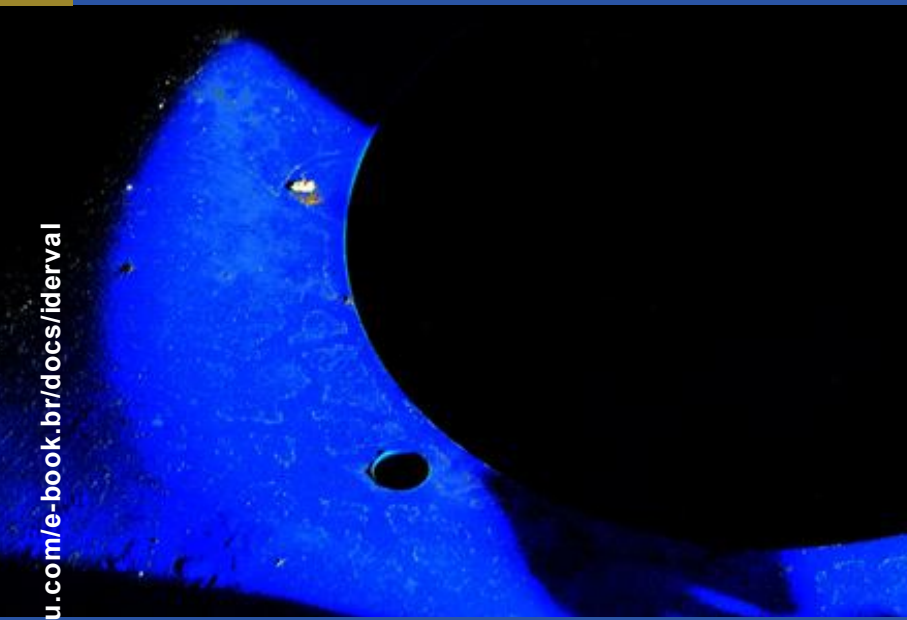


Roberval Pereyr
**IDERVAL
MIRANDA,
PONTO**

<https://issuu.com/e-book.br/docs/iderval>



e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

Iderval é um poeta conciso. Seus poemas são breves, muitas vezes esquivos, como ele próprio. Neste sentido, a biografia do autor contribui para a compreensão da obra (o que não se pode aplicar a qualquer obra e a qualquer autor de forma indiscriminada). E a esquiva a que nos referimos, no âmbito da obra e do cidadão Iderval, traduz-se ainda em certo pessimismo e desconfiança em relação aos seres humanos.

Assim, pessimismo, desconfiança e concisão articulam-se de forma indissociável, como elementos constitutivos (mas não exaustivos) da obra de Iderval, no plano mesmo da concepção e da efetiva utilização da linguagem. Poucas palavras, nenhuma concessão ao leitor, passando-nos a impressão de que o poeta, em sua economia semelhante a uma economia de guerra, muitas vezes corta excessivamente na própria carne.

IDERVAL MIRANDA, PONTO

Endereços deste e-book:
<https://issuu.com/ebook.br/docs/iderval>
<https://issuu.com/cidseixas/docs/iderval>
www.e-book.uefs.br
www.linguagens.ufba.br

Edição e projeto visual de Cid Seixas
Imagem da capa de Iderval Miranda

Tipologia OriginalGaramond, corpo 12
Formato: 12 x 18 cm
Número de páginas: 72

Roberval Pereyr

IDERVAL MIRANDA,
PONTO

Organização, introdução
e seleção de poemas por R. P.



e-book.br
EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL



COORDENADOR EDITORIAL:
Cid Seixas

CONSELHO EDITORIAL:
Adriano Eysen (UNEB)
Cid Seixas (UFBA/UEFS)
Itana Nogueira Nunes (UNEB)
Flávia Aninger Rocha (UEFS)
Francisco Ferreira de Lima (UEFS)

ISBN 978-85-7395-280-3
www.e-book.uefs.br

1ª edição
2017

SUMÁRIO

1	Iderval Miranda, ponto	9
2	Dois	21
3	Três	33
4	Quatro	39
5	Cinco	49
6	Referências	53
7	Vinte e seis poemas de Iderval Miranda	59

*montado em minha toalha
de camelos
atravesso os desertos
e as gramáticas das manhãs*



IDERVAL MIRANDA, PONTO

Na *Antologia poética* de Iderval Miranda, publicada em 2010 pela editora Tulle, em homenagem aos sessenta anos do poeta, o leitor tem um mapa da sua trajetória. Nela se realiza, por assim dizer, um balanço. Com capa e ilustração interna de Juraci Dórea e apresentação de Trazíbulo Henrique Pardo Casas, reúne exatos 80 poemas das diversas fases da sua carreira até então, incluindo os primeiros publicados pelo autor, na *Revista Hera* número 4, em 1974.

