

## **CANTATA MINEIRA EM CROMATISMO E DISSONÂNCIA: a poesia de Romério Rômulo**

### **Dulce Maria Viana Mindlin – UFOP-MG**

MATRAGA nº 11, 1º semestre de 1999

A hora, em si, é dissonante. O ocaso das vanguardas leva a refletir sobre a poesia: passatempo e sacramento, ofício e paixão, como quer Octavio Pazi[i]? Qual o lugar do poeta no caótico mundo dos nossos tempos finisseculares? Estará condenado ao exílio, expulso que já fora da *res publica*, desde os tempos de Platão? Ou continuará em sua incessante tagarelice, a despeito de, na prática, não ter a menor condição de responder para que serve?

Não importa. A poesia **é** e **está**. Romério Rômulo que o diga, principalmente no *Tempo quandoii[ii]* que acaba de publicar, mineiramente, sem maiores proclamações. Graficamente uma jóia, quer pelo tamanho do objeto, quer pelos detalhes de composição, assinados por Tião Nunes: são dois volumes acondicionados em uma caixinha-estante, na qual as letras RR se confundem com os troncos e as raízes que, semioticamente, representam o interior do invólucro. Trabalho de poeta, mais que de artista gráfico. Trabalho de poeta que presente o telurismo de Rômuloiii[iii] -- e o apresenta transmutado, produto de uma interpretação, de um mergulho no objeto, para fazer dele ponto de partida e de chegada, num jogo semiológico dos mais felizes, dos mais instigantes.

Entretanto, escolho uma outra chave para minha leitura, animada talvez pelo sabor de sabê-la precária, transitória, transitiva. Talvez mesmo pelo fato de reconhecer em *Tempo quando* uma escritura múltipla, geradora assim de uma tal multiplicidade de sentidos que somente um olhar de certa forma cúmplice será capaz de deles se acercar e neles procurar se encontrar, ou se desencontrar. Se, como Rômulo, acredito que "avenca só nasce em ausência de condições", é bem possível que, a despeito da precariedade dessas mesmas condições, possa eu insistir na abordagem de certos aspectos que atuam no campo da produção de sentido(s), para formalizar um certo (des)funcionamento, uma certa (i)lógica interna, um certo rastrear das (sub)estruturas que acabam por perfazer o jogo verbal que tento empreender no mesmo diapasão: por que *cantata*? Por que *em cromatismo e dissonância*? Por que considerar *Tempo quando* uma *cantata*, se tiver que partir da definição de "peça vocal sacra ou secular, de comprimento moderado, incorporando recitativo e ária (...), [podendo ainda] incluir várias vozes solo, coro e orquestra (...)"iv[iv]?

Observemos as "várias vozes" a partir do subtítulo, "relato de adverbial". O poeta como que delega a enunciação, embora não renuncie a abrir sua *cantata* com uma ária que é toda sua, para anunciar o que seguirá:

Espaço do meu público consolo,  
refiro-me à ação na derrocada.  
quero saber da face que me pulsa,  
do coração ardido, entre-rasteiro.  
quero pisar a lenta cauda mansa  
desta vergasta em tempo repetida.

uma agonia vem, esforço ritmado  
pelo meu corpo, estrela que me habita.

quanto de mim vou me dizer agora  
se sobra-me de tudo este tamanho?

se sobra-me do pouco tanto pouco,  
vou rebentar as hastes dos caminhos,  
pisar o pulso brabo das tormentas.  
quanto revela cada pulso nosso  
se nosso coração nada revela?  
as noites são duelos repetidos  
na ânsia madrugada dos casulos.  
sabê-los fica mais do que sabê-los.

(v.1, p. 11.)

É a consciência do poeta que se sabe o responsável pela recuperação dos “emblemas da comunidade perdida”, ou das “imagens da totalidade oculta”<sup>v[v]</sup>. É o poeta que, desejoso de restaurar, ainda que em um espaço simbólico, a “Minas [que] já não há”, resiste, insiste e investe na atualização das vozes mineiras<sup>vi[vi]</sup> que povoam seu imaginário, seus troncos, suas raízes, de certa forma sintetizadas em “*manuelzão: relato de noite e dia*”:

acordado, cavalo. transmanuel  
móita sombramentos. são suas,

por memória. arreatas encilham,  
de romances: uma costura em  
menestrel. olhos ainda dormidos,  
vaga estrela. pepitas mergulhavam  
noite: até mais. cupinzeiro é  
sentimento de descanso e pensamento.  
monitorador de rastros. trilhos  
apontam. há que.

didia, fucelagem no corpo.  
onde pouco mais bezerro anda.  
um tabuco, por ora, lá cascavel.  
sumidouros de um antanho torto,  
onde patrão falava sobrevivendo.  
garrucha maia vale mais que  
medo. era sim.  
dinoite, um ovalado de noite.  
sonso só. carregar enublamentos,  
nublagens, dedução pode ser  
metro de parede, como que corpo.  
mundo oitavo.

