

COMENTÁRIO A TRÊS POEMAS DE GRAÇA GRAÚNA COM TEMÁTICA DA SECA

COMMENTARY ON THREE POEMS BY GRAÇA GRAÚNA ON THE THEME OF DROUGHT

Atilio Bergamini (UFC)

atiliobergamini@ufc.br

<https://orcid.org/0000-0003-3613-373X>

RESUMO: O ensaio apresenta um comentário a três poemas de Graça Graúna presentes no livro *Canto mestizo*, de 1999. O comentário procura se sensibilizar com as formas dos poemas, ressaltando suas constantes e sutilezas construtivas. Tais formas parecem convidar a interpretação a tensionar imagens correntes a respeito das secas no Nordeste, ao propor imagens que se ligam à esperança se expressando em mundos criados por vozes diversas, humanas e mais-que-humanas. O comentário se realiza por meio do diálogo com parte da fortuna crítica dedicada ao livro de poemas, e com estudos sociológicos a respeito das experiências populares para prever simbolizar os tempos secos. Sobretudo, dialoga com reflexões de intelectuais indígenas como a própria Graúna e Márcia Mura, principalmente em torno da ideia da literatura como espaço de recuperação de memórias.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura indígena; Graça Graúna; Seca.

ABSTRACT: This essay presents a commentary on three poems by Graça Graúna from the book *Canto mestizo*, published in 1999. The commentary seeks to engage with the forms of the poems, highlighting their explicit and implicit constructs. These forms seem to invite interpretation to challenge current images of droughts by proposing images that are linked to hope expressed in worlds created by plural voices, both human and more-than-human. The commentary is carried out through dialogues with studies dedicated to the book of poems and with sociological studies regarding popular experiences to predict and symbolize times of drought. Above all, it dialogues with reflections of indigenous intellectuals such as Graúna herself and Márcia Mura, mainly around the idea of literature as a space for recovering memories.

KEYWORDS: Indigenous Literature; Graça Graúna; Drought.

*Cachorro se chama Palo,
Cabra se chama Cicilia,
Diz, o carnêro é Ismaé
E o camelo é Jirimia.*
Côco dos bichos do Rio Grande do Norte
registrado por Mário de Andrade (2002),

*Lá im casa tem ua gata
Quando come lambe as unha
Tem uma cachorra véia
Que serve de tistimunha.*
Côco Ronca Besouro do Rio Grande do Norte
registrado por Mário de Andrade (2002)

1 Paisagem

De *Canto mestizo*, livro publicado pela poeta potiguara – e potiguar –, Graça Graúna, em 1999, separei para comentar os três poemas que seguem, ligados pela temática da seca:

I
Entre o sono e a vigília
o canto da cigarra
inunda o sertão
(Graúna, 1999, p. 18)

II
Doze pedras de sal:
promessas de chuva
no oráculo do tempo
(Graúna, 1999, p. 26)

III
PAISAGEM

vida
seca
pedra
mote
passagem... poeira... sino
lembra chuva que não vem
lembra meu amor partindo
sina
sal
solo
sertão
(Graúna, 1999, p. 47)

Os dois primeiros, sem título, compõem “Hai-Kais”, a primeira parte do livro, gênero ao qual, evidentemente, pertencem. “Paisagem”, o último poema da série aqui analisada,

aparece na segunda e última parte, bem mais longa, intitulada “Post-scriptum” – expressão título também de um poema que referirei adiante.

Separados assim do seu todo os três poemas podem dar a impressão, para quem não conhece *Canto mestizo*, de uma composição a respeito de um sertão – e, por extensão de um Nordeste – familiar a quem transita pela literatura brasileira, de Rodolfo Teófilo a Rachel de Queiroz, de Graciliano Ramos a João Cabral de Melo Neto, e de Luiz Gonzaga a Patativa do Assaré. Mas a busca da compreensão de alguns aspectos da poesia de Graúna exige desnaturalizar essa familiaridade, até mesmo porque a experiência cotidiana recente, reforçada por notícias e estudos científicos, condensa vivências de seca generalizada em boa parte do território brasileiro e em diversos lugares do planeta. Os registros das temperaturas de 2024, assim como ocorrera com 2023, são os mais altos entre os já obtidos, e cerca de 26% do território brasileiro esteve ao longo de 2024 em situação que jornalistas e especialistas denominam com o eufemismo “escassez hídrica” (BORGES, 2024; MIRANDA, 2024).

Reinscritos no todo do livro de que fazem parte, ou pelo menos na ideia de todo que fui capaz de construir, os poemas acima participam de um constante questionar a violenta invasão europeia que provocou os deslocamentos e os assassinatos de povos e territórios. A terra sem males ou Ivy-Marãey (desde a dedicatória a Kaká Werá Jekupé e ver também p. 51), a pi’dob-orama (Graúna, 1999, p. 28), e o Brasil/brazis (Graúna, 1999, p. 53) são constituídos, em *Canto mestizo*, não pela “descoberta” europeia, mas pelo exílio, migração e diáspora de povos, expressos, por sua vez, no exílio, na migração e na diáspora das vozes líricas dos poemas de Graúna.