A organização da *Antologia* foi feita por Roberval Pereyr e Trazíbulo Henrique Pardo Casas, levando em conta primeiramente o que consideraram a qualidade estética das obras

selecionadas. O realce dado a este critério de seleção é para deixar claro uma obviedade: toda antologia que se queira honesta é sempre fruto do conhecimento e do gosto do seu ou dos seus realizadores. Mas o mesmo realce atende também à necessidade de uma comparação: o próprio Iderval, três anos depois, em 2013, realiza e publica (também pela Tulle), uma antologia pessoal, enfeixada no livro intitulado *Então*.

Embora contenha vários poemas que se encontram na *Antologia* (dispostos numa ordem, diga-se de passagem, diferente), trata-se de uma seleção bem diversa (inclusive por conter poemas inéditos), o que evidencia características distintas nas duas coletâneas. Nada mais natural. O leitor é o outro, que vê a obra sempre a partir de uma outra e especial perspectiva: a sua. E se se trata de um leitor organizador (no caso, dois) de uma antologia, ele afirma e assume publicamente a responsabilidade pelas suas escolhas. O mesmo se dá evidentemente com o poeta quando realiza uma antologia de sua própria obra. Ele oferece aos leitores a oportunidade de avaliá-

lo também sob este aspecto, a saber: o que ele considera mais relevante em sua própria produção, mas não necessariamente tendo em conta apenas o aspecto estético.

No caso de *Então*, parece evidenciar-se, por parte do autor, um critério que levou em conta também (e quiçá, com a mesma importância dada ao aspecto estético) a diversidade de temas. Trata-se de um critério que não foi negligenciado na *Antologia poética*, mas que aí não aparece como fator relevante na seleção dos poemas. Em todo caso, são duas seleções e duas visões bem distintas, além de próximas no tempo (2010, 2013), e ganha com isso o leitor. No que se refere especificamente a *Então*, a organização do autor nos revela, por assim dizer, mais um aspecto (na verdade, uma etapa) do seu processo de criação. *Então* é uma seleção de poemas e uma composição (de um livro), com uma sequência e uma dinâmica próprias, que vão produzir no leitor um efeito subjetivamente pretendido pelo autor.

O mesmo acontece evidentemente no processo de composição da *Antologia poética*, mas neste caso a criatividade se dá por parte dos

organizadores leitores, que participam efetivamente como co-criadores, por expressar e organizar sua visão, sua sensibilidade e seu gosto, na seleção e sequência dada aos poemas. Tudo isto, aliás, está de acordo com o enfoque teórico segundo o qual toda obra de arte, embora seja em si sempre a mesma, modifica-se constantemente pela interferência criativa dos seus contempladores, aí incluídos aqueles que sobre ela se debruçam de forma mais demorada e mais sistemática.

Neste ensaio, nosso objetivo é trazer à tona alguns aspectos que consideramos relevantes sobre o processo de criação e a concepção da poesia (e, por extensão, do mundo e do homem) na obra poética de Iderval Miranda. É evidente que, ao fazê-lo, deixaremos transparecer, na perspectiva especial que já colocamos, o nosso próprio processo criativo na condição de leitor (no caso, também, como editor de *Então* e como editor e um dos organizadores da *Antologia poética*).

Vamos levar em conta principalmente poemas do autor que trazem à tona o fazer poético em vários de seus aspectos e dimensões (o

leitor, o poeta, a linguagem, etc.) e que aparecem com certa frequência em praticamente todas as fases da sua trajetória.

Antes, porém, de trazer à cena poemas escolhidos a serem comentados, serão necessárias algumas breves considerações, a título de contextualização do autor e sua obra, tendo em vista apenas o assunto em foco neste breve ensaio.

