

ANTONIO CARLOS SECCHIN: SUA LIRA DOS VINTE ANOS

Roberto Acízelo de Souza

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Estudo crítico-analítico do primeiro livro de poemas de Antonio Carlos Secchin, levando em conta suas sucessivas edições, e nele identificando certos traços que, com modificações, se fazem presentes em suas obras posteriores.

Palavras-chave: Temas poéticos; Técnicas poéticas; Permanência; Mudança.

Abstract: Critical-analytical study of the first book of poems by Antonio Carlos Secchin, taking into account its successive issues, and identifying some features which would remain, with some changes, in his later works.

Keywords: poetic themes, poetic techniques, permanence, change

1973: Antonio Carlos Secchin publica, aos vinte e um anos, *Ária de Estação*, reunião de poemas escritos a partir de 1969. Na cena política, anos de chumbo, a ditadura militar no auge de seu poder, tendo reprimido quase tudo o que restava de resistência democrática. Na cena literária, o modernismo nacional completara o seu cinquentenário em 1972, e os vários movimentos de vanguarda que entre nós marcaram as décadas de 1950 e 1960 – concretismo, práxis, poema-processo, tropicalismo – perdiam vigor. Ao mesmo tempo, despontava uma nova maneira poética, que configuraria o que veio a chamar-se poesia marginal, geração mimeógrafo.

O conjunto de poemas teria, com alterações consideráveis, três publicações posteriores: primeiro, como parte da antologia *26 Poetas Hoje*, de 1976, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda; depois, em edição especificada como “revisitada e

diminuída” – evidência, aliás, do rigorismo autocrítico do poeta –, na condição de segmento final do terceiro livro de poesia do autor, *Elementos*, datado de 1983; por fim – até que eventualmente venhamos a ter quem sabe nova versão reformulada –, em 2017, no volume *Desdizer*, no qual, como informa o subtítulo – “e antes” –, além de composições do período 2003-2017, recolhem-se os livros anteriores, a partir de *Ária de Estação*. As observações que se seguem atêm-se exclusivamente a essa versão mais recente, no pressuposto de que ela constitui a mais depurada, segundo o ponto de vista do próprio autor.

O livro consta de dezoito poemas, cuja disposição, no geral, aparentemente não resulta de um plano nítido, salvo pela sequência de três poemas de cunho memorialístico na abertura do livro (“O tempo: saída & entrada”, “Inventário” e “Infância”), e de duas composições do tipo por assim dizer engajado (“O soldado” e “Poema do infante”), no seu final.

A nota política, embora “tão infensa à efusão lírica”, comparece, por conseguinte, nesses dois poemas finais do livro, e talvez num terceiro, salvo alguma outra formulação mais hermética que nos tenha escapado. Encontramo-la, assim, no penúltimo poema – “O soldado” –, cujos versos finais – “uma fortaleza feita de silêncio / e de palavras derrubadas pelas balas” (189)¹ –, um hendecassílabo e um dodecassílabo ternário assonantes, soam, tendo em vista o contexto de então, como palavra de ordem meio marcial, definindo o lugar da poesia e da linguagem num tempo de força bruta e violência policial.

Por sua vez, a última composição – “Poema do infante”, isto é, do jovem combatente de primeira linha, o soldado da infantaria –, de novo em leitura que o contexto da época parece autorizar, assinala, especialmente por meio do ritmo marcante do par final de hendecassílabos ternários, o altivo destemor da juventude, no enfrentamento da repressão política. Por fim, em “O meu corpo se entrelaça”, não obstante seu lirismo erótico um tanto cifrado, talvez não seja tão – digamos – arbitrário vislumbrar, naquele desconcertante e hermético verso final – “arbitrário como um cinco” (185) (pois, por que não, por exemplo, “como um dois”?), uma alusão ao AI-5, o famigerado monumento legislativo que a ditadura ergueu à arbitrariedade, no final do ano de 1968.

¹ As páginas das citações correspondem às da edição indicada nas Referências.