Marcado por estas escrituras – vocábulo de ecos barthesianos utilizada em diversos poemas – a um tempo exiladas dos territórios ancestrais e enraizadas nos territórios em recuperação na literatura, *Canto mestizo* condensa em seus estilos alguns possíveis da literatura indígena que, nas suas formas escritas contemporâneas, ainda se constituía quando foi publicado. O multilinguismo (português, inglês, espanhol, nheengatu e guarani), a heterogeneidade cultural (potiguar, brasileira, ibérica, latina, sertaneja, nordestina, recifense, nipônica) e a antropofagia de formas (hai-kais, canções populares, cantos, elegias, poemas visuais, poesia concreta, minimalismo, cantigas trovadorescas) deslocam o senso comum literário a respeito das escritas indígenas e, nelas, das escritas do e no sertão nordestino.

A seca em *Canto mestizo* não é um dado ontológico deste lugar, mas um momento sócio, político e econômico, sucedido e precedido por cigarras, formigas de asas, utopias e chuvas, e assim também pela presença devastadora da mais-valia, do deserto das cidades, dos homens-

daninhos e dos famintos, termos utilizados ao longo das páginas. Por esta razão, os poemas escolhidos ganham em ser pensados na constelação de outros poemas como, para ficar apenas com poucos exemplos, “Via-crucis”, cujos versos dedicados ao padre Zé Luiz se referem à inflação, tiros, favela, flagelo, fome, entre outras questões (cf. p. 41), e “Uns cavaleiros”, composição que se refere a um deserto urbano desencantado (“Onde o herói contra os moinhos?”) pela sedução da “mais-valia” (p. 45).

Ao iniciar pelo todo do livro este comentário aos poemas escolhidos, sinto necessidade de remeter a dois estudos da obra poética de Graúna, o de Randra Kevelyn Barbosa Barros (2022) e o de Rosivânia dos Santos (2020), sublinhando especialmente as ideias de ler a poesia de Graúna como parte de uma ampla construção literária de identidades indígenas que reforçam a ligação com a “Mãe Terra” e com os territórios habitados a milhares de anos por milhares de povos.

Ao analisar os poemas “Terra à vi\$ta” e “Era uma vez”, Barros (2022, p. 82 e ss.) entende ser uma das facetas da poética de Graúna a reescrita desde uma perspectiva indígena da história da conquista europeia, visando a construção de outros territórios como o Ivy-Marãey, pi’dobrama e a própria literatura ou a escritura. A respeito deste último termo, as inflexões que o livro de Graúna provoca nas ideias de Roland Barthes exigem um estudo próprio para serem desenvolvidas. Para este comentário, sirva a seguinte síntese: ao passo que no *Prazer do texto* a escritura se relaciona com a prova de que um texto deseja quem o lê, a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (Barthes, 2010, p. 11), na proposta que trago de leitura do livro de Graúna, o prazer do texto e a escritura se articulam às ideias de um espaço na linguagem colonial demarcado pela colheita, pela recolha, pela intervenção que nela faz a poeta de outras linguagens, humanas e não-humanas. Trata-se de uma “escritura ferida”, como afirma a voz lírica do poema “Inventário amoroso” (Graúna, 1999, p. 31). Os poemas, escrituras feridas, imaginam um gesto de recuperação do que foi destruído ou está em vias de ser destruído.

O conceito de recuperação aparece aqui não por acaso. A própria Graça Graúna (2023) o utiliza no ensaio “Literatura e democracia na construção dos saberes indígenas”, ao se referir a um livro de Márcia Nunes Maciel (que posteriormente passou a assinar Márcia Mura), *O espaço lembrado: experiências de vida em seringais da Amazônia*. Nele, Mura reflete a respeito da reconstrução de memórias e territórios a partir de histórias contadas por Francisca Nunes Maciel, Maria da Glória de Souza Miranda, Ester Soares Pinto e Izolina Nunes Maciel. Uma das reflexões vai no sentido de reforçar que nem sempre é possível reconstruir as datas e “fatos”, mas, com cuidado, é possível recuperar “a emoção de vivenciar” determinadas experiências

(Mura, 2013, p. 115). Como toda a memória é instaurada no presente, cabe a cada presente recuperar espaços da memória, subjetivos e objetivos. Um dos gestos mais importantes para a construção necessariamente coletiva – mesmo no seu momento subjetivo – destes espaços da memória é a consideração de não abordar processos como o da expansão devastadora dos seringais priorizando “apenas o aspecto econômico” (Mura, 2013, p. 197).

Estes comentários mais gerais precisam agora descer aos comentários específicos, poema a poema.

2 Cigarra

Aquele que denomino hai-kai de número I deste comentário, sem título em *Canto mestizo*, faz parte de uma série que compõe toda a primeira parte do livro com doze hai-kais, uma das formas mais recorrentemente utilizadas por Graúna.