(v.1, p. 14-15)

Observe-se que a plasticidade da forma acaba por recuperar não apenas a oralidade da voz da personagem (“móita”, “pensação”, “didia”, “dinoite”), porém vai muito mais longe, no que recupera uma outra voz, a que primeiro imortalizou Manuelzão nas páginas de “uma estória de amor”. Outro mineiro, Guimarães Rosa. Aquele que deu a conhecer a “biografia” de Manuelzão: “Ele, Manuel J. Roíz, vivera lidando com a continuação, desde o simples de menino. Varara nas águas. Boiadeiro em cima da sela, dando altas despedidas, sabendo saudade em beira de fogo, frias noites, nos ranchos (...). De desde menino, no buraco da miséria. Divisou a lida com gado, transitar as boiadas. Mas, agora, viera bem chegado, àquele aberto sertão, onde havia de se acrescentar, onde esquecia os passados”vii[vii].

A mesma dualidade temporal aparece nos dois textos. Porém enquanto Rosa, analiticamente, descreve a lida do passado e a prosperidade do presente, Rômulo **sintetiza** os dois tempos em expressões de muito maior eficácia significativa: “transmanuel”, para a superação do estado primitivo, o da carência; “menestrel”, para a condição de assalariado de origem plebéia, sempre a serviço de um mais poderoso; “sumidouros de um antanho torto”, para evidenciar o tempo presente, direito por conseguinte, sob a égide da fartura e da consciência da vitória, na luta pela vida.

“de-tomás” (de *caminhando em beiradas de noite*, v. 1, p. 16-18) aparece em sintonia com “manuelzão (...)”, e o poeta resgata muitas das peculiaridades lexicais e semânticas de sua voz quando não hesita em transcrevê-las, quase transliterando-as: “redemunhavam”, “bicho reda forte”, “ranca piso de estrada”. Na seqüência, faz o mesmo com o mencionado *adverbial*, embora se disfarce em uma espécie de corifeu, falando em terceira pessoa: “pássaros lhe desabaram”, “avoou povoamentos” (v. 1, p. 20). Adiante, “zé do lope”, que “canhotou destroço”, “redou vazante de rio”, “[de] olho vesgo em cartelo/ istrupiço”, [que] “rumiou lua/ entre os dentes” e “acarcou cavalo na reta de deus” (*inda ainda zé do lope*, p. 23). Na mesma dinâmica, o poeta dá vezes e vozes a tribúzio, a zezila, a achiqo miúdo, a sebastião g., e principalmente ao avô zico, para quem compõe uma ultra-sintética biografia polifônica, uma vez que enunciada em todas as pessoas gramaticais do singular:

*avô zico*

sou manso de brabezas. advindo.  
conto o nascido na precisão do cerrado.  
certo, dirás: falências. que não. vô zico  
foi anunciado nos garimbos. removeu  
caminhos de água. tentou se recompor  
com diamantes. daqui não deu. risco  
em cedro e pompéu. de seis fazendas  
sobraram-lhe tesouros. do corpo interno.

(v. 1, p. 27)

Como se pode perceber, as várias vozes da *cantata* se inserem em uma organização de montagem harmônica, isto é, aquela que se constrói sobre o rigor da depuração, originando-se mesmo das diferenças entre tons dominantes da mesma cena -- no caso, o resgate da “alma dos povos”, ou da “memória coletiva” a partir mesmo das manifestações individuais de cada

voz em particular: forma-se então o *coro* dirigido pelo poeta, que recorta, seleciona, organiza, faz comparecer, em suma, **vivifica** a mineiridade do jeito de ser, da visão de mundo, da manutenção do resíduo de oralidade que garante a presença da voz, e mais que isso, da fala, da dicção. O poema a seguir, como espaço dessa representação, é eloqüente o bastante:

*tinto*

tinha tremeios de cerrado grosso.

intestinos de sabre. suviava

sucuris. dentes colhidos terra a

dentro. sempre.

matos lhe verdaram os olhos.

ranços, alma descanhotada em

paixão ardente. artilosa. ares de

mundo.

socorrido em entidades estranhas.

troços de través.

mais de não ver é sonho, retravo.