Quanto a filiações literárias, esse livro de estreia – na verdade, de estreia no circuito comercial, pois precedido de *A Ilha*, de 1971, edição particular de cem exemplares – já revela um traço do autor que se confirmará nas suas próximas obras: a receptividade a concepções diversas de poesia, mas, ao mesmo tempo, a distância mantida em relação a grupos, movimentos e estilos históricos definidos, em busca de dicção própria.

Assim, demonstra grande apreço por poetas novecentistas, em poemas que lhes dedica – “A João Cabral” e “A Fernando Pessoa” –, mas limita-se a emulá-los ludicamente nessas composições, sem se deixar levar pela maneira desses autores nos demais textos do livro. Por outro lado, se celebra o Novecentos, também demonstra alto apreço pela poesia dos séculos XV e XVI, evocada em “Cantiga”, que recicla um poema antológico de João Ruiz de Castelo Branco, de mistura com matizes de certa “triste e leda madrugada” camoniana. E tangencia também, de modo sucinto e ligeiro, muito *en passant* e sem apego, movimentos poéticos ainda ativos naquele início dos anos 1970, como o concretismo e a práxis, nos exercícios “Itinerário de Maria” e “Poema”.

Se, porém, tivermos de identificar, no âmbito das opções estilísticas, um traço geral a unificar conjunto assim tão variado, diríamos que este será a herança modernista, bem marcada no plano das imagens e no sintático, e também no plano da versificação, embora neste de modo claramente por assim dizer apenas relativo. Vejamos isso mais em detalhe.

Os poemas estão repletos de efeitos semânticos arrojados, obtidos pela aproximação entre palavras de sentidos incongruentes, recurso às vezes associado a construções sintáticas inusuais, tudo isso em desacordo com a rotina idiomática. Por esse motivo, frequentemente a comunicabilidade cede ao hermetismo, em perfeita consonância com processos técnicos que o modernismo sintetizou a partir de prescrições futuristas, dadaístas e surrealistas. Alguns exemplos:

A vez de quem nunca outro após
além daqui, jamais rios. (“Infância”, 175)

Me aprendo em teu silêncio
feliz como um portão azul. (“Cartilha”, 182)

Como fósil farejando os espantos
de seu onde amor [...]. (“Busca”, 184)

O vento era um abraço salgado
que os peixes telegrafaram. (“Visita”, 186)

[...] o hálito das pedras
que existem em ti
– estéril dorso entre águas
estancadas. (“Poema do infante”, 190)

No plano da versificação, contudo, se, à primeira vista, o que se nota é um alheamento quase absoluto em relação a esquemas e padrões reconhecíveis – marca registrada do modernismo, como se sabe –, leitura um pouco mais atenta logo perceberá a presença de procedimentos de procedência antemodernista (e, de certo modo, antimodernista). Tomando versificação em sentido amplo – aí se compreendendo, por conseguinte, não só a medida dos versos, mas também o arranjo das rimas e das estrofes –, analisemos esses aspectos dos poemas.

Começemos pela questão das rimas. Na maioria dos poemas – doze –, salvo uma ou outra de tipo menos evidente que não tenhamos percebido, dispensam-se as rimas. Em pelo menos seis deles, no entanto, a técnica da rima é acionada.

Em “A João Cabral”, encontramos um tipo de rima particularmente cara ao poeta homenageado, cujo emprego põe em relevo o caráter de emulação lúdica da composição. Trata-se da rima toante, muito comum na poesia medieval da língua portuguesa, e que, por seu caráter discreto e talvez mais gráfico do que sonoro, caiu nas graças de João Cabral, que a revitalizou em diversas de suas composições. No poema em apreço, veja-se a nota cabralina das rimas toantes, na última estrofe:

O engenheiro debruçado
sobre as ar~~e~~stas do concre~~to~~
soletra o f~~io~~ de seus r~~ios~~
entre as sílabas do des~~e~~rto. (p. 177)

Na estância anterior, porém, os versos segundo e quarto configuram rima consoante – areais/ cais –, o que introduz no poema uma diferença em relação ao caráter sistemático que o recurso à rima toante assume na obra de Cabral.

Já no outro poema homenagem/emulação – “A Fernando Pessoa” –, a rima é consoante – infantes / distantes, mar / naufragar –, segundo a preferência do homenageado, e, juntamente com a seleção do vocabulário e o tom meditativo algo ocultista, contribui para conferir o ar pessoano de que se revestem os versos.