Pesquisadoras como Barros e Santos tomam a expressão “hai-kai latino”, presente em

Dias de sol
distendo as velhas asas
num hai-kai latino
(Graúna, 1999, p. 21)

para construir especificações teóricas a respeito do uso que Graúna faz do gênero japonês. Outras especificações levam à ideia de uma perspectiva sempre potiguara, indígena, a partir da qual os diversos gêneros como o hai-kai são mobilizados.

No hai-kai I, que copio novamente para facilitar a leitura,

I
Entre o sono e a vigília
o canto da cigarra
inunda o sertão
(Graúna, 1999, p. 18)

dificuldades de compreensão estão imbricadas com versos em que a compreensão parece se sentir acolhida, tranquilizada. Se, por um lado, é difícil entender a que se refere o limiar entre o sono e a vigília – à voz poética, à atmosfera, a um tempo histórico, a uma mudança de estação do ano? –, por outro lado é enganosamente fácil a interpretação que segue: o canto da cigarra anuncia a chegada da chuva – e, se não bastasse tal sentido assentado nas culturas populares

nordestinas, o poema não deixa de reafirmar e garantir que o canto “inunda o sertão”. O canto é uma espécie, portanto, de condição de todo trabalho vindouro.

O eco da fábula de Esopo recontada por La Fontaine talvez ressoe em muitas leituras. O canto, a cigarra, o sono e a vigília são vocábulos que se relacionam com as versões de Esopo e La Fontaine para a história bem conhecida: enquanto a formiga trabalha durante o verão para guardar comida para o inverno, a cigarra prefere cantar, pois, no verão, vê ao seu redor grande fartura.

O uso do verbo no tempo presente, “inunda”, diferencia o tempo do hai-kai do tempo da fábula. Este último é via de regra – e assim em Esopo e La Fontaine – o pretérito (em geral, o pretérito imperfeito para preparar uma cena final no pretérito perfeito). No hai-kai, a leitura se afunda no sempre agora do tempo do canto, ao passo que nas versões da fábula, a leitura se distancia do canto da cigarra. O presente lírico do canto da cigarra fazendo seu trabalho de inundar o sertão – no agora de cada leitura – se distingue do pretérito épico das fábulas. Parece que a fábula é reescrita por uma espécie de mito poético indígena. Se é assim, é preciso inventar leituras que escutem um hai-kai que reconstrói uma fábula que reconstrói um mito que reconstrói, como diria Márcia Mura, um espaço presente para a memória e com a memória.

Como o hai-kai I antecede aquele no qual se encontra a expressão “hai-kai latino”, este último pode ser preenchido pelos significados evocados na leitura do primeiro. O som fricativo presente nos dois poemas pode remeter à ideia do canto da cigarra – e pode acrescentar uma compreensão a mais para a figura que distende as velhas asas no poema da p. 21, referido anteriormente. Se tal aproximação entre os poemas, ao modo da velha interpretação de passagens paralelas, tem mesmo cabimento, então há uma forte identificação entre o eu que canta e a cigarra.

Seja como for, dois movimentos se entrelaçam no hai-kai I: a amplitude de sentidos do primeiro verso e o aparente fechamento dos outros dois. A dialética entre a amplitude e o fechamento resulta talvez em uma amplitude ainda maior, já que o canto que inunda o sertão pode ser literal (as cigarras cantando antes de um bom inverno chuvoso) e metafórico (por exemplo: a poesia cantada inunda o sertão das utopias tão evocadas em outros poemas).

Mais adiante retornaremos a este hai-kai, cuja compreensão também fica acrescentada na leitura comparada com o outro hai-kai selecionado para comentário, conforme segue.

3 Experiência

Doze pedras de sal:
promessas de chuva
no oráculo do tempo
(Graúna, 1999, p. 26)

O primeiro verso pode soar enigmático a quem não conhece a experiência de Santa Luzia, muito praticada no sertão nordestino, e bastante referida na literatura da seca, inclusive por alguns dos escritores anteriormente listados. A experiência é feita na boquinha da noite do dia 12 de dezembro, véspera do dia da santa que dá nome a ela. Há diversos modos de realizá-la, um dos quais é indicado pelo primeiro verso: à noitinha, colocam-se doze pedras de sal em uma telha, um giral, uma tábua ou no chão de pedra. As pedras de sal que, no dia seguinte – 13 de dezembro –, aparecerem molhadas, suadas ou derretidas indicam os meses em que choverá no próximo ano. Caso nenhuma pedra umedeça, é prenúncio de seca.

Um estudo sobre o imaginário social da seca indicava, já nos anos 1990, que experiências como a de Santa Luzia evocavam descrença na maior parte dos sertanejos, que se referiam a elas como “coisas dos mais velhos” (Gomes, 1998, p. 147). As ideias de Walter Benjamin são mobilizadas no estudo para indicar uma “decadência das experiências”¹.

