

Pedro Gonzaga. *A deposição das armas*. 57 estudos em dísticos. Porto Alegre: Isto Edições, 2025. 78p.

O dístico, enquanto unidade formal composta por dois versos que estabelecem uma relação de complementaridade, remonta à cultura clássica. No mundo greco-romano, o *distichon* se associa primordialmente ao dístico elegíaco, constituído pela alternância entre o hexâmetro e o pentâmetro datílico, forma que, desde Calímaco e os poetas helenísticos, tornou-se recurso privilegiado para a expressão do lamento, do afeto contido e da reflexão moral. Na Roma antiga, Ovídio seria o grande arquétipo da forma, disseminando por *Amores*, *Ars amatoria* e *Tristia*, demonstrando a potência memorialista e subjetiva desse pareamento métrico. A estrutura bipartida do dístico elegíaco, um primeiro verso que projeta uma tese, narrativa ou impulso, seguido de um segundo verso que responde, corrige, ironiza ou recolhe, institui um regime de pensamento que opera sempre em dois tempos: avanço e retração, oferta e recolha, impulso e contenção.

Conforme Gonçalves (2019), no que se refere aos dísticos que aparecem nas elegias e cartas, existe um aspecto em que há uma significativa correspondência formal, de modo que, se considerarmos cada dístico presente nas elegias latinas de Tíbulo, Propércio e Ovídio, veremos que encerra um sentido completo, que quase sempre termina em uma forte pontuação. Assim, cada dístico antigo equivale a um terceto português que, da mesma forma, encerra um significado completo e termina por pontuação forte. Nota-se, também, uma aproximada equivalência material, pois um dístico elegíaco pode variar entre 25 e 31 sílabas, enquanto o terceto encadeado tem uma extensão que varia de 30 a 36 sílabas conforme seus versos sejam agudos, graves ou esdrúxulos (Gonçalves, 2019, p. 293).

No percurso da tradição ocidental, a forma foi sendo reinterpretada, sobretudo quando transplantada para sistemas linguísticos não quantitativos, como as línguas românicas. A poesia medieval galego-portuguesa preservou breves pareamentos,

sobretudo nas cantigas de escárnio ou nos refrões das cantigas de amigo, em que a estrutura binária funciona como antífona. No Renascimento, entretanto, o impacto maior da tradição clássica na poesia de língua portuguesa se faria por meio dos metros italianos (decassílabo, redondilha maior), mas não deixou de haver ecos de pareamentos rápidos, especialmente em epigramas e poemas morais.

Vítor Aguiar e Silva (2012, p. 22), explica que a *terza rima* foi considerada como um esquema métrico de valor semelhante ao dístico elegíaco e o seu emprego na elegia foi consagrado por Sannazaro nos seus poemas *Se mai per meraviglia alzando il viso*, uma lamentação sobre o corpo crucificado do Redentor; *Scorto dal mio pensier fra i sassi e l'onde*, sobre a morte do marquês de Pescara; e *La notte, che dal ciel, carica d'oblio*, à morte de Pier Leone. A estrutura métrica da elegia assim autorizadamente estabelecida por Sannazaro foi corroborada por outros influentes autores de elegias como Bembo, Ariosto, Bernardo Tasso e Luigi Alamanni e tornou-se canônica nas literaturas castelhana e portuguesa do Renascimento e do Maneirismo, embora ocorram exceções. Nessa perspectiva apresentada por Aguiar e Silva, Jorge A. Osório (2009, p. 197) complementa:

Era o dístico elegíaco (hexâmetro / pentâmetro), que não deixou de ter influência sobre a poesia românica em terza rima usado na *Divina Commedia* de Dante, impondo-se depois como metro próprio da elegia no período renascentista e maneirista, especializando-se, de certo modo, o gênero no elogio fúnebre e no tratamento da lamentação amorosa. Isto falando do gênero canônico, já que o termo designou também poesias em modalidade epistolar ou em verso tradicional, o que decorre da capacidade de variação do sentido de elegia.

