eu-lírico retoma-o no primeiro verso da última cobra ao se referir à gloriosa amada que permanece “em riso, em céu, em sol, em rosa, / sempre antes da partida -, na memória / intacta e, mais que nunca, preciosa”.

No geral, percebemos no soneto forte convivência e, portanto, complexa relação do amor e da morte de onde há sempre um retorno às origens; um renascer que se funde à arte de amar num jogo de alumbramentos elegíacos no qual a sagração de *Eros* triunfa no universo polissêmico da elegia de Ruy. Assim, corpo, amor e morte se inter-relacionam em canções elegíacas das quais (re)nascem sentimentos amorosos edificados.

### 3.2 DIÁLOGO COM E ENTRE POETAS

Utilizaremos neste tópico a palavra diálogo com o intuito de mostrar a relação estético-literária que se firma entre Ruy Espinheira Filho e poetas que antecederam a sua geração. É necessário dizermos que a dialética se dá de forma mais freqüente no campo criador, de poeta para poeta, não com o propósito da arte imitativa, ou do pastiche, mas a fim de amadurecer a técnica e aprimorar seu próprio estilo, com o objetivo de consolidar o seu traço poético.

O autor de *Canção de Beatriz* (1990), por ser mais jovem, tendo nascido algumas décadas depois de poetas como Manuel Bandeira (Recife, 1886 – Rio, 1968), Jorge de Lima (Alagoas, 1893 – Rio, 1953), Carlos Drummond de Andrade (Itabira, 1902 – Rio,

1987), Vinicius de Moraes (Rio, 1913 – Rio, 1980), João Cabral de Melo Neto (Recife, 1920 – Rio, 1999), tornou-se leitor e pesquisador dos três primeiros, tendo já publicado trabalhos sobre Mário de Andrade, Bandeira e Jorge de Lima<sup>17</sup>.

Para os gregos, a arte do diálogo era fundamental a fim de sustentar um “falar-conjunto” que viria possibilitar uma maior comunhão entre os cidadãos da *polis*. Fábio Lucas (2003, p. 18) assevera que “há quem sustente que a consciência, na reflexão, supõe a posição de alteridade. A vida da consciência é o diálogo. Sendo assim, o monólogo seria a morte da consciência (...)”. Portanto, nada há de negativo nesse diálogo em que poetas de gerações distintas podem se encontrar, partindo do olhar que cada escritor estará concretizando a sua alteridade enquanto estilo e linguagem poéticos.

Sabemos que os diálogos entre poetas tanto se davam por meio das suas obras como também por amizade e correspondências epistolares, o que não significa sempre haver harmonia crítica e estilística entre os escritores<sup>18</sup>. Essa conversa às vezes informal era muito comum entre, por exemplo, Manuel Bandeira e Mário de Andrade, como também, entre Drummond e João Cabral. Os poetas quase sempre herdaram experiências um do outro, e com Ruy não se deu de forma diferente.

Como já é sabido, encontramos na poesia do autor baiano o que, outrossim, podemos visualizar nos versos dos poetas mencionados acima. Escritores que são verdadeiros “trovadores” ao evocarem amores pretéritos, vivenciando, de uma forma inexaurível, a sensação da morte, pois em muitos de seus textos notamos uma relação ambígua entre a arte de amar entrelaçada ao (des)prazer da visceral aproximação com

---

<sup>17</sup> Ruy Espinheira Filho é autor dos ensaios *O Nordeste e o Negro na Poesia de Jorge de Lima*. Salvador, Fundação das Artes / Empresa Gráfica da Bahia, 1990. *Tumulto de Amor e Outros Tumultos – Criação e Arte em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Record, 2001 e *Forma e Alumbramento – Poética e Poesia em Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro. José Olympio / Academia Brasileira de Letras, 2004.

<sup>18</sup> Ver o ensaio *Forma e Alumbramento – Poética e Poesia em Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro. José Olympio / Academia Brasileira de Letras, 2004.

*Thânatos*, estados que se firmam em versos de onde abstraímos qualidade rítmica e musical.

Dessa maneira, é na tessitura dos versos que as imagens provocam diversas impressões, remetendo o leitor a perceber, tanto em Ruy Espinheira quanto em Bandeira, Drummond, Jorge de Lima, Vinicius e João Cabral de Melo Neto, uma estreita convivência com as imagens femininas e os sentimentos amorosos por elas cultivados, sensações que habitam a memória de cada autor, bem como a forte presença da morte.

A lírica é um território de revelações onde os tempos se entrecruzam e no qual o poeta vai tecendo circunstâncias; situações diversas que retratam lembranças e expõem sentimentos advindos de um estado primordial de criação, de um “eterno retorno” comungado pelos autores num momento de solidão e entrega absoluta. Esse estado não impossibilita um diálogo entre a obra, já acabada, e o leitor que, receptivo à linguagem dinâmica do texto, estará provido de sensações oriundas das dobraduras dos versos líricos.

Observemos, portanto, o poema “Boda Espiritual” (1974, p. 142-143), de Manuel Bandeira:

Tu não estás comigo em momentos escassos:  
No pensamento meu, amor, tu vives nua  
- Toda nua, pudica e bela, nos meus braços.

O teu ombro no meu, ávido, se insinua.  
Pende a tua cabeça. Eu amacio-a ... Afago-a ...  
Ah, como a minha mão treme ... Como ela é tua ...

Põe no teu rosto o gozo uma expressão de mágoa.  
O teu corpo crispado alucina. De escorço  
O vejo estremecer como uma sombra n'água.

Gemes quase a chorar. Suplicas com esforço.  
E para amortecer teu ardente desejo  
Estendo longamente a mão pelo teu dorso ...

Tua boca sem voz implora em um arquejo.  
Eu te estreito cada vez mais, e espio absorto

A maravilha astral dessa nudez sem pejo ...

E te amo como se ama um passarinho morto.

A lírica bandeiriana encadeia uma sucessão de imagens eróticas num jogo de sensações e prazeres (re)visitados ao longo do texto. O entrelaçamento de experiências amorosas no passado com sentimentos saudosos, que se prostram no presente, engendra uma espécie de canção de amor. A erotização da mulher parece trazê-la de volta ao presente, contrastando ausência com sabores sinestésicos que fluem no texto num jogo metafórico no qual o retrato feminino se mantém vivo. A poética de Bandeira, nesse momento, traz uma tristeza refinada, uma (re)construção de um aparente cadáver amoroso que representa um amor pretérito, mas inapagável da memória do escritor, revelando o eu-lírico, na primeira estrofe, a amada que o seduz com sua nudez e beleza.

No segundo verso, há a constatação de que a mulher vive em lembranças disseminadas ao longo do texto, uma vez que partes do corpo retratam manifestações de carícias e de entregas amorosas. Eis a insinuação do prazer que emana do eu-lírico, expandindo-se em cada construção estrófica em que se firma um cenário de júbilo erótico no qual a dor parece esvair-se na musicalidade do poema.

Há, ainda, nesse texto, imagens mnemônicas denunciando um estado de gozo passional de onde se origina uma sensação de morte; de orgasmo que se expande “como uma sombra nágua”, firmando a sagração de dois corpos nus que se fundem num estado de transcendência, ou seja, de cristalização de um instante. As reminiscências desse encontro amoroso se estendem nos dois últimos tercetos, dos quais reverberam desejos, ais, ruídos que ecoam pela memória de quem amou um dia e que hoje se depara com um estado dionisíaco de recordações.

Ruy Espinheira, em “Soneto da lua antiga” (2005, p. 116), revive, assim como Bandeira, um amor que aflora da lembrança “sob a luz dura da lua”, persistindo em fulgurar na memória do poeta. No decorrer do texto, o eu-lírico, imerso em imagens mnemônicas de uma antiga relação amorosa, consagra um passado em que *Eros* se entrelaça a *Thântos*, habitando um universo de recordações passionais.