O hai-kai II incorpora no ser de suas palavras as contradições da tendência de desaparecimento de saberes, de rituais e de seus sacerdotes, de sua transformação em exotismo midiático, e cria poeticamente uma experiência de Santa Luzia que foi “promessa de chuva/ no oráculo do tempo”. Aqui a leitura precisa pausar: se no mesmo período em que *Canto mestizo* era publicado, experiências como a de Santa Luzia e o uso do canto da cigarra para prever chuvas eram tidos como “coisas dos mais velhos”, então estes hai-kais dão amplitude lírica contemporânea – sempre no presente – às “coisas dos mais velhos”, saberes supostamente decadentes, irracionais. A poesia de Graça sobre a seca, a começar pela escolha do hai-kai, é uma espécie de açude que junta águas de velhos saberes. A promessa de chuva trazida pela cigarra e pelas pedras de sal é ao mesmo tempo um canto e um modo de fazer poético identificado com o canto da cigarra e com as lágrimas de Santa Luzia no chão do sertão. É um modo de “inundar o sertão” – é a poesia como açude, como açude que sangra.

Uma vez que os dois poemas analisados até aqui acolhem estas “coisas dos mais velhos” – o canto da cigarra como sinal de chuva e a experiência de Santa Luzia – parece que

¹ “Se no passado [as experiências] foram objeto de organização de cultos com certa regularidade e aglutinavam um número significativo de crentes e de crenças, hoje sua significação é bastante reduzida, e sua eficácia questionável, mesmo entre aqueles que as executam. Outro dado significativo, consequência do que apresentamos acima, é o desaparecimento continuado dos ‘especialistas’ na condução dos ritos de experiências e, por derivação, na germinação da fé em suas crenças e profecias” (Gomes, 1998, p. 155-6).

compreendê-los envolve uma leitura capaz de sentir e pensar mais ou menos no seguinte horizonte: a poesia constrói um lugar para modos de sentir, pensar e se expressar que já não têm lugar. O tempo referido no terceiro verso do poema é portanto o tempo do oráculo que prevê o futuro mas também e talvez sobretudo o tempo dos velhos saberes que reivindicam agora leituras menos literais e mais profundamente indígenas ou literalmente indígenas.

Comentei recém que a literatura da seca tende a classificar, hierarquizar e até mesmo ridicularizar os saberes populares, em geral transmitidos por mulheres, e sobretudo os saberes indígenas, a respeito das secas e de seus desafios cotidianos. Pode-se dizer que a própria ideia de literatura, assim como, e com ainda maior intensidade, as ideias de sociologia e história, constituem-se no Brasil como modalidades de crítica ou, na melhor das hipóteses, explicação “racional” da suposta jequice e da superstição desarrazoada de experiências como a de Santa Luzia.

Um romance paradigmático a respeito da seca, *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, cuja primeira publicação circulou em 1930, logo na sua primeira cena, constrói uma personagem professora, urbana, muito leitora, muito amiga da racionalidade da ciência, Conceição, fazendo pouco dos saberes de outra personagem, dona Inácia, mais velha, que reza para São José conforme o dia deste santo se aproxima. “E nem chove, hein, Mãe Nácia?”, diz Conceição, “[j]á chegou o fim do mês... Nem por você fazer tanta novena...” (2023, p. 17).

O dia de São José, 19 de março, é entendido como marco ainda hoje em praticamente todo o Nordeste: se chove nesse dia, o ano terá bom inverno; se não chove, é sinal de seca. Não vou trazer aqui as explicações científicas para este modo de proceder de muitos agricultores nordestinos, porque prefiro conduzir este ensaio de outra maneira. O saber dos agricultores é um tipo de sabedoria científica própria – que articula conhecimento refletido a respeito do mundo e do cosmos, assim como conhecimento a respeito de como é preciso cuidar dos impactos provocados pelo desamparo humano e mais-que-humano frente a forças econômicas avassaladoras. Trata-se de um saber sobre o modo como a natureza e o mundo funcionam, assim como sobre as diversificadas ações das palavras no ânimo humano. A palavra como representação da coisa advém palavra como fundamento da vida, adubo, cuidado, poda, esperança.

O Quinze fabula uma dona Inácia que realmente acredita que o inverno vai chegar a mando do santo diante de uma Conceição que faz pouco das orações da avó; os hai-kais de Graça Graúna se constroem num lugar que não é mais o “fato científico” sobre a chuva e a seca, mas perspectivas humanas e mais-que-humanas nas secas e com as secas. É assim que se pode

recriar a experiência de Santa Luzia não como superstição a ser ridicularizada ou explicada, mas como escritura que sedimenta gestos milenares de ritualização e simbolização do desejo por chuva, e, ainda, o desejo bem mais contemporâneo por uma transformação social entoada por uma nova poesia. Portanto, mesmo a leitura literal do hai-kai I (o canto da cigarra é sinal de chuva no sertão), quando amparada por epistemologias indígenas, torna-se modo de criar e recriar, em uma escritura ferida, a vida em situação de exílio e violência (como mostra a leitura até aqui realizada do hai-kai II).