No século XX, e em especial com a poética de João Cabral de Melo Neto, o dístico assume centralidade moderna na tradição lusófona. Em *O Cão Sem Plumas* e *Uma Faca Só Lâmina*, a bipartição dos versos articula precisão, secura e pensamento analítico, funcionando como mecanismo de controle prosódico e intelectual. Poetas posteriores como Ferreira Gullar, Luiza Neto Jorge e Antonio Cicero retomaram o dístico como gesto de contenção e como forma epistemológica, pois a poesia pensa em pares, cortes e pequenas teses. É nesse horizonte que se inscreve Pedro Gonzaga, que transita entre a herança clássica mediada e a sensibilidade contemporânea, convertendo o dístico em um projeto poético que fortalece, com rigor, método e análise, a sua expressão literária.

Porto-alegrense, radicado em Buenos Aires desde 2022, Pedro Gonzaga (1975), tem formação em Comunicação Social/ Publicidade e Propaganda e doutorado em Letras/Estudos Literários pela UFRGS. É músico, tradutor, professor de escrita criativa e autor de livros que abrangem diversos gêneros, como o conto, a crônica e o ensaio, tendo estreado na poesia em 2011, com o livro *A Última Temporada*, ao qual seguiram-se *Falso Começo* (2013), *Em Outros Tantos Quartos da Terra* (2017), *O Nome da Parte que Não Dorme* (2020), *Porto Alegre Blues* (2023), vencedor do Prêmio Minuano de Literatura em 2024, e *A Deposição das Armas* (2025).

Em sua mais recente publicação, Pedro Gonzaga reúne 57 poemas numerados e estruturados em dísticos que, além de dialogarem com a herança clássica, no que remete a forma, também apresentam no título uma expressiva referência à tradição renascentista da poesia em língua portuguesa, como podemos observar nos versos camonianos de “Sobôlos Rios”:

Sobôlos rios

(...)

Sôbolos rios que vão
por Babilónia, me achei,
onde sentado chorei
as lembranças de Sião
e quanto nela passei.

(...)

Como homem que, por exemplo
dos transe em que se achou,
despois que a guerra deixou,
pelas paredes do templo
suas armas pendurou

(...)

Assi, despois que assentei
que tudo o tempo gastava,
da tristeza que tomei
nos salgueiros pendurei
os órgãos com que cantava.

(...)

(Camões, 1953, p. 120-121, grifos nossos)

Se no imaginário medieval o gesto de “pendurar ou depor as armas” se associava primariamente ao fim do combate físico, na obra de Camões a metáfora é transportada para o campo da arte e do espírito, significando a suspensão do fazer artística devido à

dor do exílio e da opressão. Pedro Gonzaga, estabelecendo este nítido intertexto com a poesia camoniana, atribui à expressão um sentido epistemológico, como explica na orelha do livro: “*Depor as armas*, aqui, é tentar olhar para o *campo de batalha poética* em um momento de serenidade, *reduzindo a máquina da guerra (técnicas e temas)* a um caráter de estudo: os 57 que compõem esta obra” (Gonzaga, 2025, s/p, grifos nossos). Neste contexto, *A Deposição das Armas*, amálgama introspecção, economia formal na construção dos versos e um diálogo hermenêutico com a cultura clássica, recolocando em perspectiva a função simbólica das armas no processo de elaboração do eu. O livro, além de explorar o exercício metalinguístico sobre o trabalho poético, se volta para uma reflexão memorialística evocando as figuras familiares, os espaços vividos e objetos que remetem a diferentes períodos da vida, sempre em sintonia, por muitas vezes irônica, com o *corpus* sociocultural e as mais diferenças camadas que compõem o seu tecido, sobretudo aquelas que envolvem o cotidiano. Apresentando uma dicção contida, Pedro Gonzaga mobiliza formas breves da tradição, com particular relevo para o dístico, que funciona no livro tanto como princípio construtivo quanto como metáfora de um gesto duplo: o de condensar e o de depor.

O poema que abre *A Deposição das Armas* utiliza como estratégia a ironia, em um discurso que, se (des)alinhando ao espírito *spleen* dos românticos ou, mais modernamente, ao estilo existencial dos poetas malditos, (des)sacraliza o sofrimento que, por consequência, leva a imersão nos vícios que deturpam a alma e conduzem a miséria, gerando a renúncia ao mundo, mas, em contrapartida, oferece subsídio ao trabalho desenvolvido no âmbito da academia literária:

1.

louvada a vida desgraçada dos poetas
melhor ainda se dão cabo a si mesmos

tristeza e solidão têm de ser o sal da terra
o que de economia para professores e críticos

nada mais frustrante que poetas com casa
sossego alegria alguma saúde e uns cobres