Iderval é um poeta conciso. Seus poemas são breves, muitas vezes esquivos, como ele próprio. Neste sentido, a biografia do autor contribui para a compreensão da obra (o que não se pode aplicar a qualquer obra e a qualquer autor de forma indiscriminada). E a esquiva a que nos referimos, no âmbito da obra e do cidadão Iderval, traduz-se ainda em certo pessimismo e desconfiança em relação aos seres humanos.

Assim, pessimismo, desconfiança e concisão articulam-se de forma indissociável, como elementos constitutivos (mas não exaustivos) da obra de Iderval, no plano mesmo da concepção e da efetiva utilização da linguagem. Poucas palavras, nenhuma concessão ao leitor,

passando-nos a impressão de que o poeta, em sua economia semelhante a uma economia de guerra, muitas vezes corta excessivamente na própria carne.

Tal rigor e severidade refletem-se mesmo na forma e na função do título de quase todos os poemas: sem aquele (o título), o poema, na maioria dos casos, se torna incompleto, quando não ininteligível.

O resultado, especialmente nas composições mais felizes, é uma poesia cirúrgica, muito enxuta e que funciona muitas vezes como um flash ou uma sucessão de flashes traduzidos ora em imagens fortes, agressivas, cortantes (muitas delas fazendo uso adequado do grotesco), ou então, em sentido oposto, em imagens em que a presença de elementos sensitivos se emprega em função do inefável, da metafísica, do nada.

Entre esses dois extremos, os mais diversos registros e a diversidade de temas: a sociedade, a cidade, a política, a história, a solidão, o eu e outro, o amor, o mar, a constitutiva falta, rock and roll, Feira de Santana (a terra natal), Brasília (onde morou enquanto fazia

uma pós-graduação), Brasil, “Mapa-múndi”. E, é claro, a própria Poesia.

Podemos então começar, evocando o primeiro poema da *Antologia poética*, a saber:

DÚCTIL

*busco
o preciso.*

A primeira coisa a constatar é a já referida concisão. Uma outra coisa, a importância crucial do título. “Dúctil” indica flexibilidade, maleabilidade. Indica, portanto, uma aparente contradição com a *secura*, a brevidade e a intransigência (também aparente) do que vem em seguida. Onde então a coerência negada à primeira vista? Onde a pretendida maleabilidade?

A resposta, a nós nos parece simples: naquilo que “define” a própria poesia: a indefinição. Ou seja, a polissemia, a ambiguidade. O poder de muito sugerir com poucas e estratégicas palavras. Poucas palavras e muita linguagem. E é isto precisamente o que este poe-

ma *diz* e *é*. O poeta busca “o preciso” no sentido metapoético de concisão, economia, justiça formal. Mas busca também “o preciso” no sentido do humanamente necessário. No sentido da busca daquelas formas (razão de ser da sua existência) que traduzam rigorosamente a sua visão, ou as suas visões do homem e do mundo.

A flexibilidade e a maleabilidade residem no fato de que o leitor, em contato com a poesia, experimenta o poder sugestivo da linguagem e se percebe, também, e momentaneamente, como um ser polissêmico, aberto, plural. O rigor da busca liberta. Ou melhor: é um exercício de liberdade, que pressupõe maleabilidade e flexibilidade frente aos obstáculos. No caso, os obstáculos entranhados no interior da própria linguagem, normalmente condicionada por padrões de hábitos e crenças.

Em relação a este poema, se o que acabamos de dizer faz sentido, podemos concordar com Fernando Pessoa quando diz que o poeta é um fingidor. Num poema de três palavras-chave (incluindo o título), a situação do poeta: entre a precisão e a flexibilidade, uma

busca, que conduz *rigorosamente* às errâncias, ou ainda às “trapaças salutares” (lembrando Roland Barthes), retratadoras da condição humana.

Tomemos agora igualmente o primeiro poema de *Então* (antologia pessoal, com capa de Nilza Lêda e Mateus Miranda – mulher e filho do autor– e apresentação de Antonio Brasileiro):

VERÃO

*montado em minha toalha
de camelos
atravesso os desertos
e as gramáticas das manhãs.*

Este poema, como “Dúctil”, é também um metapoema. Indica o percurso (ou um dos percursos) que o poeta faz. E podemos de início realçar aí, como o fizemos em relação a “Dúctil”, a importância do título. O “Verão”, das quatro estações é aquela que para nós é o período das férias, momento do nosso calendário reservado à descontração, à regeneração,

às viagens. Momento de ócio, propício, portanto, à assimilação do novo e ao encontro com o desconhecido.