Para auxiliar o comentário a estes dois hai-kais, selecionei também os três seguintes, de *Flor da mata*, publicado em 2014, todos sem título, como é praxe na tradição de escrita do gênero.

Dia de São José:
debulhar a esperança
pra chover no roçado

Formiga com asa
é sinal que vem chuva
fartura na aldeia

Tempo de estio:
sobre a carcaça do boi
um cão faminto
(Graúna, 2014, n.p.)

Neste livro de Graúna, destinado a um público infantil, aparece novamente o hai-kai sobre o canto da cigarra entre o sono e a vigília. Como pensar a repetição em diversos livros, tão comum na obra da autora, de poemas – e principalmente hai-kais? A princípio, a migração de poemas entre livros sugere a ideia de uma semente que pode crescer no solo deste como daquele livro. Outra metáfora seria a da bricolagem, já bastante usada pela antropologia: Graúna pode construir diferentes mosaicos a partir de poemas que, conforme migram de um livro para outro, sugerem novas configurações de formas e sentidos. Portanto, se desloco os hai-kais dos livros de que fazem parte trazendo-os para a composição deste ensaio-comentário, é porque Graúna parece compor seus poemas de um modo a esparzi-los em livros, suportes (a voz, a página impressa, a internet) e leituras.

Nos poemas recém citados, assim como nos outros dois, anteriormente comentados, as estações do ano, tão presentes nos hai-kais japoneses, são singularizadas em períodos como “o tempo de estio”, o “dia de São José”, a experiência de Santa Luzia, o cantar da cigarra e a chegada das formigas com asas. Note-se que todos os hai-kais em torno da seca remetem à vinda da chuva, ao “inverno”, com exceção do hai-kai sobre o “tempo de estio” – ainda que se

Organon, Porto Alegre, v. 40, n. 79, set 2024/mar. 2025.

DOI: 10.22456/2238-8915.144691

possa imaginar o quanto todos os seres explícita ou implicitamente presentes no poema anseiam pela chuva. Por ser uma exceção no modo de Graúna imaginar o desejo de chuva (ou, por meio dele, a esperança de um novo tempo, uma utopia, um canto), este hai-kai impõe dificuldades não pequenas para a compreensão.

Barros (2022) o lê inserindo-o na tradição de hai-kais, incluindo alguns de Bashô, que constroem “cenas desagradáveis”, e, neste caso, uma cena que simboliza o “problema social da seca”. Procura também pensá-lo em diálogo com a tradição que teoriza o gênero poético a partir da ideia de fotografia.

A descrição densa do poema – que exponho a seguir – amplia a dificuldade de compreendê-lo. Parece contrariar o que eu dizia anteriormente, a respeito da desnaturalização das imagens sobre as secas e o sertão. Até aqui, a chuva foi sempre um desejo e o canto, uma inundação, mas, neste hai-kai, a imagem de um sertão faminto e seco, tão constante em registros midiáticos – o que talvez tenha sugerido para Barros a ideia de fotografia – parece antes fixada do que deslocada. Mas será isso mesmo?

O estilo do hai-kai aponta para as seguintes sutilezas: “Tempo de estio” aparece sem nenhum artigo, indicando como que uma entrada de dicionário ou de enciclopédia. A pontuação (:) tende a deslizar a atenção para o que vem depois, justamente a cena fotográfica à qual Barros se refere. Aqui, “a carcaça do boi” é marcada em sua singularidade, “o boi”. Isso pode sugerir que o boi era único, o que implica uma catastrófica perda de fontes de vida do ponto de vista humano, ao passo que “um cão faminto” é marcado pelo artigo que sugere certa generalidade e indefinição.

Embora a imagem do cão sobre a carniça seja comum à literatura da seca, neste como nos outros poemas comentados não há referência explícita a um escritor ou obra. Ainda que nos doze hai-kais de *Canto mestizo* isso ocorra apenas uma vez, com García Lorca, chama atenção tal ausência porque no livro como um todo ocorrem diversas alusões indiretas e referências diretas a poetas e escritores. Um cão sobre a carcaça de um boi no tempo de estio é assim uma espécie de imagem sem autoria.

Os bichos (cigarra, formiga de asas, boi, cão) e as plantas (o milho debulhado no dia de São José para ser colhido no São João) talvez não sejam figurados apenas como objetos da paisagem humana, mas como sujeitos de mundos que eles criam ao coexistir com humanos e mais-que-humanos. Sob esta perspectiva, o hai-kai que inunda o sertão com o canto da cigarra se abre para a escuta das perspectivas de outras gentes a respeito das paisagens que criam ao

viver e conviver. A suposta não autoria deste hai-kai aponta então no sentido de outro tipo de autoria, que a poeta sabe escutar e acolher.

Escrever e ler participam ou ao menos desejam participar da recuperação do mundo ferido, dos mundos feridos pela seca provocada pela expansão da racionalidade da mais-valia. Assim inicio o comentário de “Paisagem”.