Leiamos o poema mencionado acima (ibidem):

De repente ficamos muito antigos.  
Em teu olhar ainda reluz a lua,  
porém distante, sobre antiga rua  
de onde me vêm farrapos de cantigas

antigas como nós. Um desabrigo  
me ofende a alma ao pensar-te nua  
agora, sob a luz dura da lua  
que não é a outra lua, a lua antiga

que do teu corpo retirava o brilho  
com que inundava o céu e ainda a minha vida  
em vastidão de amor, cálida lua

que já não vem – ou só como esbatida  
lembrança dos teus olhos, desde quando,  
de repente, ficamos muito antigos.

O tempo vivido é simbolizado desde os primeiros versos pela lua que retrata a imagem do antigo amor, ela que reluz no olhar da amada ao se expandir sobre a rua que também traz um aspecto de envelhecida, compondo um cenário idílico de onde “vêm farrapos de cantigas / antigas como” os amantes. Esse ambiente lírico só se repete no presente como formas de lembranças, mas causando no eu-lírico um “desabrigo” que “ofende a alma” ao pensar na nudez da mulher sob “a lua antiga”.

O corpo feminino nesse poema, assim como no texto de Bandeira, é revivido a partir de um brilho que inundava o céu. Notamos aqui um estado hiperbólico, oriundo do sentimento amoroso, assim como a vida do poeta envolve “em vastidão de amor”. Mais adiante, no primeiro terceto, a “cálida lua” se amalgama ao corpo feminino para dele carregar seu brilho e perpetuá-lo no imaginário do eu-lírico, pois é ela que se prolonga pela vida inundando a existência do poeta em “vastidão de amor”.

Mesmo com o passar dos anos, parece existir na memória do poeta uma réstia de lua reluzindo nos olhos da amada. Eles que continuam vivos nas recordações do poeta “desde quando / de repente” os amantes ficam antigos, todavia imortalizados na lembrança.

Em “Boda Espiritual”, Bandeira é mais minucioso quando se trata das sensações que emanam da experiência amorosa, não deixando, porém, de criar um estado de complexidade lírica, perceptível no soneto de Ruy, que também se oculta na imagem poética engendrada no derradeiro verso da obra do escritor de *Carnaval* (1919), mencionada acima, quando o eu-lírico traz à cena o seu sentimento amoroso análogo ao que ele teria por um passarinho. Aí se apresenta uma abstração de sentidos encarnados na dimensão do indizível no poema.

E te amo como se ama um passarinho morto.

Em ambos os poetas, há uma predominância do sentimento amoroso que, mesmo oriundo de um pretérito, continua a inquietar, no presente, o universo lírico dos dois escritores do qual amor e morte são temáticas essenciais.

Essa proximidade entre a poesia de Ruy e a de Bandeira se firma a partir de uma intertextualidade que nos faz recordar T.S. Eliot (1972, p. 22), ao afirmar que “nenhum



poeta nem qualquer outro tipo de artista tem seu significado completo sozinho. Sua significação, sua apreciação são a apreciação da sua relação com os poetas e artistas mortos”. Dessa maneira, é relevante explorar a máxima de que todo “grande escritor é um grande leitor”.

Com Ruy Espinheira, não poderia ser diferente essa relação de leitor sedento pelas obras de autores que imergiram no mundo da poesia muito antes da sua estréia em 1974. Assim, atento à lírica dos poetas antecessores, o escritor baiano, em meio ao território caudal da poesia, encontra seu estilo próprio, o que leva, hoje, à posição de uma das maiores expressões líricas da contemporaneidade<sup>19</sup>.

Depois de apontarmos uma forte relação lírica entre Bandeira e Ruy, vejamos como isso se dá com a lírica amorosa drummondiana, visto que Drummond dedicou parte da sua poesia à temática amorosa, sobretudo, no que diz respeito à mulher carnalizada pela força erótica que surge do eu-lírico presente na sua obra. Em estudo sobre o amor na poesia do autor mineiro, Mirella Vieira Lima (1995, p. 25) assevera que o “eu drummondiano passa a buscar na materialidade da carne a sensação da plenitude celeste, conferindo ao poeta a possibilidade de traduzir esta plenitude em linguagem lírica”.

Poetas que celebram a sexualidade, Ruy e Drummond partem da volúpia da carne e das sensações amorosas que emanam dela a fim de materializar o amor para poder melhor experimentá-lo.

Em “Soneto do corpo” (2003, p. 99), o poeta baiano destaca o físico feminino como vetor criativo do poema. A sensualidade da mulher emerge da sua beleza, domando as emoções do eu-lírico que se encontra em um estado de encantamento. Na textura da

---

<sup>19</sup> Ruy Espinheira Filho, em 2006, recebeu o prêmio da Academia Brasileira de Letras, pelo Livro *Elegia de Agosto e outros poemas*, como melhor obra de poesia de 2005 e o 2º lugar, gênero poesia, do Jabuti de Literatura em 2006, com a mesma obra.

obra, o ser másculo e viril (o poeta) percebe-se entregue “num sem fim de amavio”. O poder da *femina* vai se delineando em cada instância na qual a sensualidade da amada denota-se por meio de representativos elementos da natureza. Há todo um jogo simbólico que constitui a abrasadora força da mulher encarnada na memória do poeta. Leiamos, então, o poema:

Corpo de sol e mar, não me pertences.  
 Não me pertences – e, no entanto, em mim  
 ondeias e marulhas num sem fim  
 de amavio. E cintilas, e me vences,

e me submetes – eu, o siderado  
 a teus pés. Eu, o pobre. Eu, o esquecido.  
 Eu, o último. O morto – e o renascido!  
 Tudo por teu poder, ó iluminado

corpo de brisa e pólen, ventania  
 e pedra! Harmônico e contraditório  
 e presente e alheio, flama e pena.

Feito de vida, enfim: desta alegria.  
 em si. Porém, em mim, campo ilusório  
 em que a memória pasce – e me envenena.

O soneto traz um jogo paradoxal de vida e morte, uma vez que o eu-lírico assevera ser “o último. O morto – e o renascido!”. O ato de renascer do “eu” é uma consequência do poder corpóreo da mulher, corpo que seduz e ilumina. Ele, evocado pelo poeta, traja-se em fenômenos naturais, já que numa construção lírica antitética há um “corpo de brisa e pólen, ventania / e pedra!” [...].

Não raro, no texto, iremos sentir um tom de tristeza; um leve fio de melancolia que perpassa os dois quartetos e os dois tercetos. A ausência da amada vai sendo delineada em cada estância, sendo ela representada pelo seu corpo que deixa marcas na memória do poeta. O corpo, na ótica do eu-lírico, se assemelha ao fulgor do sol, assim como à

profundidade e aos mistérios do mar. No poema, ele não aparece como objeto de posse do amante, no entanto, no seu íntimo, o mesmo ondeia e marulha “num sem fim / de amavio”, cintilando-o e vencendo-o.

O poeta se sente envolvido pela carnalidade da matéria feminina, encontrando-se lançado aos seus pés. Submisso à sensualidade da mulher, ele se vê “o pobre”, “o esquecido”, “o morto”, “o último” e “o renascido”, conferindo uma elevação do corpo do outro sexo ao lhe atribuir fortes poderes e ao denominá-lo como coisa iluminada.

A devoção ao corpo feminino se dá de maneira gradativa na memória do autor de *Elegia de agosto e outros poemas* (2005), amalgamando-se às incertezas e às tensões de uma modernidade ainda pautada em valores positivistas e falocêntricos. O corpo, no decorrer do poema, vai sendo engendrado como um mosaico de sentidos do qual advém uma fluidez de sensações diversas, uma vez que, “iluminado”, ele se firma como “harmônico e contraditório / e presente e alheio, flama e pena.”