(v. 1, p. 22)

Nesse recuperar das vozes individuais em um coro coletivo, a presença do poeta se evidencia com mais clareza quando, trabalhando sobre o significante, consegue resgatar a própria materialidade produtiva do som, para dar-lhe corpo fonológico, morfológico e semântico. Para imprimir-lhe significações, tão mais consteladas quanto mais rasurantes da uniformidade da melodia monocórdia. É por essa via que tem hora e vez o recurso da **dissonância**. Tecnicamente, "o encontro de duas notas que não se enquadram na harmonia convencional"<sup>viii</sup>[viii], um voluntário abandono do conceito de tonalidade, muito mais do que o simples "som desagradável ao ouvido" do conceito tradicional<sup>ix</sup>[ix].

Inserindo-se em uma concepção absolutamente moderna da estrutura lírica que constrói<sup>x</sup>[x], este poeta investe em fundos e formas que apontam para uma permanente **tensão** em sua poética que, assim, abandona todas as instâncias da serenidade, da "normalidade", da ordem instituída, para construir uma dicção fragmentária, cujos parâmetros serão a estranheza, a justaposição -- e até a contraposição --, pelo amontoado de imagens, pelo insólito da linguagem "primitiva" transformada em poética, pelo desmembramento da frase, pela

pontuação inusitada, gerando uma quase con-fusão pela variada presença dos signos que nela transitam, como no poema "tião nunes":

me sumi. há bichos rondantes que  
vagueio. "bené para flauta e murilo"xi[xi]  
tem consonância? nem penso.  
descobri uma lagarta melíflua. com  
redondezas no corpo. sobreninfa.  
tatão me relatou um heterodonte.  
que eu te relato depois, se você  
já não sabe. ele mergulha nariz em  
fossa d'água. nem boi gordo.  
outros desmontam aconchegos.  
colhem jatobás na linha da tarde.  
fico de ver.

(v. 2, p. 17, grifos meus)

A dissonância é, assim, mais que um detalhe, porquanto se revela um elemento fundador, explícito, da poesia de Romério Rômulo. Dissonância como tensão, como atrito, como rasura na continuidade, como instância portadora até de uma premeditada desordem. A busca desse efeito de conotação sem dúvida musical pode ser observada nas inúmeras **modulações** que aparecem em poemas aparentemente monocórdios, como as construções em decassílabos. Aqui, principalmente, nestes longos solos, árias que o poeta reserva "para si", é que se vai poder detectar o alcance da dissolução da ordem, do efeito de "anormalidade" que vai de encontro ao "som de caminho reto" anunciado no poema "rasos, 2" (v. 1, p. 35). Não é à toa que, em "cris", ele acaba por fornecer mais uma pista interpretativa: "dou informação, por ausências./ e busco montagens construídas" (v. 2, p. 26).

Constrói e monta, pois, **por ausência** de continuidade, por desmembramento da sintaxe, por investimento no insólito das significações virtualizadas, especialmente quando faz da forma o conteúdo e rasura sistematicamente a estrutura métrica -- e é assim que "se intrometem" eneassílabos, hendecassílabos, alexandrinos e até hexassílabos em poemas que se anunciam erigidos sobre decassílabos:

ver também pode estar nesta ternura.

vestais e corpos chegam, apropriados  
do musgo, do azul, daquela noite.  
é verde ser silêncio. o quarto morto  
de paisagem insone  
refulge sobre nós o que nos sobra.  
que ver aqui se o arco, este objeto  
fremente de recantos e verdades  
pode atar a noite sobre nós?

(v.2, p. 46)

as vésperas da tarde tem tamanhos  
que cada tarde faz saber um tempo.  
há falas, ritmos de corpo, apalpamentos  
e anjos descansados nestas telas.  
há um gemer de tintas, com amarras  
e tramas virulentas, fabricadas. (...)

(v.2, p.56)

Os efeitos dissonantes, assim configurados, acabam por dominar de tal forma a cena poética de *Tempo quando* que se consubstanciam como modulações verdadeiramente interessantes, como no poema a seguir, na pluralidade métrica de sua composição em decassílabos e hendecassílabos, além de um octossílabo, um eneassílabo e de um alexandrino:

ser a carne do corpo, ser o corpo  
atrium de quantas almas. ser  
o resultado do anúncio das marés,  
ser o mais manhã desta manhã.

entre outros, carimbar todos os muros  
com a palavra chave, intumescida  
de sentido, quando os homens reverberam

sua carne na noite tão aguda.

a carne do homem pode mais que o homem  
se lhe for dádiva do tempo. pelo corpo  
pode sangrar um soluço só retido  
nas multidões que antecipam o tempo.

(v. 2, p. 72)

Aqui já se faz sentir um **cromatismo**, ou seja, uma alternância de "tons" (sílabas métricas) tão variados, tão alterados -- ascendentes ou descendentes -- que atingem uma finalidade expressiva tão mais surpreendente quanto mais afeita à tensão que gera e que destrói peremptoriamente qualquer tentativa de prática confortável de leitura. O poeta se apresenta como "inteligência que poetiza"xii[xii] em toda a sua "dramaticidade agressiva"xiii[xiii], avessa a qualquer apelo da serenidade e da ordem.