4 Chuvas

III PAISAGEM

vida
seca
pedra
mote
passagem... poeira... sino
lembra chuva que não vem
lembra meu amor partindo
sina
sal
solo
sertão
(Graúna, 1999, p. 47)

Barros (2022) analisa-o em meio a uma série de poemas de Graúna que dialogam com a forma da poesia visual. A visualidade de um pássaro ou de uma cruz remeteriam cada qual a posições distintas no caminho da migração forçada pela seca social, política e economicamente determinada. O pássaro migrante com o qual as vozes líricas dos poemas de Graúna tantas vezes se identificam e a cruz na beira do caminho, marcando um lugar de morte e luto, seriam dois dos horizontes imagéticos do poema (Barros, 2022, p. 160), ou ainda sua “paisagem”.

Realizar a descrição densa do poema é desafiador. Trata-se de uma só estrofe com onze versos, distribuídos em três momentos compostos respectivamente por quatro, três e quatro versos. Os quatro primeiros deles aparecem todos com acentuação na primeira sílaba poética e não há repetição sonora evidente, o que os torna bastante opostos aos quatro últimos: neles a acentuação na primeira sílaba poética se repete até o último verso, composto por uma só palavra, “sertão”, com acentuação na segunda sílaba, o que acaba por enfatizá-lo ou pelo menos distingui-lo dentro da série dos outros três. Além disso, a repetição da fricativa chama atenção e parece indicar uma construção meditada em torno da oposição de quatro versos com ritmo bem marcado de quatro tempos e com grande variação sonora, e de outros quatro versos com

uma espécie de síncope ao final. O esquema de acentuação forte (–) fraco (U) nos três primeiros versos da sequência final

– U
– U
– U

é como que deslocado pela inversão do ritmo que vinha sendo criado:

U –

Em resumo, repetição rítmica e variedade sonora nos quatro primeiros versos; quebra do ritmo, mas constância sonora, nos quatro últimos.

Bem, mas e os três versos que estão no centro do poema? Isolados do todo, passam a se parecer com um *hai-kai*

passagem... poeira... sino
lembra chuva que não vem
lembra meu amor partindo

e funcionam, até certo ponto, como um *hai-kai*. A anáfora (em “lembra”) cria um ritmo reforçado pelas redondilhas maiores e pela rima toante (“sino”/ “partindo”). Um desafio para a leitura da passagem se encontra em “lembra chuva que não vem”, já que o sujeito sintático do verbo “lembrar” no segundo verso parece ser “sino”, caso a leitura faça o *enjambement*. “Sino lembra chuva que não vem”. O terceto quebra a impessoalidade substantiva dos dois quartetos (se pudermos chamar de dois “quartetos” os oito versos que abrem e fecham a estrofe única que compõe o poema) com um tipo de musicalidade cantada e a presença da primeira pessoa em “meu amor”.

Porém, o verso “passagem... poeira... sino”, fortemente entrecortado pelas cesuras, sugere alguma continuidade em relação aos quatro primeiros versos: “vida/ seca/ pedra/ mote”. Sonoramente, o poema insiste nos sons de “s” e de “p”, assim: seca, sino, sina, sal, solo, sertão; e pedra, passagem, poeira, partindo. Em termos rítmicos, contudo, “sertão” está para “passagem”, “poeira” e “partindo” assim como os demais vocábulos iniciados com “s” estão para “pedra”. Creio não ser possível resolver a dificuldade posta pela definição do sujeito sintático do verbo lembrar, mas o comentário do poema como um todo revela uma construção em que aparentes oposições se tornam semelhanças. A principal semelhança, no campo do

conteúdo, é aquela feita pela voz lírica entre duas lembranças: a da chuva que não vem (na exata metade do poema) e do amor partindo.

O movimento de interpretação mais óbvio para pensar este aspecto do poema seria aquele que pretende que a atmosfera de seca é, de algum modo, expressionista, isto é, procura designar um estado de alma que se refere à sensação da alma da voz lírica durante a partida de seu amor. Creio que é possível compreender o poema desta maneira, porém, ainda restaria ignorada parcela importante do que é apresentado. A substantivação abundante inclui a palavra “mote” e este poema, como alguns dos hai-kais já comentados, tende a convidar leituras metapoéticas, como se o tema da seca fosse especialmente propício, no mundo poético de Graúna, a fazer pensar sobre a poesia.

A ideia de repetição presente em “mote” também pode ser pensada na palavra “sina” e ambas ocupam lugares homólogos em suas distintas estrofes. O exercício não parece vão: parece haver uma construção do poema que visa aproximar, par a par, os núcleos vocabulares do primeiros quatro versos dos núcleos dos últimos quatro.

vida <> sertão
seca <> solo
pedra <> sal
mote <> sina

Cada um dos pares como que evoca outros poemas do livro. Quem está lendo este artigo poderá fazer o exercício, por exemplo, de pensar “pedra <> sal” neste poema à luz da experiência de Santa Luzia do hai-kai II, e assim por diante. Porém, o que chama a atenção é que o poema está construído com um rigor formal único, que exige uma atitude de plurissignificação de quem visa compreendê-lo em seus próprios termos.