A visibilidade lírica do escritor tece analogias entre o corpo e elementos da natureza, posto que ele é apresentado como “brisa e pólen”. E assim, o eu-lírico o vê a todo instante, pois, sutil como a brisa e leve como o pólen, o corpo feminino impregna as suas lembranças, ao alimentar a paixão erótica, fazendo com que a poesia se torne espaço no qual o poeta venha a experimentar efêmeras alegrias. Ele, ciente da verdadeira realidade, percebe-se inserido num “campo ilusório” em que a memória se deleita, causando uma espécie de torpor e envenenamento do eu-lírico.

No poema, “A metafísica do corpo” (1985, p. 11-2), o eu drummondiano nos possibilita traduzir, assim como no poema estudado acima, esse erotismo do corpo. Ciente da efemeridade dos prazeres carnavais, Drummond visualiza no corpo feminino “a solene marca dos deuses / e do sonho”. Ao poetizar o físico feminino, o poeta o faz transcender a

sua própria matéria, visto que sua essência está “além da simples carne e simples unha”.

Vejamos as cinco estrofes que compõem o texto:

A metafísica do corpo se entremostra  
nas imagens. A alma do corpo  
modula em cada fragmento sua música  
de esferas e de essências  
além da simples carne e simples unhas.

Em cada silêncio do corpo identifica-se  
a linha do sentido universal  
que à forma breve e transitiva imprime  
a solene marca dos deuses  
e do sonho.

Entre folhas, surpreende-se  
na última ninfa  
o que na mulher ainda é ramo e orvalho  
e, mais que natureza, pensamento  
da unidade inicial do mundo:  
mulher planta brisa mar,  
o ser telúrico, espontâneo,  
como se um galho fosse da infinita  
árvore que condensa  
o mel, o sol, o sal, o sopro acre da vida.

De êxtase e tremor banha-se a vista  
ante a luminosa nádega opalescente,  
a coxa, o sacro ventre, prometido  
resume de outra vida, mais florente,  
em que todos fomos terra, seiva e amor.

Eis que se revala o ser, na transparência  
do invólucro perfeito.

Para o eu-lírico, o físico da mulher se mostra a partir das imagens que dele emanam. Ao ver em cada parte do corpo “sua música / de esferas e de essências” é possível perceber sua alma e assim demarcar seu teor metafísico. O poeta canta a beleza física da mulher, mostrando sua sensualidade da qual pode se perceber a “solene marca dos deuses”.

Na terceira estância, o eu drummondiano traça uma analogia da figura feminina com a natureza, situação muito parecida com a que acontece no poema de Ruy Espinheira Filho.

Conforme se vê, a palavra mulher é acompanhada, de maneira sucessiva, por três substantivos, trazendo uma carga qualitativa ao ser feminino ao classificá-lo com tamanha leveza e profundidade. É o que notamos em versos de forte expressão lírica nos quais percebemos a “mulher planta brisa mar”. Ser que, com seu ar telúrico, parece condensar, como um galho “da infinita árvore”, “o mel, o sol, o sal, o sopro acre da vida”. Nessa passagem, observamos um jogo de aliteração capaz de traduzir a beleza natural da mulher, pois é ela que concentra o doce do mel, o fulgor do sol e também o gosto salobro da vida. Dessa forma, ao observar a *femina*, o olhar do eu-lírico banha-se em “êxtase e tremor”.

Ao poetizar o corpo da amada, o poeta mostra-o como representação dos seus mistérios. Nele é possível encontrar a síntese de outra vida, trazendo em si mesmo o sentido que “todos fomos terra, seiva e amor”. Assim como para Ruy, o corpo é, na percepção de Drummond, um revelador do ser feminino, posto que se mostra como “invólucro perfeito”.

Um outro poeta, do qual Ruy Espinheira Filho também trouxe alguns vestígios da lírica amorosa, é o alagoano Jorge de Lima. O autor de *Tempo e Eternidade* (1935), conforme assevera Jorge de Souza Araújo (1983, p. 13), é um “cantor erótico”, havendo relevante presença da mulher na sua matéria poética. Nessa poesia, vamos notar, em obras de fases distintas, a temática amorosa, quase sempre ganhando destaque as lembranças dos amores passados que não se diluíram das suas recordações.

Nos versos do poeta de *Invenção de Orfeu* (1952), como já apontamos na poesia de Ruy, em capítulos anteriores, os lugares e as pessoas da infância são temáticas da sua poesia, tendo destaque os personagens *afro-nordestinos*<sup>20</sup>, sua diversidade cultural,

---

<sup>20</sup> Ver o conceito de afro-nordestino e a relevância dada ao termo pelo crítico Jorge de Souza Araújo em sua obra intitulada *Jorge de Lima e o Idioma poético afro-nordestino*.

sobretudo, a religião, sem esquecer da saudade e das angústias que advêm da arte de amar.

Leiamos este soneto (s/d, p. 481):

E esta angústia de te recompor, traço  
a traço, tua boca dolorosa  
(fonte que se exauriu), teu rosto escasso,  
ó musa angelical e airosa rosa!

Desfaz-me entre mim e tua morte, em passo  
desvanecido e obscuro, a melodiosa  
dança. Afrouxa-se breve, breve o laço  
que nos prendia, ó musa e rosa airosa.

Desvanecida frase e pensamento,  
ó lâmpada marinha, ténue vaga  
que te esvais! Onde pairas no momento

Em que procuro refazer-te, glosa,  
repetindo diante de mim a vaga  
presença angelical de oculta rosa?

No poema, o eu-lírico mostra a necessidade de compor passo a passo os fragmentos da imagem da mulher amada, a fim de (re)visitar cada traço, como a “boca dolorosa” vista por ele como uma “fonte” de onde o passado emana num fluxo de recordações, povoando sua memória. A mulher morta emerge como “oculta rosa” da matéria poética dos dois quartetos e tercetos, uma vez que “em passo / desvanecido e obscuro” sua “presença angelical” não se esvai das lembranças do amante.

A figura feminina, mesmo com “teu rosto escasso”, traz a volúpia da “musa angelical” e da “airosa rosa” da qual exala a fragrância do antigo amor encarnado nas recordações que inquietam o poeta. O eu-lírico permanece ciente da descarnalização da mulher, uma vez que é defunta, porém viva em um passado inserido no agora. Levado pela inquietude dos seus sentimentos amorosos, o amado inicia a partir do primeiro terceto uma

densa interrogação que se estende até os três últimos versos, numa tentativa inútil de resposta.

O poema se finda e a pergunta se eterniza, pois a morta continua por ser recomposta “traço a traço”, tentativa vã que é proposta desde o primeiro verso do texto. Mas o que não causa dúvida é a presença angelical da mulher rosa que não se apaga das recordações do eu-lírico.

Em análises realizadas a respeito da poesia de Ruy, não há mais dúvidas da presença dos fantasmas femininos que habitam sua memória. Ele, ao cantar amores idos, dá continuidade à antiga tradição de poetizar sobre os amores pretéritos que continuam a circundar o presente. O que verificamos no soneto de Jorge de Lima é uma constante na obra do poeta baiano, traço indelével da sua lírica amorosa. Observemos as estâncias do poema “Flor de junho” (2005, p. 65):

Tua lembrança nasce em mim, digamos,  
como uma flor de junho: úmida, fria,  
curvada ao vento e à melancolia  
do que vivemos. Mais: do que deixamos

de viver (penso nisto, assim, digamos,  
mordido de remorsos). Quem diria  
que viria tão rápido este dia  
em que eu viria que passei, passamos?