Em “A ilha”, um poema em *terza rima*, temos também rimas consoantes, empregadas, no entanto, sem o entrecruzamento sistemático que costura uns aos outros os tercetos dessa espécie poética. Aqui as rimas aparecem dispostas de modo livre e solto, às vezes entre versos de tercetos distintos, à maneira das realizações clássicas dessa forma de poesia, mas às vezes elas se dão entre versos do mesmo terceto, e isso em meio a versos sem rima, anotando-se ainda a existência de uma rima toante isolada. Assim, o segundo verso do primeiro terceto rima com o primeiro do subsequente (trazia / maresia), enquanto rimam os versos segundo e terceiro deste (construída / partida). Na sequência, observa-se rima entre o último verso do terceiro terceto e o segundo da estrofe seguinte (glória / história), bem como entre o primeiro verso do quarto terceto e o segundo do subsequente (estio / frio). Por fim, enlaça o penúltimo e o último tercetos a rima toante que vincula o primeiro verso daquele com o terceiro deste: maio / espraia.

A composição intitulada “Poema”, por sua vez, é inflacionada de rimas, quase todas providas da chamada consoante de apoio – drama / grama / trama / cama; tosse / posse; greve / breve –, tipo de rima, como se sabe, muito valorizado pelos parnasianos, e por isso mesmo ridicularizado por Bandeira no seu famoso “Os sapos”. Aqui, porém, tratando-se de um estudo em afinação vanguardista, o papel da rima não é o tradicional, isto é, marcar sonoramente o limite dos versos. Até por causa de sua inusitada acumulação, na brevidade abruta do texto, elas se põem a serviço de uma montagem de palavras soltas, suscetíveis de leituras multidirecionais, mediante combinações alternativas das unidades componentes das duas colunas que estruturam graficamente o poema.

Finalmente, são dotados de rimas os poemas “Cantiga” – de que trataremos adiante – e “O meu corpo se entrelaça”, observando-se neste duas rimas: consoante,

entre os versos primeiro e segundo (entrelaça / caça), e toante, entre o nono e o último: *sinto / cinco*.

No que tange à estrofação, o princípio construtivo amplamente predominante é a irregularidade. Excluídas as composições “Itinerário de Maria” e “Poema”, cujo visual vanguardista não comporta falarmos em estrofes, onze dispõem de estrofe única, com número de versos variável e não correspondente a padrões estróficos tradicionais. Dentre os que apresentam mais de uma estrofe, que são em número de cinco, dois têm estrofação irregular – “Tempo de saída & entrada” e “Ver” –, enquanto três mostram-se regulares em relação a esse aspecto: um se compõe de três quadras – “A João Cabral” –, outro de seis tercetos mais o verso final – “A ilha” –, e um terceiro, de dois quartetos: “Cantiga”.

Quanto a questões de ordem métrica, iniciemos pela análise de um texto no que concerne a esse elemento composicional. O poema “Inventário” parece completamente alheio a qualquer padrão métrico, resolvendo-se, à modernista, numa sequência de linhas deliberadamente desiguais em extensão e cadência.

Um urso caolho
o piano antigo
seu silêncio de madeira
cheio de fugas pra brincar lá fora
passarinho morto na janela que nem um tambor quebrado (174)

Se seu aspecto gráfico, e certamente uma interpretação oral defeituosa a que fosse submetido, de fato dão a impressão de anarquia métrica, a conclusão será bem outra, no entanto, caso prestemos um pouco mais atenção ao texto.

Na verdade, o poema processa esquemas codificados na tradição métrica da língua portuguesa, combinando versos de cinco, sete, nove e dez sílabas. Inclusive, no caso destes últimos, pertencentes a padrões rítmicos mais estáveis do que os versos de cinco e sete sílabas, observe-se que, no decassílabo, utiliza-se um dos seus dois padrões característicos – o compasso sáfico (quarta/oitava/décima), em vez do heroico (sexta/décima) –, ao passo que, no eneassílabo, se experimenta cadência inusual nesse tipo métrico: em vez de acentos tônicos na terceira, sexta e nona sílabas, ou na quarta e nona, o que temos é o ritmo quinta/nona. Detalhemos, verso a verso.