A vida, o sertão, a seca fabulados nos versos sugerem um eu poético imerso em duas “lembranças” articuladas entre si e que compõem os espaços subjetivo e objetivo imaginados, e, aqui, mais uma vez Graúna se distancia do modo como as secas têm sido figuradas na literatura. É como se o poema acolhesse o início de uma saudade, fazendo-o por meio da imitação de associações livres entre substantivos ligados à representação da seca e do Nordeste que levam a duas lembranças. O interessante portanto é o poema como realização ficcional de uma saudade que começa na constelação, na “passagem”, de duas lembranças e oito substantivos. Neste sentido, importa menos o suposto mundo objetivo – o Nordeste? o sertão? a seca? –, ao qual o poema poderia remeter determinadas leituras, e mais o mundo humano e mais-que-humano que se apresenta no momento em que uma saudade aparece. O “lembrar” se

Organon, Porto Alegre, v. 40, n. 79, set 2024/mar. 2025.

DOI: 10.22456/2238-8915.144691

torna forma de conhecer o mundo, e os mecanismos involuntários do lembrar, como associações de ritmos e sons e a fricção de palavras aparentadas, mostram a potência da poesia como ritual popular. As poesias sobre a seca de Graça Graúna inventam palavras às quais a esperança, o desejo e a saudade possam se ligar afetivamente. Criar, recuperar, reinventar o desejo pela chuva é o gesto revolucionário mais básico num tempo histórico de seca generalizada.

Neste ponto, a ambiguidade da imagem que compõe o poema (cruz ou pássaro?) permanece irresolúvel, aguardando por lembranças tidas por quem lê em tempos em que os amores, as utopias e as chuvas partem. Creio que não será demasiado pensar a partida do amor em “Paisagem” no contexto imagético de vozes líricas que se pensam, em *Canto mestizo* como um todo, no exílio, na diáspora, em migração, em deslocamento. Em certo sentido e mal comparando, a cruz-pássaro ou o pássaro-cruz se colocam como interrogações que levam a leitura a interrogar seus princípios, mais ou menos como aconteceu com a pedra no meio do caminho, de Carlos Drummond de Andrade².

5 *Post-scriptum*

Para concluir, acolho os argumentos de Graça Graúna (2013) na sua tese publicada em livro anos depois da publicação de *Canto mestizo*. Intitulada *Contrapontos da literatura indígena brasileira*, a tese defende que a literatura indígena exige uma teoria da literatura indígena ou uma teoria indígena da literatura indígena. Tal teoria convida a leituras atentas de obras literárias como *Canto mestizo*, e somente por meio destas leituras será possível chegar, pouco a pouco, a teorias literárias indígenas. Os mundos ficcionais criados por indígenas muitas vezes apresentam explicitamente o convite para que outros indígenas e outros não-indígenas os traduzam para as linguagens de suas culturas. O comentário que acabei de propor têm este objetivo bastante simples: com atenção empenhada conviver com três poemas de Graça Graúna sobre a seca e compreender por meio desta convivência alguns dos modos que eu próprio precisei construir para ter a impressão de que escutei os mundos que Graúna inventou com as palavras e silêncios de *Canto mestizo*.

Estes mundos se valem de citações literárias e de línguas diversas (como dito, além do português, o livro traz poemas e trechos de poemas em espanhol e inglês, bem como palavras em guarani e tupi), mas, no caso dos poemas sobre a seca, a língua é sempre o português e a imagem preponderante é o desejo *da* chuva.

² Inspiro-me aqui no ensaio de Davi Arrigucci Jr. (2002), “Dificuldades no trabalho”.

Organon, Porto Alegre, v. 40, n. 79, set 2024/mar. 2025.

DOI: 10.22456/2238-8915.144691

No caso das poesias de Graúna comentadas anteriormente, a história natural da seca aparece em formas que imitam – isto é, recriam imitando ou imitam recriando – a associação livre, as pequenas imagens contingentes do cotidiano, as experiências e rituais populares, a expressão de outras gentes, ao passo que a literatura, a sociologia e a história tenderam a explicar estas expressões, inscrevendo-as como momentos naturais a serem civilizados pela cultura. Há que atentar, portanto, para os diversos momentos deste comentário em que os sentidos permaneceram abertos e indecíveis ou interrompidos pelo aparecimento de novas e inesperadas associações. Talvez seja uma tendência da poesia de Graúna realizar-se em meios diversos: a voz, a página, o olho, a esperança. Neste sentido, as teorias que aprenderão a ser práticas a partir desta literatura não de se deslocar do lugar tão comum das ciências (as “exatas” assim como as “humanas”) de explicar o outro para dominá-lo e extingui-lo.

No início deste ensaio me referi a um poema intitulado “*Post-scriptum*”, que é também título da segunda parte de *Canto mestizo*. Este poema

Ora mesclado de luz
ora ignoto tormento
apesar dos estragos
habitas meu ser
no avesso do tempo.