Flor de junho... Essa história, outras histórias,  
por quanto ainda, assim, dessas memórias  
suportarei? E o corvo Nunca Mais

me pousa no ombro. E, vendo a comoção  
lavrando-me, me afaga e me diz: “Não  
há de ser nada – amanhã tem mais.”

Ruy Espinheira traz na sua poesia o que poderíamos chamar de experiências vividas, não importa em que dimensão. Experimentações da alma que retratam o amor

encarnado na sua memória, por trazer recordações da mulher que no poema é representada pela imagem da “Flor de Junho” ao exalar a “história e “outras histórias”, elas que não caem no esquecimento do eu-lírico. Sentimentos que, como vasos comunicantes da alma, deixam transparecer a tristeza do ido e do que foi deixado de viver.

No texto, o poeta tomado por um grau de culpa, lamenta o pretérito às vezes não aproveitado com maior intensidade amorosa, o que faz da sua “flor de junho: úmida, fria, / curvada ao vento e à melancolia” do que viveram, conferindo ao amante a angústia do tempo que passou e da dor causada pela amada ausente. No poema de Jorge de Lima, podemos inferir que a musa é representada por uma rosa que, como frisamos anteriormente, enraizou-se nas lembranças do poeta alagoano. Já no soneto de Ruy, a mulher é representada por uma flor também enraizada no seu pensamento.

O eu-lírico, em “Flor de junho”, não faz nenhuma ressalva à idéia da figura feminina morta. Pelo contrário, podemos perceber que no primeiro terceto do poema surge o corvo, que a princípio nos leva a pensar sobre a imagem dessa mesma ave na obra de Edgar Alan Poe<sup>21</sup>. O pássaro simboliza um ambiente macabro e mórbido, nos recordando, também, da figura do gato na poesia de Baudelaire<sup>22</sup>. Entretanto, no poema em estudo, o pássaro não traz o sentido de mau presságio, de pessimismo, mas sim de uma ligeira esperança de que no futuro haverá uma outra história de amor, sendo dela símbolo, assim como a “flor de junho”.

Podemos abstrair, até então, nessa dialética entre poetas, o quanto a temática amorosa é operada por cada escritor a partir do seu olhar e da suas experiências poéticas.

---

<sup>21</sup> Ver o poema “O Corvo” de Edgar Alan Poe em *Ficção completa, poesia & ensaio*, publicado pela Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, em 1997.

<sup>22</sup> Ver, por exemplo, os poemas “Spleen” e “Os Gatos” em *Antologia da Poesia Francesa: do século IX ao século XX* organizada pelo professor Cláudio Veiga e publicada pela Record, Rio de Janeiro, em 1999.



Fica claro que os autores, citados anteriormente, buscaram firmar os seus traços estético-literários tendo como ponto de partida a sua relação particular com a linguagem e as metáforas que dela emanam. Conforme nos aponta Gilberto Mendonça Teles (1996, p. 275), “a matéria poética é a mesma para todos, mas cada um a combina diferentemente ou, na sugestão metafórica, cada escritor gira o calidoscópio segundo seus gostos e possibilidades”.

Em se tratando de “matéria poética”, e da maneira como o escritor a vê e a manuseia, dando-lhe outras formas e sentidos, vejamos como o poeta João Cabral de Melo Neto, com seu caleidoscópio posicionado ora nas terras sertanejas do Recife ora nas terras de Sevilha, trabalha com a lírica amorosa. Mesmo durante toda sua vida, afirmando ser um poeta antilírico<sup>23</sup>, Cabral, como relevante poeta que foi, não poderia, mesmo indo de encontro à força da razão que tanto prezava, deixar de inserir na sua antilira traços de um lirismo erótico ao falar da figura feminina. O assunto despertou a atenção de críticos como Antonio Carlos Secchin (2003, p. 94) que, em estudo sobre a obra *Agreste* (1985), assevera:

É de mulheres e linguagens que se ocupam os 14 poemas da seção “Ainda ou sempre Sevilha”. (...) Assim, a celebração erótica do feminino, reprimida no rude e asséptico Sertão, explodirá com inesperada intensidade no espaço sevilhano já a partir de *Quaderna* (1959), num crescendo que atinge o ápice em 1989, quando o poeta confessa o desejo de “Sevilhar o mundo” (p. 663), como, aliás, em escala íntima já o fizera, ao considerar a esposa Marly de Oliveira “A sevilhana que não se sabia”.

O lirismo erótico-amoroso do autor de *Pedra do Sono* (1940) vai gradativamente tomando novas dimensões. Desde o seu livro de estréia, citado logo acima, é possível observar os primeiros poemas que trazem a imagem erotizada da mulher, mesmo quando se

---

<sup>23</sup> Ver os ensaios sobre João Cabral e a sua poesia na obra de Antonio Carlos Secchin intitulada *Escritos sobre poesia & alguma ficção*, publicada pela UERJ em 2003, sobretudo, o seu texto *João Cabral: do fonema ao livro*, bem como o livro *João Cabral: a poesia do menos – e outros ensaios cabralinos*, do mesmo autor, lançado pela Topbooks em 1999.

trata de um escritor preocupado com o rigor estético e com o predomínio da razão, do pensar o verso de forma inexaurível, a fim de não se permitir ser tomado pelo sentimento que tanto recusava em sua criação poética. Ao falar sobre o amor, o escritor de *Museu de Tudo* (1975), em muitos poemas, não reflete sobre a emoção, sobre os sentimentos passionais, mas torna substancial o corpo, princípio do amor e dos seus mistérios.

Vejamos, a partir do poema “Sevilha andando I” (1995, p. 639), a forma com a qual o eu-lírico cabralino apresenta a figura feminina:

Só com andar pode trazer  
a atmosfera Sevilha, cítreia  
o formigueiro em festa  
que faz o vivo de Sevilha.

Ela caminha qualquer onde  
como se andasse por Sevilha.  
Andaria até mesmo o inferno  
em mulher da Panadería.

Uma mulher que sabe ser  
mulher e centro do ao redor,  
capaz de na Calle Regina  
ou até num claustro ser o sol.

Uma mulher que sabe ser-se  
e ser Sevilha, ser sol, desafia  
o ao redor, e faz do ao redor  
astros de sua astronomia.

Nos quartetos, há uma fusão da imagem feminina com a de Sevilha, emanando de ambas um jogo de sensualidade. A cidade proporciona, com sua feminilidade, uma maior elegância à mulher que por ela perambula. O andar pela urbe sevilhana deixa transparecer um fluxo maior de eroticidade que provém tanto do corpo feminino como também dos espaços citadinos por onde ela passa.

Sevilha traz a efervescência e o calor das horas, como um “formigueiro em festa”, bem como a dama carregando no seu andar e nos seus traços *feminis* uma atmosfera cítrea. A cidade e a mulher, observadas pelo eu-lírico, o inquietam pela sensualidade existente em ambas, sem esquecer do fulgor da segunda que a faz ser sol “na Calle Regina / ou até num claustro”. O antilirismo, tantas vezes predominante na poesia cabralina, cede lugar, mesmo que de forma parcial, a imagens líricas quando o assunto é o ser feminino. Só pelo fato de o poeta cantar a mulher, com preciso equilíbrio sentimental, não podemos negar a presença de um lirismo quase sempre áspero, cítrico, cortante como lâmina. Mas eis que a mulher é “centro do ao redor” e brasa “que sabe ser-se / e ser Sevilha”, ser sol desafiando quem a observa e iluminando o espaço por onde anda. Mulher-cidade e cidade-mulher que fazem do “ao redor / astros de sua astronomia”.