é tarde para começarmos a ler nos versos
um assombro que não venha da miséria

a pluma alaranjada de uma pétala apenas
amém a areia que se pega aos pés submersos

a cereja gelada roxa pela carne e doçura
o cheiro da manhã em que seguimos vivos
(Gonzaga, 2025, p. 11)

Formalmente, o autor tenta oscilar o poema entre versos de 11 a 13 sílabas, conforme prescreve Mallarmé, no ensaio "Crise de versos". Mallarmé explica a oscilação entre 11 e 13 sílabas justamente pela impossibilidade moderna de manter o rígido fôlego romântico, de 10 e 12 sílabas. É como se esse ritmo desafinasse na modernidade. Essa oscilação é uma forma moderna de emular o método mais tradicional, entre versos decassílabos e versos alexandrinos, como os utilizados por Cesário Verde, em seus principais poemas, como "O Sentimento dum Ocidental". Sobre este aspecto, Ciscar (2010, p. 109) assim se posicionará:

A operação mallarmeana é muito diferente da operação destruidora e bélica da vanguarda, que deseja operar uma ruptura, um corte com a tradição. Trata-se de valorizar a oscilação entre similitude e diferença na relação com as "antigas proporções" que atribui interesse ao problema. Colocando a figura do verso como matriz da reflexão sobre a própria crise, é a operação delicada, meditada e crítica do corte (ou da censura) que se define como elemento de interesse da reflexão sobre o presente da poesia, que não é apenas técnica, mas também histórica e cultural.

Como podemos observar, o poema explora o antigo debate presente na tradição ocidental, no qual a poesia associa o sofrimento e a criação lírica a um *modus vivendi* em desajuste com a sociedade. O tom de prece destaca a ironia, ao se presumir que os agentes que compõem a comunidade literária demonstram alimentar uma espécie de culto à destruição do artista e ao fetichismo da tragédia, ao modo como Todorov, citando Dostoievski, mostra em *A Beleza Salvará o Mundo*, ao considerar que a obra adquire maior legitimidade ao se associar a uma biografia marcada pelo sofrimento extremo. O sarcasmo intensifica-se no momento em que o sujeito poético alude que o sofrimento do poeta se transforma em objeto para o discurso crítico e acadêmico, sugerindo que existe um certo "mercado" da melancolia, gerenciado por um sistema simbólico que se alimenta das tragédias pessoais para interpretá-las exaustivamente. A voz lírica também se ocupa em desmontar a idealização romântica do "poeta maldito", pois expõe, com humor, o preconceito velado que existe contra o poeta que vive com estabilidade e desprovido de dramas existenciais extremos. A percepção de que a poesia autêntica apenas se origina do abismo é problematizada. O poema passa a sugerir que

há, talvez, um equívoco cultural, um padrão crítico que valoriza mais o sofrimento do que a criação.

A partir da metade, o poema, outrossim, modifica seu eixo e anuncia uma proposta estética alternativa, baseada na beleza cotidiano e na delicadeza do mundo sensorial, instaurando uma poética de experiência sensível, que observa minuciosamente fenômenos simples, quase epifânicos. O poema, portanto, retoma a tradição auto-meta-poética, ao questionar a própria profissão do poeta que, muitas vezes, é entendida como missão, mas sem se valer de um cinismo absoluto, porque a explora elementos sensoriais singelos, envoltos na vitalidade dos sentidos.

A ficção autobiográfica, mas que no âmbito poético melhor se ampara no conceito de autorretrato, como destaca Alves (2024), está presente na extensão da obra lírica de Pedro Gonzaga e, em *A Deposição das Armas*, emerge em várias instâncias, que atravessam diferentes fases da vida e espaços percorridos, figuras familiares e objetos que circunscreveram as experiências cotidianas, como podemos observar no poema 14, dedicado “ao tio régis, *in memoriam*”:

14.

I

o método para aprender a andar de bicicleta
elaborado por meu tio régis em canasvieiras

consistia em soltar-me ladeira abaixo
supondo na pior hipótese que eu era canhoto

acabaria emborcado como emborquei
num banhado a margem esquerda da rua
(...)