Os dois primeiros são pentassílabos, ou, segundo a designação tradicional dessa espécie de verso, redondilhas menores: Um¹ / ur² / so³ / ca⁴ / o⁵ / lho; o¹ / pi² / a³ / no an⁴ / ti⁵ / go. O terceiro é um heptassílabo, dito também redondilha maior: seu¹ / si² / lên³ / cio⁴ / de⁵ / ma⁶ / dei⁷ / ra. O quarto, um decassílabo sáfico, dado que seus acentos tônicos recaem nas sílabas quarta, oitava e décima: chei¹ / o² / de³ / fu⁴ / gas⁵ / pra⁶ / brin⁷ / car⁸ / lá⁹ / fo¹⁰ / ra. O quinto, por sua vez, deixa-se decompor em dois: um eneassílabo de cadência não usual, como dissemos, pois com acentos incidentes na quinta e nona sílabas – pas¹ / sa² / ri³ / nho⁴ / mor⁵ / to⁶ / na⁷ / ja⁸ / ne⁹ / la –, e uma redondilha maior: que¹ / nem² / um³ / tam⁴ / bor⁵ / que⁶ / bra⁷ / do.

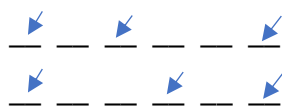
A conclusão que se impõe, à vista dessas considerações, é que o poema, não obstante a opção pelo verso livre, nem por isso deixa de incorporar na sua fatura cadências regulares, embora dispostas sem recurso a arranjos previsíveis. Aliás, é justamente o emprego dessas cadências regulares que, no poema “Aviso”, pela reconfiguração de um anúncio classificado do velho *Jornal do Brasil* (conforme esclarece nota de rodapé ao texto), resgata para o campo poético a insignificância prosaica desse material linguístico.

Desfiz noivado
vendo sem uso
almofadas soltas
jogo
mesinha mármore rosa
cama sofá arquinha (176)

Vejamos.

Nos três primeiros versos, a sequência de dois tetrassílabos e um pentassílabo como que mimetiza, no seu andamento arrastado, a abulia em que ficou a enunciadora do aviso, ante o fim da ingênua expectativa do casamento. Depois, o quarto verso – univocabular e monossilábico – produz uma quebra desse ritmo lento, preparando a fluência rápida dos dois últimos, em cujos compassos acelerados encarna-se o alívio anímico de quem sacode de si símbolos de más lembranças. Observe-se que se trata de um heptassílabo e de um hexassílabo, porém ritmicamente uniformes, graças ao balanço dos acentos tônicos. Assim, no heptassílabo, como os acentos incidem nas sílabas segunda, quarta e sétima – me¹ / si² / nha³ / már⁴ / mo⁵ / re⁶ / ro⁷ / sa –, a atenuação da primeira sílaba virtualmente o transforma em verso de seis sílabas. No hexassílabo, são

fortes as sílabas primeira, quarta e sexta – ca¹ / ma² / so³ / fã⁴ / ar⁵ / qui⁶ / nha –, e desse modo, sobrepondo as duas cadências, temos: no primeiro, uma fraca entre duas tônicas, e depois duas fracas entre duas tônicas; e no segundo, em inversão simétrica, duas fracas entre duas tônicas, e depois uma fraca entre duas tônicas. O balanço descrito pode ser graficamente assim representado:



Eis então como, por artes das cadências regulares, a prosa do anúncio classificado cede vez à poesia.

Analisemos agora o poema que acumula recurso às três regularidades de versificação a que nos referimos, isto é, regularidade estrófica, rímica e métrica. Trata-se do já mencionado “Cantiga”:

Senhora, é doença tão sem cura
meu querer de vossos olhos tão distantes,
que digo: é maior a desventura
ver os olhos sem os ver amantes.