No *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER, 1990, p.401), lemos que a sucessão das estações (a começar pela Primavera) “marca o ritmo da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade, declínio – ciclo que se ajusta tanto aos seres humanos quanto a suas sociedades e civilizações”.

O Verão, consagrado a Apolo, o deus solar, corresponderia à segunda etapa do mencionado ciclo, a formação. Nesta perspectiva, a travessia dos desertos e das gramáticas por parte do sujeito poético é propriamente uma travessia criativa, no que se refere tanto às solitárias e doídas experiências da vida (a travessia dos “desertos”) quanto ao embate (formativo, compositivo) com a própria linguagem (a travessia das “gramáticas”).

A associação do Verão ao deus Apolo (que, no par Apolo / Dionísio – opostos que se tensionam e se complementam – representa, entre outras coisas, a noção de limite, rigor,

contenção e clareza) realça, no nosso entendimento, o sentido da concisão e da busca de precisão formal, característica básica da poesia de Iderval, mesmo no contexto de uma obra que contraria a lógica e abraça, em primeiro plano, a imaginação criadora como meio de transporte para sua viagem: o sujeito poético viaja “montado em sua toalha / de camelos”.

O poeta, sob este aspecto, é o que podemos chamar, positivamente, de o menino adulto, ou o adulto menino – condição necessária ao processo criativo. O poeta trabalha no coração da razão, fazendo-a vibrar, e suas razões são sempre as do coração.

Ele busca “o preciso”, e para encontrá-lo tem que atravessar desertos e cruzar gramáticas, o que só se torna possível quando lança mão da magia das palavras que o fazem alçar voos que a razão desconhece. Ou que a razão só conhece quando abraça a magia. “Dúctil” e “Verão”, com enfoques diversos, entre outras coisas nos sugerem isso. Nesses dois poemas, o poeta aponta (ou melhor, sugere e retrata), de forma singular e a partir de ângulos diversos, aspectos centrais do processo criativo:

emoção e razão (com predominância ora de uma, ora de outra, a depender do caso) sempre aliados de alguma forma na constituição da linguagem poética.

DOIS

Dissemos anteriormente que concisão, pessimismo e desconfiança são traços presentes na poesia de Iderval. A eles podemos somar mais três aspectos de boa parte da sua obra: distanciamento, solidão, silêncio. São aspectos que se evidenciam tanto em situações que parecem envolver diretamente o sujeito poético, como acontece em

AUTORRETRATO COM NU

*longe leito
de névoa e nada*

evidencia uma espécie de conflito entre o sujeito poético e o sujeito empírico. Este, covarde e omissor, recolhido em sua casa enquanto a cena histórica de exceção acontece lá fora; aquele cumprindo, isolado e em silêncio no seu gabinete, seu legítimo papel de remendador de esperanças e recolhedor das lágrimas “dos que sentiram o peso da dor”. Eis, em sua íntegra, o poema:

EQUIDADE

*quando cessarem os gritos
de dentro da noite
não sairei às ruas felizes
ficarei como fiquei todo o tempo
calado e só
remendando os pedaços de esperança
e recolhendo as lágrimas
dos que sentiram o peso da dor*

*e com elas farei uma triste
bandeira de cor branca
e a hastearei no alvo edifício
da covardia.*

Como vemos, o sujeito poético instaura, marcadamente ao final do poema, através de uma confissão, uma situação de ambiguidade. Acusa-se enquanto cidadão, mas, no mesmo ato, revela-se de extrema coragem no plano poético. Como no conto de Jorge Luis Borges, intitulado “Borges e eu”, que se encontra no livro *O fazedor*, ao final não se sabe quem está falando: se o autor cidadão ou o autor autor – aquele que só tem existência no plano do texto e enquanto texto.

Fica evidente, assim, que aquela distinção entre sujeito poético e sujeito empírico, discernível sob certos ângulos, problematiza-se sobremaneira na zona de fronteira instaurada no interior do poema.