E é assim que sua *cantata* se insere no campo da harmonia polifônica como um conjunto de subjetividades ou de sensibilidades organizadas, orquestradas pelo fio condutor da voz poética que apenas na parte final retoma o solo esboçado no início. Se os diversos movimentos permitiram a entrada em cena de todas as vozes que, justapostas, perfazem aquele imaginário coletivo que só a voz do poeta seria capaz de resgatar, é preciso reconhecer que essa quase dispersão, esse descentramento, esse "mundo caótico" haveria de solicitar uma tentativa de síntese, por mais precária que se viesse a apresentar.

Romério Rômulo não hesita em oferecer-se, como poeta, para representar essa tentativa, leitor e intérprete de um mundo que é dos outros mas também é seu, quando cosmogonicamente o recria em formas que são só suas: "beirar noite pode ser poesia", "os rios do meu tempo não têm sono", "o trilho que me cresce é redemunho", "de inventor tá cheio. o saco e o mundo". Para não falar no inusitado de "Tempo quando" e sua vivificação significativa elaborada nos interstícios de sua formulação, tecida na imprevisibilidade e no efeito-surpresa, dissonante a partir do título e ratificado ao longo dos poemas que compõem esta peça cujo cromatismo mais se evidencia no *crescendo* dos seus tons e semitons: da "lenta cauda mansa", da "agonia [que] vem", da simples intenção de "pisar o pulso brabo das tormentas" para "o saboreio da paixão se faz vertigem" e o desatino de "amor, e tudo é louco!", há certamente um longo percurso. Uma experiência de troncos e raízes. Telúrica, sim, porém não apenas, uma vez que seus referentes são construções de linguagem, mesmo quando eventualmente possam existir de forma empírica.

Com *Tempo quando* Romério Rômulo se confirma como poeta, e dos mais afinados com a chamada lírica moderna: anormal, num certo sentido, porém energeticamente cromática,

predominantemente dissonante, subversivamente transgressora de uma ordem bem aceita de discurso, conscientemente recriadora daquilo que a organiza, que a sustenta e que é sua razão de ser: o trabalho sobre a linguagem, o fulgor do significante, a cintilação da palavra poética. Em suma, a atualização daquele “rumor da língua” de que falava Roland Barthes: “uma imensa trama sonora”xiv[xiv], de certa forma erótica, vivificante, em seu apelo de materialidade fônica que não aliena o sentido mas que faz dele um mero ponto de fugaxv[xv]: erótica tagarela, “*l’entretien infini*”, como quer Maurice Blanchot. Aquela que abdica de todos os significados prontos deste mundo ou de qualquer outro e se realiza tão somente na voluntária entrega de si mesma ao ofício-passatempo, ou à paixão-sacramento, na significação maior do poetar por poetar.

---

i[i] PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

ii[ii] RÔMULO, Romério, *Tempo quando*. Ouro Preto: Edições Dubolso, 1996.

iii[iii] Uso o termo **telurismo** na acepção que lhe confere José Fernandes: “a interiorização de elementos culturais e paisagísticos, concorrendo para a existência de uma simbiose entre o homem e a terra. (...) [Ele, assim], tende para a verticalidade”. FERNANDES, José. *Dimensões da literatura goiana*. Goiânia: CERNE, 1992, p. 171-172

iv[iv] HORTA, Luiz Paulo (Ed.). *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 65.

v[v] PAZ, Octavio. *op. cit.*, p.77s.

vi[vi] Talvez não seja impertinente lembrar que esse processo já se verifica em *Bené para flauta e Murilo*, livro anterior de Romério Rômulo (Sabará: Edições Dubolso, 1990), no qual o desfile das personagens com suas vozes, seu estar-no-mundo, sua mineiridade, acabam por se revelar elementos verdadeiramente estruturantes da obra, até em sua organização: “I-Amigos de inexistir”, “II- Amigos & Amigos”.

vii[vii] ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

viii[viii] HORTA, Luiz Paulo. *op. cit.*, p. 104.

ix[ix] *idem, ibidem*.

x[x] cf. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

xi[xi] RÔMULO, Romério. *Bené para flauta e Murilo*. *op. cit.* O título do livro faz menção à popular figura de Bené da flauta, que circulava em Ouro Preto, à semelhança do Isidoro da flauta mencionado por Murilo Mendes em *A idade do serrote*.

xii[xii] FRIEDRICH, Hugo. *op. cit.*, p. 17.

xiii[xiii] *idem, ibidem*.

xiv[xiv] BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 92s.

xv[xv] *idem, ibidem*.