Se é rancor ou afeto
que seja
na sùmula do meu coração
os teus (des)andares.
Ardida é a voz do silêncio.
(Graúna, 1999, p. 32)

se estrutura em torno de um tom evocativo de alguém ou algum sentimento ligados ora à clareza luminosa ora a um tormento que se ignora, inconsciente portanto, e a uma mescla ambivalente de rancor ou afeto. Este ser que habita o ser da voz poética “no avesso do tempo” e “apesar dos estragos”, prescinde, para a voz poética, de uma definição: “que seja”. A primeira estrofe traz uma melodia marcada pela associação da vogal tônica dos vocábulos “tormento”, “ser” e “tempo”, o que os enfatiza, costurando-os um ao outro. A mesma tônica reaparece na segunda estrofe, que é composta em outro esquema melódico, por assim dizer mais dissonante do que na primeira. O uso do parêntese, a ênfase que a pontuação dá à última frase e a quebra sintática da frase nominal (“na sùmula do meu coração/ os teus (des)andares”) fazem o sujeito evocado em segunda pessoa, o que habita o ser da voz poética, compor o “meu coração”. A voz do silêncio, assim como em outros muitos poemas do livro, constrói um tom de saudade de algo que se perdeu, um luto que ainda “arde”, ao mesmo tempo em que convoca um certo tom altivo

Organon, Porto Alegre, v. 40, n. 79, set 2024/mar. 2025.

DOI: 10.22456/2238-8915.144691

(“apesar dos estragos”, “que seja”). Se o “tu” a quem se dirige o poema puder ser também quem o lê, o “p. s.:

Às mortes supostamente naturais de palavras, rituais e experimentos populares, concomitante à morte de povos, a poesia de Graúna contrapõe cantos colaborativos, dos quais participam várias línguas, gêneros, perspectivas e escrituras. É como se estas mortes fossem não propriamente o objeto da reflexão poética, mas seu sujeito – é do ponto de vista da experiência esquecida que se torna possível pensar e cantar o esquecimento da experiência, que, neste ponto, deixa de ser um esquecimento sem saída e passa a ser reflexão e ação poética. Em “Paisagem”, o ponto de vista interno ao poema se transforma em cruz e pássaro, assim como nos hai-kais o ponto de vista mimetiza o que a cigarra, a formiga de asas, o cão e o boi fazem no mundo e nos outros seres, com o mundo e com os outros seres. A possibilidade do sujeito do capital agir em todos os lugares, replicando *plantation* e mais-valia, gera estragos, flagelos, fomes que, no final do século XX, o *Canto mestizo* de Graúna nomeou para este primeiro quarto do século XXI. O tempo do estio tem sido provocado pela expansão de um tipo de economia mortal, a redução ecológica que leva todos os seres a se tornarem recursos naturais para a exploração, mas a esperança da chuva, do canto e de mundos partilhados é uma necessidade, algo como uma pulsão – a partir da qual as vozes poéticas de Graúna recuperam as palavras que a *plantation* desanima e extingue, por enquanto.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARRIGUCI JR., Davi. Dificuldades no trabalho. In: ARRIGUCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 61-108.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARROS, Randra Kevelyn Barbosa. *O canto de Graúna: uma poética da heterogeneidade nas literaturas indígenas brasileiras contemporâneas*. Salvador: Uneb, 2022.

BORGES, André. Seca recorde impõe estado de escassez hídrica inédito no Brasil. Brasília: 2024. Disponível em: <https://folha.com/6cmwbad1>. Acesso em: 07/03/2025.

GOMES, Alfredo Macedo. *Imaginário social da seca*. Recife: FUDAJ, Massangana, 1998.

GRAÚNA, Graça. *Canto mestizo*. Maricá: Blocos, 1999.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

GRAÚNA, Graça. Literatura e democracia na construção dos saberes indígenas. [S.l.]: 2023. Disponível em: <https://gracagrauna.com/2023/07/15/literatura-e-democracia-na-construcao-dos-saberes-indigenas/>. Acesso em: 07/03/2025.

GRAÚNA, Graça. *Flor da mata*. Ilustrações de Carmen Barbi. Belo Horizonte: Penninha Edições, 2014.

MIRANDA, Giuliana. 2024 é ano mais quente da história da humanidade. Madri: 2024. Disponível em <https://folha.com/jog2xwnb>. Acesso em: 07/03/2025.

MURA, Márcia (Márcia Nunes Maciel). *O espaço lembrado*: experiências de vida em seringais da Amazônia. Manaus: Edua, 2013.

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2023.

SANTOS, Rosivânia dos. *Os “cantos” indígenas de Eliane Potiguara e de Graça Graúna*. 2020. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Sergipe, Estudos Literários, Programa de Pós-Graduação em Letras, São Cristóvão, 2020.

Texto submetido em: 16 dez. 2024

Aceito para publicação em: 07 fev. 2025

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.144691>