Em todo caso, confessar-se covarde publicamente é, sem dúvida, um ato de coragem diante de si e do mundo, o que em parte redime o próprio sujeito empírico, este que, em sua solidão, empunha a caneta e transforma-se imperceptivelmente em poeta: aquele que, em seu mergulho em si mesmo encontra a essência da humanidade. E, ao experimentar os sabores e dissabores da vida, no difícil exercí-

cio da alteridade (na relação com o outro: o de fora e aquele que mora dentro de si), ergue a sua voz. Ao fazê-lo, muitas vezes não se poupa, autodenunciando-se como cúmplice em empresas comuns ao próprio inimigo. É a manifestação aguda da consciência poética: fazemo-nos sempre de (e nos) encontros e empreitadas com o outro que, como bem disse Sartre, é o nosso inferno.

Cabe ao poeta, como testemunho, e quase sempre cortando na própria carne, retratar esse inferno: nó de contradições que é o drama dos seres humanos. É o que faz mais uma vez Iderval Miranda, separando o joio do trigo, mas mostrando a marca do “pecado original” que acompanha o exercício da alteridade, no poema a seguir:

GÊNESIS

*conta-se que no início do mundo
os ditadores e os poetas
fizeram uma grande plantação*

ainda hoje

*os ditadores colhem a verdade dos poetas
e os poetas a mentira dos ditadores.*

Cabe aqui, para relativizar o aparente maniqueísmo do poema, uma ressalva (coerente de resto com o que antes dissemos): o ditador e o poeta coexistem, às vezes, dentro de um mesmo indivíduo, que é sempre ele e suas circunstâncias, como nos diz o filósofo José Ortega y Gasset.

Seja como for, em “Gênesis” o que está na origem é a questão do poder, que aí se desdobra em duas vertentes que se querem antagônicas, mas que, mutuamente, se nutrem. E o poeta, de forma estratégica, com precisão e rigor, encerra aí o poema, deixando ao leitor o papel criativo de fazer a leitura do que não foi dito. E o que não foi dito é, no caso, o mais importante, e o é em função justamente do que disse o poeta. Chegasse ele a qualquer conclusão que não deixasse em aberto uma questão que em si mesma é indecidível, e cairia sem dúvida no esquema vazio do maniqueísmo.

O poeta nos guia em estrada segura, mas nos abandona na encruzilhada. Nos deixa per-

didados. E este talvez seja (é o que sempre sugere a poesia) o melhor dos lugares. Ou, quem sabe, o pior. É você, leitor, quem vai decidir. Afinal, lembrando Sartre mais uma vez, trata-se da sua liberdade. Mas esta, paradoxalmente, desde o início do mundo, é também sinônimo de condenação.

Em outro poema envolvendo a figura do poeta, intitulado “Conclusão”, o sujeito, ao falar de si (ainda que na terceira pessoa), toma um rumo diverso. Ou aparentemente diverso, já que a distância que aí mantém manifesta-se, principalmente, através da ironia. Ironia com o poeta (ou determinado tipo de poeta, que talvez por isso apareça aí na terceira pessoa) e também com os por ele chamados de “pessoas de bom senso”. Eis o poema:

CONCLUSÃO

*o poeta
é um parvo
pois
julga mais importante
encerrar a vida*

*em quatro ou cinco versos
do que vivê-la
como fazem as pessoas de bom senso.*

À ironia soma-se aí, enriquecendo o poder de sugestão do poema, o humor, originado da forma impiedosa e distante com que o poeta condena-se, como se estivesse falando de algo normal e que dissesse respeito, não a ele, mas a um outro, ou a uma outra classe de gentes bem distante da sua.

O sentido do título (“Conclusão”) reforça a sentença do sujeito poético, mas inverte, ironicamente e com igual reforço, o sentido que é dado em primeiro plano. Assim, “as pessoas de bom senso” talvez só percebam no poema em foco a mera confissão – tão honesta quanto lamentável – do parvo poeta. Os fabricantes de versos, por sua vez (muitos até muito bem situados nas academias), talvez vejam aí uma ponta de insulto.

Quanto ao poeta (aquele que escreve por necessidade e que é necessário), que não costuma se levar tão a sério, talvez conte, desconfiado que é de si mesmo, com todas as car-

tas lançadas à mesa. Seus fingimentos (evocando mais uma vez o maior dos múltiplos: Fernando Pessoa) também têm a ver com tudo isso. A verdade erra por muitos caminhos.