Em vários outros poemas, como “Viver em Sevilha” (1995, p. 636), “A Sevilhana que Não se Sabia” (1995, p. 629-632), “Sevilha ao telefone” (1995, p. 642-3), “A palavra seda” (1995, p. 246-7), “A mulher e a casa” (1995, p. 241-2), “Jogos frutais” (1995, p. 262-8), só para ficarmos com alguns poucos, João Cabral de Melo Neto, ainda que embebido pela sua áurea formalista e pelo seu canto poético encapsulado pela razão e ríspido como a pedra, não deixou de celebrar a beleza corpórea e, por conseguinte, o teor erótico dela proveniente.

Sabemos que a partir dos diálogos entre escritores, vão se firmando traços e características comuns e incomuns na suas respectivas criações poéticas, ou seja, analogias que nem sempre retratam as semelhanças, mas também as diferenças que podem vir a ser grandes. A leitura dos poemas do autor de *Quaderna* (1959), livro cuja metade dos poemas trazem um teor lírico-erótico, nos proporcionou observar que, diferente de Cabral, o poeta Ruy Espinheira Filho versou sobre o amor, entregando-se ao sentimento e a uma

linguagem, quase sempre, com menos rigor formal, porém, sem perder a preocupação estético-literária, como fazem os bons poetas.

Um outro poeta que não poderia deixar de ser citado e incluído nesse ciclo dialético é o carioca Vinicius de Moraes. Talvez o escritor brasileiro, depois de 30, que mais cantou as mulheres amadas e o universo passionai. Diferente de Cabral, o autor de *O Caminho para a Distância* (1933) entregou-se, como assevera Alfredo Bosi (1994, p. 459), à “intimidade dos afetos” e à “vivência erótica”. O crítico ainda registra que o escritor de *Cinco Elegias* (1943) é, “depois de Bandeira, o mais intenso poeta erótico da poesia brasileira moderna”. Observemos o poema “Mulher de Agosto” (1980, p. 72):

Tu me levaste, eu fui... Na treva, ousados  
Amamos, vagamente surpreendidos  
Pelo ardor com que estávamos unidos  
Nós que andávamos sempre separados.

Espantei-me, confesso-te, dos brados  
Com que enchi teus patéticos ouvidos  
E a achei rude o calor dos teus gemidos  
Eu que sempre os julgara desolados.

Só assim arrancara a linha inútil  
Da tua eterna túnica inconsútil...  
E para a glória do teu ser mais franco

Quisera que te vissem como eu via  
Depois, à luz da lâmpada macia  
O púbis negro sobre o corpo branco.

O soneto viniciano, composto por rimas paralelísticas e alternadas, retrata a mulher amada que não se apaga da memória do eu-lírico. Como podemos observar, a união dos corpos se dá pelo ardor abstraído dos amantes. Na primeira estrofe, o poeta afirma ser a figura feminina o sujeito que o conduz para a arte de amar, possibilitando-lhe prazeres que permanecem a povoar suas lembranças.

No decorrer do poema, observamos traços do amor cortês, ao notarmos um tratamento neo-romântico para com a amada. O amor aqui não está somente no campo da carnalidade, mas se encontra presente nos recônditos da alma. A mulher não aparece no poema só como objeto do prazer carnal, ela é tratada com ternura, uma espécie de mesura que em alguns momentos a coloca numa posição privilegiada: ora carnalizada ora sacralizada. Fazendo-a, assim como constatamos na poesia de Ruy, um dos mais relevantes temas da criação poética do autor carioca.

Observemos, no segundo quarteto, como o eu-lírico denuncia o cortejo à amada, pois ele diz em clima poético: “enchi teus patéticos ouvidos / e achei rude o calor dos teus gemidos / eu que sempre os julgara desolados”. Nesses mesmos versos aflora da fala do amante um jogo erótico, nos apontando um entrelaçamento de corpos que se possibilitam a cópula carnal.

Em diversos poemas de Vinicius de Moraes, o leitor pode perceber a oscilação da presença da única e das várias mulheres. Vinicius, “poeta múltiplo”, como assegurou Tom Jobim<sup>24</sup>, cantou a dor, a saudade, as alegrias e tristezas oriundas do amor transcendental, conforme é possível ver na primeira fase do escritor, como também torna-se perceptível a celebração do carnal, que adquire relevância na segunda fase, em plena maturidade criadora.

São muitos os textos que retratam a figura feminina, a exemplo de “A uma mulher” (p. 6-7); “Invocação à mulher amada” (p. 31-2); “Soneto do amor perdido” (p. 35); “A mulher que passa” (p. 72-3); “Balada para Maria” (p. 74); “Soneto Katherine Mansfield” (p. 73); “Soneto de contrição” (p. 75); “Ternura” (p. 76); “Soneto de devoção” (p. 76);

---

<sup>24</sup> Ver no CD *Vinicius 90 anos*, lançado pela Som Livre, o depoimento de Tom Jobim, músico e parceiro de Vinicius de Moraes.

“Poema para todas as mulheres” (p. 77-8) dentre outros. Essa habilidade lírica, que desponta dos versos vinicianos, ao tratar da mulher e, em específico, do amor, faz com que o poeta, como assevera Afonso Romano de Sant’Ana (1993, p. 264), realize “uma coisa rara na poesia ocidental: abre o inconsciente com tal violência e pureza que, de repente, aí se dramatizam os ingredientes de um inconsciente mítico e temporal”.

Talvez isso explique a forte aproximação da lírica amorosa da poesia de Vinicius com o leitor. Um poeta que, com o passar do tempo, ao trazer uma linguagem simples, acaba por se aproximar mais do público leitor, principalmente quando se trata dos seus poemas de temática amorosa.

O autor de *Para viver um grande amor* (1962) mostra ser a mulher o maior enigma da sua poesia, pois, no seu corpo e na sua alma, ele tece uma relação amorosa transitando entre a sagração de *Eros* e os traços de uma formação cristã, onde aparece a idéia do pecado da carne e conseqüentemente da contaminação da alma pelos desejos carnavais. Mas o que, no fundo, acaba regendo a poesia de Vinicius é a necessidade de amar e de se fazer amado, arrancando “a linha inútil” da “eterna túnica inconsútil” da mulher amada e depois ver “à luz da lâmpada macia / O púbis negro sobre o corpo branco”.

Ao selecionarmos poetas como Manuel Bandeira; Jorge de Lima; Carlos Drummond de Andrade; Vinicius de Moraes e João Cabral de Melo Neto, tentamos tecer uma colcha de retalhos utilizando, como um único fio condutor, a temática lírico-amorosa que emerge da poesia desses escritores, o que nos levou a perceber um diálogo firmado entre eles e Ruy Espinheira Filho, pois, na matéria poética dos autores, notamos a forte presença de uma linguagem que nos possibilita, enquanto leitores, uma comunhão com as imagens femininas, dando destaque às suas volúpias que nos envolvem no ciclo de *Eros*,

onde o eu-lírico, presente na poesia de cada um deles, celebrou a mulher ou as mulheres que continuam povoando, de maneiras peculiares, a memória de cada poeta.

Assim, o autor baiano, ao manipular a matéria poética de forma particular, busca seu próprio traço lírico, mas sem se impossibilitar o usufruto das boas lições deixadas pelos poetas mais velhos. Conforme tentamos mostrar, na poesia de Ruy, bem como nas dos demais poetas, a mulher “é corpo e alma / em tão plena calma”, porque por ela não pensa “senão sentimentos // pungentes de alma / e corpo sem calma // pelo corpo e a calma / em que sonhas, alma”.