Senhora, é doença tão largada
meu querer de vossa boca tão serena,
que até mesmo a cor da madrugada
é vermelha de chorar a minha pena. (183)

Em cada um dos quartetos, os versos ímpares são eneassílabos, ao passo que os pares, hendecassílabos, o que configura estrofe heterométrica, porém distinta dos esquemas comuns para a combinatória de medidas diferentes na mesma estância. As rimas, por sua vez, são consoantes, e se dispõem de modo alternado em cada um dos quartetos. Isto é: neste poema, tudo conforme a regularidades formais.

Cremos assim ter demonstrado como a opção estilística dominante em *Ária de Estação* é de feição modernista, impondo-se no plano das imagens e no da sintaxe, porém revelando-se um tanto relativizada no nível da versificação, pela presença constante de procedimentos que o modernismo por princípio rejeitou. Acrescentemos agora outro ponto de divergência em relação a processos de composição modernistas: o deslocamento do diálogo com a tradição do plano da paródia, de ânimo em geral

destruidor, cômico e sarcástico, para o da emulação lúdica, que implica relação de acolhimento por assim dizer amoroso do seu texto-objeto, funcionando verdadeiramente como homenagem. Estão nesse caso, como já dissemos, os poemas “A João Cabral” e “A Fernando Pessoa”, bem como “Cantiga”, que toca ligeira e afetuosamente num soneto camoniano (“Aquele triste e leda madrugada, / Cheia toda de mágoa e de piedade, / Enquanto houver no mundo saudade / Quero que seja sempre celebrada. // Ela só, quando amena e marchetada / Saía, dando ao mundo claridade [...]”), e ao mesmo tempo rememora, comemora e revitaliza o primor que é certa composição de João Ruíz de Castelo Branco (“Senhora, partem tão tristes, / meus olhos por vós, meu bem, / que nunca tão tristes vistes / outros nenhuns por ninguém.”).

Enfim, nesse livro que o próprio autor (2017: 198) qualifica como “[sua] lira dos vinte anos”, já se vislumbram traços que suas obras posteriores reiterariam: um poeta que, receptivo a tendências as mais diversas, revela-se capaz de processá-las em chave muito pessoal, concebendo a poesia como um constante equilíbrio tenso entre o dizer e o desdizer.

Referências

JOBIM, José Luís. O poeta como crítico ou o crítico como poeta. In: FARIA, Maria Lucia Guimarães de; OLIVEIRA NETO, Godofredo de (Org.). *Secchin: uma vida em letras*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2013. p. 371-384.

SECHIN, Antonio Carlos. Ária de estação (1969-1973). In: _____. *Desdizer, e antes*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2017. p. 171-192.

SECHIN, Antonio Carlos. Um depoimento. In: _____. *Desdizer, e antes*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2017. p. 193-209.

ZILBERMAN, Regina. Retrato do poeta quando jovem artista. In: FARIA, Maria Lucia Guimarães de; OLIVEIRA NETO, Godofredo de (Org.). *Secchin: uma vida em letras*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2013. p. 237-246.

Roberto Acízelo (Quelha) de Souza é Licenciado em Inglês (Universidade Santa Úrsula, 1970) e em Português-Literaturas (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1971), Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1972), Mestre em Letras - Teoria da Literatura - (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1974) e Doutor em Letras - Teoria da Literatura - (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980). Fez estudos de pós-doutorado na área de Literatura Brasileira (Universidade de São Paulo, 1994-1995) e foi Professor de Teoria da Literatura de 1977 a 2002 na Universidade Federal Fluminense. Atualmente é professor titular de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Dedicar-se à Literatura Brasileira e à Teoria da Literatura, com interesse especial na história e nos fundamentos conceituais dos estudos literários, bem como na historiografia da literatura brasileira. Entre seus muitos livros, estão: *Teoria da Literatura: Trajetória, Fundamentos, Problemas* (2018), *Uma Ideia Moderna de Literatura* (2018), *Do Mito das Musas à Razão das Letras: Textos Seminais Para os Estudos Literários (século VIII A.C. - Século XVIII)* (2014), *Historiografia da Literatura Brasileira: Introdução* (2014), *História da Literatura. Trajetória, Fundamentos, Problemas* (2014).

Artigo recebido em 08/07/2022. Aprovado em 11/07/2022.