Nos momentos em que se despe da ironia, o poeta, que se diz misantropo, evidencia, sem maiores rodeios, o que pensa das pessoas de bom senso. É o que vemos, de forma exemplar, em três poemas intitulados “Misanthropia”, “Misanthropia II” e “Misanthropia III” (MIRANDA, 2010, PP 26,27,28), em que o tema da solidão associa-se claramente à aversão pelo outro. Nos três poemas, a “sinceridade” do poeta chega a atenuar o seu “fingimento”, como forma agressiva de recusa da tediosa mesmice e da hipocrisia. Os três soam propriamente como três ataques:

MISANTROPIA

*deixemos de urbanidades
uma boa cacetada
vale mais do que um bom-dia*

MISANTROPIA II

*escondo-me do sol
do jornal do dia e dos homens
para que a solidão corrompa de vez
com esta vontade de ser como os outros*

MISANTROPIA III

*caminho pelas ruas da cidade
na esperança de que ninguém
me pergunte como vou passando*

Vale observar, em relação ao segundo dos três poemas, que a aversão ao outro é também, por parte do poeta, uma recusa de si, mas somente quando se vê tentado (quicá, pelo enorme apelo da estúpida máquina da propaganda) a deixar de ser ele mesmo. Fica implícito (e sob este aspecto o poema amplia seu poder sugestivo, sem o qual não seria um autêntico poema) que o poeta, no seu imprescindível contato com os outros, é, permanentemente, um ameaçado. Não apenas porque lhe fechem as portas ou o tratem como a um

idiota (o que de fato acontece), mas também porque ele mesmo se põe em risco, quando cede à tentação do gosto comum e das peças que encena o grande teatro das convenções. Das convenções e das máscaras – que o levam, no poema “Pretexto” (MIRANDA, 2010 p., 20), à utilização do grotesco, num ataque certo contra a hipocrisia e o jogo enganoso das aparências. Ele diz:¹

*em Moscou
como em Nova Iorque
todos têm cu.*

Por tudo isso, o poeta, arredio e zangado, e de novo apelando à mais dura ironia, qualifica a cidade como um “Paraíso”, onde “(...) pequenas necrópoles / perpetuam a morte de

¹ Este poema, para além da denúncia da hipocrisia e do mero jogo das aparências, traz também uma crítica ao ideologicamente dividido século XX (ele foi escrito antes da queda do muro de Berlim), entre comunismo e capitalismo. Moscou e Nova Iorque simbolizam e representam, na prática, essa divisão.

tudo”. (MIRANDA, 2010, p. 30). Em “Lição de maio” (num jogo em que se insinuam atração e repulsa) ele conclui: “o mundo / não é feito de sonhos / é feito de pedras // e sonhos”. (Idem, p. 28).

Entre os poetas (refiro-me, no caso, aos contemporâneos), há os que encaram esse mundo e os que se recolhem, enquanto cidadãos. Mas, no plano poético propriamente dito, todos se encontram no exílio (o que já acontece pelo menos desde Platão). Hoje, o lugar do exílio do poeta é a própria linguagem, que nem sempre é, diga-se de passagem, um lugar confortável.

TRÊS

Desde o início da modernidade poética, com Baudelaire, não tem sido a linguagem um lugar confortável. Pela presença incômoda (isto é, insidiosa), em seu interior, do chamado espírito crítico (este mesmo em crise), nela convivem as mais diversas tensões, gerando tumultos, dissonâncias, obscuridades. O poeta é aí, efetivamente, um estranho no ninho, este também um estranho. Talvez por isso nos advirta Iderval Miranda, em um de seus primeiros poemas, “A rosa”, do qual transcrevemos a primeira das duas breves estrofes que o constituem (MIRANDA, 2010, p15):

*a rosa é uma câmara de tortura
pois cada espinho
é uma gota de sangue
que escorre dos dedos convulsos.*

A rosa, flor principal do Ocidente, símbolo de amor, unidade, perfeição e beleza e, no caso, da linguagem poética (que o poeta “colhe”, ou “arranja”, com “dedos convulsos”) assume efetivamente, no contexto do poema, um sentido adverso. Não seria mais – essa linguagem – a morada do ser, como queria Heidegger? Certamente que sim, se concordarmos com o próprio Heidegger que o homem é linguagem. O homem (e nele, ou com ele, o mundo) é a morada do homem, que cabe a ele (com a ajuda, ao longo da história, de inúmeras mãos) arranjar. A bem da verdade, o homem jamais foi um lugar confortável, sequer confiável, para ele mesmo. Talvez por isso esteja sempre em rota de fuga (como se fosse possível), ao conformar-se com as normas, os tabus e os estereótipos, como fazem rotineiramente “as pessoas de bom senso”. Some-se a esse “conformar-se”, no que se refere ao