### 3.3 UM PEREGRINO E SUA LIRA

Na poética de Ruy Espinheira Filho predomina um constante estado elegíaco que nos remonta à poesia lírica medieval e renascentista. São canções de amor que se expandem nos destroços dos sentimentos passionais. Na sua poesia, a mulher origina-se do passado, causando-lhe fortes inquietudes, pois os verbos quase sempre flexionados no pretérito ratificam a idéia de que há sempre um quê de tristeza na sua lírica amorosa.

Em plenos séculos XII e XIII, momento áureo da literatura medievá, a poesia se expandia por diversas partes da Europa trazendo como temática central o amor. Durante a Idade Média floresce uma necessidade maior, por parte do poeta, de exaltar seus sentimentos amorosos e tornar a voz do eu cada vez mais presente, estabelecendo um maior teor de individualidade nos chamados poemas trovadorescos, que vieram a se difundir a partir da Occitânea, como podemos perceber nas Cantigas de Amor e Amigo. É sabido que, desde a antiguidade, a poesia já tinha uma relação muito próxima com a música, uma vez que os poemas também eram acompanhados por instrumentos de corda e sopro, a exemplo

da lira e dos flautins. Mas é exatamente no duzentos e trezentos que a poesia adquire maior aproximação com a música, chegando a confundi-las entre si.

Ao direcionar seus sentimentos à figura feminina, a *domine*, o poeta trovadoresco firma na sua arte poética o sentido de amor cortês, tendo a mulher como *leitmotiv* do seu canto. O trovador retrata a figura feminina como personagem central de seus versos líricos, estes que falam do distanciamento da mulher amada e, na maioria das vezes, da impossibilidade da concretude desse amor, dando assim vazão ao que conhecemos na literatura como amor platônico, por não haver uma correspondência recíproca de ambas as partes, bem como pela não carnalização do sentimento amoroso.

Dessa forma, duas forças aparentemente antagônicas, *Eros* e *Thânatos* não poderiam deixar de compor as imagens que emanam dos versos das cantigas medievais. O poeta encorda sua lira, a fim de consagrar a força do desejo, visto que, conforme pontua Werner Jaeger (2001, p. 735), “todo *eros* representa um anseio por qualquer coisa que não se tem e se deseja ter”. O *trobador* de fato cantou o amor e elevou sua dama, colocando-a numa posição de deusa, sem deixar com que desvanecesse dela a beleza capaz de fazer com que o poeta entoasse sua lira com o intuito de cantar seus versos que traziam, na sua essência, a virilidade da paixão.

Inserido nos fluxos da arte de amar, os trovadores firmaram a presença do eu-lírico voltado para os sentidos passionais, consagrando-o e o tornando capaz de canalizar suas forças eróticas em busca de um tu, ou seja, de um outro. Um eu que ao falar de uma segunda pessoa, o ser feminino, acaba por voltar para si mesmo. Ao cantar sua dama, o poeta visualiza, a partir dela, sua própria imagem, dando vazão aos sentimentos oriundos da amada. Mais uma vez o poeta posiciona sua lira e faz com que dela ressoe o canto para



maravilhar o ouvido do outro, sem esquecer de que o mesmo tende a retornar a fim de repercutir nele próprio.

Mediante as mudanças estético-literárias, com o passar do tempo, a relação entre poesia e música vai adquirindo uma outra ordem. Em tempos longínquos, a poesia, a dança e a música encontravam-se entrelaçadas, não havendo, *a priori*, uma distinção tão clara. Essa relação chega até a Idade Média, pois essas linguagens pareciam compor o uno; a festa: momento de deleite e descontração dentro dos castelos medievais. Já no Renascimento, a música e a poesia, por exemplo, vieram a se desassociar, ocorrendo, portanto, a clarividência de que a poesia tende a estar presente em toda arte, porém só se encontrando viva quando se liberta de qualquer companhia.

A mudança não nega que a poesia venha a ter sua própria musicalidade, todavia, como sentencia Octavio Paz (1996, p. 119) “a música da poesia é a música da linguagem / suas imagens são suscitadas em nós pela palavra”. São das palavras que surgem os ritmos do poema e é a partir da correlação entre elas que a música do poema se expande por entre os versos. A palavra, como unidade rítmica, passou a ser melhor observada pelo criador, impondo-lhe, como instrumento de trabalho, um maior cuidado ao lidar com elas.

O poeta moderno, mesmo em alguns momentos, lançado à multidão, não deixou de ser um solitário em meio a ruas, praças, casas e indivíduos, peregrinando com sua lira nas ruas da cidade ou por entre os cantos do seu quarto, como também das alcovas das amadas. É nesse cenário onde o tempo mítico do poeta Ruy Espinheira Filho se encontra. Um lírico que, modernizando o seu instrumento e fundindo as velhas técnicas de poetizar com as novas, permanece a cantar os amores pretéritos e a fazer da mulher matéria essencial dos seus versos. Prestemos atenção no poema “Canção do amor antigo” (2005, p. 91-3):

Amor antigo, de quando  
nem me sabia te amando.

Sabia só que se abria  
o dia quando te via

e alguma coisa doía  
com uma dor de alegria

- ou como feliz desgosto  
aceso à luz do teu rosto.

Contraste de que vivia  
minha história, noite e dia:

aquilo que iluminava  
era o mesmo que apagava

a luz, e me anoitecia  
de calar o que sentia:

alta maré de paixão  
queimando no coração.

E vieram horas e anos  
- prosaicos, cotidianos,

e mais isto e aquilo: coisas  
sem conta: vagidos, loisas,

ventos de riso e de dor  
e, de repente, um amor.

Aliás: amores. Leves  
ou densos, mas sempre breves,

pois nenhum em mim abria  
o dia de quando via,

para meu feliz desgosto,  
a harmonia do teu rosto.

Claro dia que doía  
- e ainda dói, neste dia,

com o mesmo brilho de enganos,  
apesar dos tantos anos

(e talvez um certo gosto  
de tarde morta, sol-posto).

E assim permanece em mim,  
como antes. Como no fim

será: mesmo amor de quando  
nem me sabia te amando.

O ponto nevrálgico desse texto é o jogo ambíguo de sensações advindas do amor que o eu-lírico nutre pela figura feminina sobre a qual se refere, mantendo-a no anonimato. O nome da amada não aparece em nenhum momento no poema, o que era muito comum nas cantigas de amor e amigo, já que o trovador medieval, por precaução, principalmente quando se tratava de uma mulher comprometida, procurava não revelar a graça da sua musa.

Nos dezenove dísticos que compõem o poema, o autor trata das dores e alegrias causados pelo sentimento amoroso. Podemos notar que na maioria das estâncias vão sendo tecidas antíteses originadas da subjetividade do amante, pois parece que “alguma coisa doía / com uma dor de alegria”. Concomitantemente à sensação de luminosidade, advinda do rosto da mulher, surge um “feliz desgosto” que acende da sua tez. Contrastes sinestésicos que circundavam a vida do poeta, ou melhor, a sua “história noite e dia”.

Das imagens, que perfazem o poema, surge um tom nostálgico, como um fio condutor, trazendo uma tessitura às estrofes movidas por uma cadência rítmica causada pelo jogo de palavras e pelos versos paralelísticos encontrados em todo o texto. O que nos remonta, mais uma vez, à arte de trovar, assim como o refrão muito presente nos poemas de menor linhagem, e que, outrossim, pode ser visualizado em “Canção do amor antigo”, quando o poeta diz na primeira estrofe: “amor antigo, de quando / nem se sabia te amando”. No último dístico, constatamos que a metade do primeiro verso e todo o segundo se

repetem sem nenhuma mudança. Nesse momento, o eu-lírico procura enfatizar a não temporalidade do seu próprio sentimento.