II

com meu pai e minha tia também
aprendi que pertencemos a uma linhagem

que oscila entre a euforia do palco do mundo
e a cama em que nos recolhemos silenciosos

para sentir a vida como um jogo –
entre roletas e livros e cigarros e ansiedades
(Gonzaga, 2025, p. 25-26)

Elementos como a memória, a formação subjetiva e a herança familiar se expressam no poema, a partir de duas cenas que evocam reminiscências. O primeiro fragmento situa o leitor espacialmente, ao citar Canasvieiras, litoral de Florianópolis, e a “didática” do tio Régis referente ao seu modo de “ensinar” andar de bicicleta. O método brusco e a aprendizagem do risco apresentam-se como imagem inaugural para pensar sobre a maneira como o sujeito poético aprende não apenas andar de bicicleta, mas habitar o mundo. O “método” subverte qualquer ideia de proteção pedagógica ou aprendizado gradual, integrando à cena humor, ironia e afeto, uma vez que o erro de suposição, provoca o acidente, mas o episódio é narrado com leveza.

Há nos versos uma operação metonímica, que mostra que o aprendizado pela queda, pela imersão abrupta, é a maneira como se estrutura a formação do eu. O regresso à infância é feito com improvisos e experimentações, elementos recorrentes na poesia de Pedro Gonzaga, que trabalha com a memória sem idealizar o passado, mas o analisa com humor terno, consciente das imperfeições que o constituem. Alves (2024, p. 247-248), em um ensaio dedicado à construção do “eu” poesia de Pedro Gonzaga, afirma:

(...) Pedro Gonzaga não me parece tratar de outra coisa senão de uma expressão exemplar desse “presente especioso”, experimentado por um eu mínimo que se comprime entre o “tempo vazio” ou “tempo nu” (...).

(...) essa posição alternativa à que é considerada a padrão o que parece gerar nele a excitação necessária à percepção do tempo como uma duração, ou seja, como o “presente especioso”, instante que, ao sincronizar todos os seus sentidos, o traz de volta ao seu próprio corpo.

Na segunda parte, o foco das lembranças se amplia para outro núcleo familiar, que busca compreender os traços afetivos e temperamentais que ligam o sujeito ao pai e à tia. Neste ponto há uma genealogia emocional, que não é biológica no sentido estrito, mas comportamental e sensível. O poema descreve um temperamento bifurcado, em que o desejo de aparecer, de ocupar o “palco do mundo” (imagem de exterioridade, performance, presença social), é contraposto pelo recuo silencioso ao espaço íntimo, a cama, que consiste em um lugar de refúgio, introspecção, talvez melancolia. O sujeito se identifica com essa alternância, como se ela fosse uma herança afetiva, uma “espécie de destino de família”.

O campo semântico do jogo (roletas), que figurativamente remete a ambiência de um cassino, está ligado ao risco e ao acaso, seguindo a mesma lógica do “soltar-me

ladeira abaixo”. Todavia, a enumeração inclui também “livros”, que remetem à formação intelectual e o trabalho da leitura, “cigarros”, um vício, que se alonga do espaço íntimo à interação social, utilizado como pretexto para o controle das “ansiedades”, inerentes à vida psíquica. A percepção da existência, se mostra, portanto, como uma combinação instável e ambivalente entre cultura, prazer, vício e inquietação. Este conjunto de elementos elabora uma síntese da própria condição humana, tal como *A Deposição das Armas* a retrata, em que a vida se compõe de escolhas, impulsos, heranças e gestos aprendidos de forma improvisada, oscilando entre a intensidade e recolhimento.

O tecido que trabalha o *corpus* sociocultural, expresso nas mais variadas camadas em que se apresentam, pode se deslocar da mais alta cultura e sofisticação até os elementos mais íntimos e singelos que se incorporam ao cotidiano. Este aspecto também reitera um estilo já consolidado pelo trabalho poético de Pedro Gonzaga e, em *A Deposição das Armas*, circunscreve o conjunto de poemas que compõe o livro. A seguir, selecionamos alguns fragmentos que exemplificam o modo como a poesia se infiltra nestas relações:

3.

(...)
todos os cafés são agora cafés de especialidad
the colombiano one – pede o ianque de bigode

digam-me se é normal essa preguiça perto dos
cinquenta – o bocado menos de vida

(...)

(...)

(Gonzaga, 2025, p. 13)

22.

devia ser de courino o sofá
desconjuntado pelas mudanças

eram as tardes na sala estreita
que servia de quarto na casa do pai

(...)