mundo moderno, uma crise de valores em muitas frentes e muitas dimensões. Neste mundo, a linguagem poética assume o caráter do que Hugo Friedrich chama de “anormalidade” (FRIEDRICH, 1991, p.18). Por isso nos toca o poeta (ou melhor, nos abala) ao dizer que “a rosa é uma câmara de tortura”. De fato, a poesia moderna (e, de resto, parte significativa da poesia contemporânea), que encarna a crise de valores já referida, é tumultuosa e incômoda. Espinhosa. Anormal – e não apenas no sentido de que foge à norma estabelecida, tendo em vista uma nova norma: mesmo (ou apesar) dos datados e “libertários” manifestos modernistas, sob certos aspectos, e paradoxalmente, afeitos à doutrinação, o poeta moderno dá-se o direito a uma liberdade irrestrita. Parodia, tensiona, distorce, fragmenta, inventa, inverte, reinventa, obscurece, etc. Põe em xeque, e de muitas maneiras, a deusa razão. E o faz muitas vezes – o que também é um paradoxo – pelo uso da própria crítica submetida aos caprichos do fazer poético. Mas essa anormalidade termina por aumentar, também anormalmente (isto é, de forma exacerbada), as

possibilidades da poesia. Ao refugiar-se na linguagem, o poeta descobre, em seu interior, potenciais represados sob as malhas de uma racionalidade secular, que impõe, como nos diz Roland Barthes, as noções clássicas de clareza, coerência e objetividade como valores universais, quiçá os únicos válidos, inclusive para a linguagem poética, antes concebida, meramente, como uma prosa enfeitada. O poeta constata que a rosa possível (não a utópica, que ele continua desejando, na estrofe final, em que parodia o famoso poema de Gertrude Stein) não é só a maciez e o perfume das pétalas. Não é só o inefável. Os dedos convulsos (de um homem, histórica e individualmente falando, em crise) encontram o espinho, e a paisagem se mancha de sangue. A poesia, no entanto, inclusive através dessa mancha, continua a vazar. Muitas vezes, ela jorra. Após os horrores de duas grandes guerras, não estranha o recurso às analogias: “a rosa de Hiroshima, estúpida, inválida”, no conhecido poema de Vinicius de Moraes, e as “câmaras” de gás do holocausto. É quando a rosa traduz-se (ou melhor, distorce-se) sob a forma de um sím-

bolo de estupidez: a suposta pureza de um sangue (pureza que se quer única, sangue que se diz único). O poeta, este autor de antídotos, instaura um ambiente e um clima de feições românticas (quiçá, inconscientemente e sem anacronismo) como reação afetiva (e também efetiva) a uma racionalidade destrutiva da integridade humana. Refiro-me, por exemplo, à tecnociência mais sofisticada que constrói a bomba e a lança em seguida, friamente, sobre duas cidades, consumando a maior das aberrações. No final do poema, o desejo da reconquista da simples rosa, “não mais que uma flor”, radicaliza e acentua o traço romântico – eterna marca dos inconformados, que, uma vez redimidos pela Poesia, são os mais dotados no terreno do Amor. A rosa como câmara de tortura soa como gritante denúncia. Denúncia do mundo ocidental, cujas promessas advindas de uma ciência avançada não foram cumpridas. Mais ainda: sob muitos aspectos declinaram, na prática, para a traição. E, o que é pior, de forma racional, isto é, planejada.

*nesta praia
escreverei a verdade
e todos os siris a compreenderão*

QUATRO

Os poemas de Iderval Miranda, como já dissemos, assumem explicitamente a forma daquilo que, em última instância, todo texto é: fragmento. Quase sempre, o pequeno fragmento. Sob esse aspecto, e também sob outros, mas indo além, Iderval situa-se na revolucionária vertente de Oswald de Andrade. Abraça, por exemplo, a temática da nacionalidade, na série de poemas intitulada “Primeiros fragmentos da portentosa história da Terra de Santa Cruz”, em que, na mesma linha de Oswald, mas de forma singular, remete aos tempos iniciais do Brasil, evocando personagens (colonizadores e nativos), que retratam,

por um lado, a visão eurocêntrica do colonizador, como em “Padre Anchieta” (MIRANDA, 2010, p. 38):