Uma leitura cuidadosa possibilita ao leitor enxergar que o eu-lírico acaba revelando que “ventos de riso e de dor” não eram ocasionados apenas por um amor, todavia por “outros leves // ou densos, mas sempre breves”, porque o que continuava tatuado na sua memória era o rosto que permanecia nele como antes. O poeta, imerso no jogo antagônico do amor, volta a revelar o quanto seu sentimento é direcionado para um único ser feminino que parece superar todos os outros, uma vez que “como no fim // será: mesmo amor de quando” nem o próprio eu-lírico sabia a amando.

Nesse poema, assim como em todos os outros analisados anteriormente, Ruy Espinheira nos revela que a sua criação, como registra Mikel Dufrene (1969, p. 51), “encerra antes um saber imaginante que um saber significante; a poesia por sua vez reclama a imagem [...] porque a palavra, é tratada como uma coisa e não como um signo, só pode significar pela magia e não pela razão”. Numa boa obra literária, a palavra não se limita apenas a uma relação sintagmática, operacionalizada pelo escritor a fim de uma simples comunicação. A palavra na literatura é “matéria de imagem”, caixa musical que ecoa ritmos e de onde o poeta “deixa falar a linguagem” (p. 51).

Na poesia de Ruy, a lira entoa seu canto, trabalhando, como lhe é mais comum, o metro curto, nos dando, conforme explica Ivan Junqueira (1998, p. 75), “uma lição magistral de como conter e aguçar seu discurso, cujo ritmo jamais se esgarça ou tropeça”. Poesia que encena vocações do passado, mas que expande suas raízes para um futuro incerto, onde “se esconde, / e queima, um fogo – e a um grito ainda responde / outro grito, outro homem”, outras certezas e incertezas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, abordamos sobre a poesia lírico-amorosa de Ruy Espinheira Filho, procurando fazer uma análise crítico-literária de um *corpus* de poemas que abrangem desde a primeira obra, intitulada *Heléboro* (1974), até *Elegia de Agosto e outros poemas* (2005). Este estudo nos possibilitou verificar a forte presença da figura feminina na poética do escritor, em que *Eros* e *Thânatos* se entrelaçam num jogo dialético, no qual passado, presente e futuro emergem da matéria lírica encontrada nos versos do poeta baiano.

Em se tratando da poesia do autor de *A Canção de Beatriz* (1990), podemos ratificar sua habilidade na criação de versos que delineiam as marcas do ofício de poetar com técnica, trazendo a preocupação de um escritor que encarna em seus poemas a emoção lírica de onde notamos a originalidade da sua criação. Na obra de Ruy, a saudade oriunda da infância, dos amigos idos e sobretudo dos amores, que continuam a povoar sua memória, desponta dos seus versos sem causar grandes estrondos. Há no conjunto da sua obra a presença de antigas paixões das quais pululam as imagens da mulher que se desloca do campo do amor platônico, a fim de habitar o espaço mundano, onde os corpos se fundem experienciando os prazeres da carne.

Na poesia lírico-amorosa de Ruy Espinheira, o eu-lírico mostra-se sujeito e objeto do desejo, instaurando, portanto, um cenário de fortes tumultos amorosos nos quais a figura feminina carrega um jogo de sentidos em que se amalgamam a imagem da mulher delicada, cortejada e imponente, bem como a imagem da amada que desperta a força erótica e a cultiva com seus traços de mulher sedutora capaz de perpetuar sua fotografia no universo mnemônico do escritor.

No decorrer deste trabalho, buscando um respaldo teórico em autores como Platão, Aristóteles, Georges Bataille, Merleau-Ponty, Octavio Paz, Friederich Hugor, T.S. Eliot, Benedito Nunes, Émile Durkaime, Davi Arrigucci Jr., Ivan Junqueira, Antonio Carlos Secchin, Mirella Vieira Lima, Roberval Pereyr e outros, procuramos desenvolver um estudo cuidadoso com intuito de melhor perceber uma poesia, como asseverou Miguel Sanches Neto, na orelha do livro *Elegias de agosto e outros poemas*, que “evita o estrondo, o ruído, o grito, a cristação e o improvisado”. Os poemas de amor de Espinheira trazem um ritmo sereno, sem sentimentalismo, capaz de eternizar nos corações dos seus leitores mais sensíveis as marcas de uma lírica que nos remonta aos antigos poetas do Ocidente sem perder a sua feição própria; uma originalidade que coloca o escritor dentre os maiores do seu tempo.

Na poesia de Ruy Espinheira, o eu-lírico não nega a solidão, a subjetividade, o mergulho no seu próprio mundo de idéias e sensações, mas estabelece, como registra Cid Seixas<sup>25</sup>, “um lugar de encontro com todos os homens”, porém sem perder de vista o espaço da alteridade. O autor de *Morte secreta e poesia anterior* (1984) se volta para sua criação, tomando como elemento primordial a linguagem, operando dentro e fora dela, desordenando-a quando preciso, estabelecendo, assim, uma (re)valorização da expressão poética e sobretudo da força da palavra. Os seus versos retomam os caminhos desdenhados pela vanguarda concretista onde formas e ornamentações estéticas estavam em primeiro plano. Nos seus poemas, o conteúdo, as temáticas, ritmos e musicalidades são evocados para povoar sonetos, quadras, dísticos, baladas, canções, elegias; poemas que vão desde os versos alexandrinos às redondilhas, bem como aos versos livres.

---

<sup>25</sup> Artigo publicado no Jornal de poesia, [www.secrel.com.br/jpoesia/cseixas07c.html](http://www.secrel.com.br/jpoesia/cseixas07c.html), organizado pelo escritor Soares Feitosa.

No desenrolar das nossas leituras, notamos a maneira como a temática amorosa se encontra presente na produção do poeta desde a sua obra inicial, aparecendo de forma expressiva nas demais, sem cair no mero jogo de repetições de imagens passionais das quais a figura feminina é sujeito e objeto. Ruy, ciente de que o lirismo amoroso é tema essencial dos grandes poetas ocidentais, nos remonta aos antigos gregos, romanos, chegando aos trovadores medievais, aos renascentistas, perpassando as diversas poéticas, desde a clássica até a contemporânea, sem deixar de dar o seu próprio tom. Assim, bem fizeram poetas como Manuel Bandeira; Jorge de Lima; Carlos Drummond de Andrade; Vinicius de Moraes e João Cabral de Melo Neto, só para citar alguns de uma lista que tende a ser grande.

Na obra do escritor de *Julgado do vento* (1979), a visibilidade do mundo operacionaliza as forças do tempo presente e do passado, dando vazão a *Cronos* e *Kairós*; o primeiro simbolizando a ordem; o segundo, a desordem, o retorno ao pretérito, causando no eu-lírico fortes tumultos amorosos ao regressar a lugares onde ele viveu antigos amores. Não obstante, no entrelaçamento dos tempos, percebemos que a lírica-amorosa é sempre um retorno aos anos passados onde de repente fica-se “muito antigo”. Na lírica de Ruy Espinheira, o olhar da dama “ainda reluz a lua, / porém distante, sobre antiga rua” da qual “vêm farrapos de cantigas”. A mulher, para o poeta, não perdeu o encantamento de musa e a doçura de fêmea que do “teu corpo é possível retirar o brilho”. Para ele, o ser feminino ainda traz o canto das sereias capaz de arrebatam corações e levar o amado aos espaços abissais da paixão.

Em seus versos líricos, a mulher é vista com sensualidade, sujeito e objeto do desejo e co-partícipe das tramas amorosas em que estabelece o diálogo entre *Eros*, o deus do amor, e *Thânatos*, a deusa da morte. Estes mitos que, na poesia do autor baiano, não opõem suas

forças, todavia se amalgamam a fim de habitar a gôndola do amor desse poeta em cuja poesia percebemos, sem nenhum equívoco, traços neo-românticos. Eis um escritor que faz do corpo feminino espaço no qual se entrelaçam o poder do amor e da morte. A mulher, na poesia de Ruy, mesmo que morta biologicamente, continua a povoar suas lembranças.