(Gonzaga, 2025, p. 38)

17.

meu avô cheirava à erva-mate
e à loção pós-barba da bozzano

o sabor do mate – eu sei – é a chave
mas há tanta coisa aberta há anos

(Gonzaga, 2025, p. 43)

50.

muito serviu um colete do meu irmão
capaz de cobrir a barriga e as costas

(...)

Teve um enterro singelo – porém digno
num hotel de beira de estrada em osório.
(Gonzaga, 2025, p. 68)

57.

I

não se liberta ou constrange
saber que toda a derrota é antiga

o paraíso da infância nas séries –
dickens sabia mais sobre o assunto

Os fragmentos selecionados expressam uma dicção capaz de articular cenas íntimas, memória e análise social com uma significativa economia expressiva. O sujeito poético seleciona cenas mínimas, como “cafés de especialidade”, “sofás gastos”, “objetos das mudanças”, “cheiros familiares”, para produzir um deslocamento afetivo que transforma eventos banais em matéria simbólica. Essa conversão do cotidiano em experiência poética não se opera pelo sublime, mas por aspectos que incluem a nitidez do detalhe, contenção emotiva e pela ironia suave que transpassa o conjunto. Dessa forma, a poesia aciona uma espécie de *zoom* que amplia atitudes e objetos, trazendo luz para tensões que se mostram no processo de envelhecimento, nas classes sociais e nos vestígios de uma vida familiar que persiste como arquivo sensorial.

Também é possível destacar nos fragmentos citados a forma como Pedro Gonzaga recombina memória pessoal e referências culturais, articulando uma subjetividade contemporânea que oscila entre o passado doméstico e a mediação midiática da infância. A presença de marcas comerciais, hábitos urbanos e restos materiais, em contraste com a evocação do avô, do irmão e do pai, compõe um mosaico que não busca a totalidade, mas aceita as fraturas e os silêncios como parte constitutiva da experiência. Cada poema evidencia um momento de suspensão, apresentado na constatação da idade que avança, na lembrança de um objeto gasto ou no humor melancólico de um enterro improvável.

Em *A Deposição das Armas*, Pedro Gonzaga realiza, portanto, um gesto duplo, que envolve recolhimento e afirmação, ao converter técnicas breves, memória afetiva e ironia crítica em matéria de autorretrato e reflexão poética. A partir do diálogo com a tradição clássica e camoniana, o poeta redesenha o alcance simbólico das “armas”, deslocando-as do campo bélico para o exercício de uma escuta sensível do mundo, atento às minúcias do cotidiano e aos vínculos familiares que moldam o sujeito. Ao conciliar contenção formal, observação epifânica e questionamento metalinguístico, a obra evidencia que o verdadeiro trabalho poético não nasce da mitologia do sofrimento, mas do gesto de olhar, com lucidez e delicadeza, para as cenas que movem a existência.

Referências

ALVES, Silvio Cesar dos Santos. O cisma do eu em um poema de Pedro Gonzaga (1975). *Trinta anos do programa de Pós-Graduação em Letras da UEL*. MARQUES, Barbara Cristina; FERREIRA, Claudia Cristina; VIEIRA, Miguel Heitor Braga (Orgs). Campinas: Pontes Editores, 2024.

CAMÕES, Luís de. *Rimas*. In: PIMPÃO, Álvaro J. da Costa (Org.). *Acta Universitatis Conimbricensis*, 1953.

GONÇALVES, Willamy Fernandes. Tradução e imitação: correspondências formal e funcional para o hexâmetro e o dístico elegíaco greco-latinos em língua portuguesa nos séculos XVI e XVII. *Nunt. Antiquus*, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 279-308, 2019.

MALLARMÉ, Stéphane. *Crise de versos*. Trad. Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2011.

OSÓRIO, Jorge A. Na elegia de Camões “O poeta Simónides, falando”. *Revista Via Spiritus: Pregação e Espaços Penitenciais*. n. 16, v. 09, p. 189-213, 2009.

SILVA, Vítor Aguiar e. A elegia na lírica de Camões. *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Coord. PEREIRA, Seabra; FERRO, Manuel. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 19-31.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: _____. *Poesia e crise*. Campinas: Unicamp, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo*: Wilde, Rilke, Tsvetaeva e os aventureiros do absoluto. Trad. Caio Meira. São Paulo: Difel, 2011.

Tatiana Prevedello
Doutora em Letras (UFRGS)