Operando com e na memória, o poeta dá vida à antiga moça que “já oferta: esse corpo / a cada instante mais perto” ao qual responde o corpo do eu-lírico “como nunca antes desperto”. E eis que a figura feminina permanece valsando em suas recordações, mesmo ao estar, a moça, “morta há treze anos”. O corpo da mulher é carnalizado, tornando-se fonte de prazeres, sem perder sua suavidade. O mesmo corpo que é visto como objeto do deleite amoroso e “de brisa e pólen, ventania / e pedra”.

O olhar caleidoscópico de Ruy Espinheira Filho capta os dissabores da vida, a inquietude dos homens e visualiza as chagas de um planeta desumanizado e lança nas muralhas do tempo as incertezas dos seres humanos crepusculares. O poeta baiano é um lírico deslocado numa contemporaneidade na qual o lirismo encontra-se cada vez mais fragilizado, o que não inibe o autor de demolir as ruínas concretas da atualidade, com intuito de recuperar o poder da subjetividade num mundo onde o sujeito sensível parece não ter mais nenhuma relevância.

Notamos que sua poesia, mesmo imersa na lírica moderna das cidades e das multidões, não se deixou manchar por inteiro no macadame baudelaireano. Ao contrário, o poeta continua a entoar sua lira para cantar amores do passado e do presente dos quais, como observamos neste estudo, a mulher é um dos principais *leitmotiv* da sua arte poética. Dessa forma, no seu universo mnemônico continuam a existir imagens femininas, ressoando os cantos epifânicos da paixão, uma vez que, como assevera Octavio Paz (1993, p. 57), a “poesia é um perpétuo recomeço e um contínuo regresso”, pois ela “busca a



interseção dos tempos, o ponto de convergência”. Portanto, a poesia lírico-amorosa de Ruy Espinheira possibilita a fusão da vida, *Eros*, e da morte, *Thânatos*, através do desejo, da concretude do amor, sem esquecer das lembranças de mulheres que, como fantasmas, povoam a memória do poeta.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Antônio de Castro. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nona reunião**; 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Corpo**. 5º ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. **Jorge de Lima e o idioma poético afro-brasileiro**. Maceió: Edufal, 1983.
- ARRIGUCCI, Davi Júnior. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- \_\_\_\_\_. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1953.
- \_\_\_\_\_. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BAYET, Jean. **Literatura latina**. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1996.
- BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo**. Rio de Janeiro, 1994.
- BRASIL, Assis. **A Poesia baiana no século XIX**. Rio de Janeiro: Imago; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.
- BATAILLE, George. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.
- BAUDELAIRE, **Pequenos poemas em prosa**. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaios sobre a Relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 37.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo. Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BUENO, Alexei (Org.) **Poesía brasileira hoxe**. Santiago de Compostela: Danú Editorial / Xunta de Galicia, 2004.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1985.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

COELHO, Nelly Novaes. **Carlos Nejar e a “Geração de 60”**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CHALHUB, Samira. **Poética do erótico**. São Paulo: Editora Escuta, 1993.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. Companhia das Letras, 1988.

DRONKE, Peter. **La lírica en la Edad Media**. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1995.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

ELIOT, T.S. **A essência da poesia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. **Heléboro**. Feira de Santana: Edições Cordel, 1974.

\_\_\_\_\_. **Julgado do vento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_. **Antologia Poética**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1996.

\_\_\_\_\_. **As sombras luminosas**. Florianópolis: FCC Edições, 1981.

\_\_\_\_\_. **Morte secreta e poesia anterior**. Rio de Janeiro: Philobibliion, 1984.

- \_\_\_\_\_. **A Canção de Beatriz e outros poemas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Antologia breve**. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Memória da chuva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Poesia Reunida e inéditos**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Livro de Sonetos**. Porto Seguro – Ba: Edições Cidade da Bahia / Capitania dos Peixes, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A Cidade e os sonhos**. Salvador: Edições Cidade da Bahia, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Forma e alumbramento: poética e poesia em Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Elegia de agosto e outros poemas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- FERREIRA, A.C. **Memória, Tempo, Narrativas**. Política e Trabalho. João Pessoa: PPGS – UFPB, 1996.
- FERREIRA, Izacyl Guimarães. Forma conquistada: a propósito de Ruy Espinheira Filho. **Jornal de Poesia**, Rio de Janeiro, 19 set, 2003. Disponível em: [www.secrel.com.br/jpoesia/izacyl14.html](http://www.secrel.com.br/jpoesia/izacyl14.html). Acesso em: 24 jan. 2006.
- FREITAS, Iacyr Anderson. **As pedras luminosas: uma análise da poesia de Ruy Espinheira Filho**. Salvador: FCJA, EDUFBA, 2001.
- \_\_\_\_\_. O desamparo no jardim. **Jornal de Poesia**, Rio de Janeiro, 19 set, 2003. Disponível em: [www.secrel.com.br/jpoesia/iaf07.html](http://www.secrel.com.br/jpoesia/iaf07.html). Acesso em: 24 jan. 2006.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna; da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FREUD, Sigmund. **O Mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GAIARSA, José A. **O que é corpo**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- GIL, José. **A imagem nua e as pequenas percepções – Estética e metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-moderno: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIMA, Mirella Vieira. **Confidência mineira**: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

LYRA, Pedro (Org.). **Sincretismo: a poesia da geração 60**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LUCAS, Fábio. **O poeta e a mídia**: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Senac, 2003.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

MEZAN, Renato. **Freud, pensador da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MOTA, Valéria Lessa. **O inquilino do incêndio**. Poesia e experiência urbana em Ruy Espinheira Filho. 198 f. Dissertação de mestrado em Literatura e Diversidade Cultural – Departamento de Letras e Artes, UEFS, 2002.

MORAIS, Vinicius de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1981.

NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1995.

NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NUNES FILHO, Nabor. **Eroticamente humano**. Piracicaba: UNIMEP, 1994.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e pintura**. Um diálogo em três dimensões. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEREYR, Roberval. **A unidade primordial da lírica moderna**. Feira de Santana: UEFS, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, Aduino (Org.). **O Olhar**. Companhia das Letras, 1988.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaio**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

POUND, Ezra. **A arte da poesia: ensaios escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1991.

ROUGEMONT, Denis de. **A história do amor no ocidente**. 2 ° ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **O Canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

\_\_\_\_\_. **Drummond: o gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Escritos sobre poesia & alguma ficção**. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2003.

\_\_\_\_\_. **João Cabral: a poesia do menos – e outros ensaios cabralinos**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SEIXAS, Cid. **Triste Bahia, Oh! quão dessemelhante: notas sobre a literatura na Bahia**. Salvador: EGBA, 1996.

\_\_\_\_\_. Ruy Espinheira Filho: o lirismo como expressão pessoal. **Jornal de poesia**, Rio de Janeiro, 19 set, 2003. Disponível em: [www.secrel.com.br/jpoesia/cseixas07c.html](http://www.secrel.com.br/jpoesia/cseixas07c.html). Acesso em: 15 jan. 2006.

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação Românica Medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TAVARES, Simone Lopes Pontes. **A paixão premeditada**. Rio de Janeiro: Imago; Salvador - BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. **A escrituração da escrita**: teoria e prática do texto literário. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

VEIGA, Cláudio (Org.). **Antologia da poesia francesa**: (do século IX ao século XX). Rio de Janeiro: Record, 1999.

VEYNE, Paul. **A elegia erótica romana**: o amor, a poesia e o ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na História e na Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.