*nesta praia
escreverei a verdade
e todos os siris a compreenderão*

e, por outro lado, o sentimento, por exemplo, de um negro em relação à Coroa (e ao próprio negro na condição de escravo), quando o poeta evoca o negro Henrique Dias, que liderou, como o índio Poti, a reação contra o domínio dos Holandeses no Nordeste do Brasil, na “Insurreição Pernambucana” (1645-1654). É o que constatamos no poema “Henrique dias” (MIRANDA, 2010, p. 39):

*um dia
os portugueses esquecerão de porto calvo
e dos guararapes*

*e morrerei
como qualquer preto filho da puta*

Além disso, comunga com Oswald outros aspectos, a exemplo do poema piada, ou da supressão das letras maiúsculas em início de frases (caso que em Iderval é predominante, o que reforça mais ainda a noção do texto como fragmento, sobretudo nos vários poemas sem ponto final), a concisão e, em muitos casos, a já há muito consolidada linguagem simples do cotidiano. E, ainda como Oswald, que bebeu *in loco* na fonte dos movimentos de vanguarda europeus, tem momentos em que traz à tona a relação ambígua com a tradição do velho continente. É o que vemos, ainda a título de exemplo, no poema sugestivamente intitulado “Crítica literária” (MIRANDA, 2010, p. 44):

*a poesia banha-se naturalmente
na fonte eterna do sofrimento humano
eles não sabem disso
e a procuram no circo das pulgas em paris*

Como vemos, com o mesmo espírito do irreverente Oswald, assume, no âmbito do próprio fazer poético, o papel de crítico lite-

rário e desfere um ataque a certo tipo de poesia, vigente ainda no Brasil, de feição europeia. Mas, como bom antropófago, não cede à noção ingênua de uma poesia exclusivamente nacional. Longe disso, sabe muito bem que a poesia se banha “na fonte eterna do sofrimento humano”. Sua visão, sob este aspecto – numa época em que a cultura brasileira já foi plenamente incorporada pela literatura nacional – atinge um grau mais acentuado de universalidade, chegando inclusive a uma fase em que realça o seu pendor metafísico (realçando o diálogo com mais esta vertente da poesia ocidental). É o que está retratado cabalmente no seu livro *O azul e o nada*, publicado pelas Edições Cordel, em 1987, com apresentação de Antonio Brasileiro. O livro começa com uma epígrafe atribuída a Heráclito, filósofo grego pré-socrático por quem Iderval Miranda nutre indisfarçável simpatia, quase mesmo uma obsessão. Eis a epígrafe: “A harmonia invisível é mais forte do que a visível”. Trata-se de uma máxima que, em sentido básico, orienta todo o fazer poético de Iderval, em seu rigor excessivo, na sua concisão, tendo sempre em vista

o uso da palavra como forma de ativar “a voz do silêncio”. Ouçamos o poeta a partir de seu “Miradouro”, em que ele se diz

*passageiro do nada
a recolher nas cinzas dos sonhos
o claro verso do silêncio*

O nada, aliás, é uma palavra-chave no livro em foco, a começar pelo título. Diversos sentidos que desta palavra (“nada”) podemos derivar (ou que o poeta efetivamente deriva) norteiam e acompanham os vários temas presentes em *O azul e o nada*, a exemplo do amor (tema predominante), da mulher, da esperança e da busca (da poesia e de si), de Deus, do eu e o outro e, finalmente, o tema dor mar, que aparece no primeiro e no último poema, funcionando, no caso, como metáfora e símbolo na complexa dinâmica do eterno retorno. Essa dinâmica está sugerida, inclusive, na própria composição do livro e também no corpo dos dois referidos poemas (“Composição” e “Mar”) (MIRANDA, 2010, PP 13 e 33).

Acompanhando o tema do eterno retorno, ou imbricado nele, insinuam-se as noções do múltiplo (na superfície, no mundo aparente, onde reina o caos, e onde o poeta filósofo persegue a fraca harmonia do visível) e do uno (reino do invisível, onde vige, segundo Heráclito, a harmonia mais forte). Assim, em “Fado” lemos que

*no obscuro do claro dia
todos serão um*

e em “Deus” o poeta assevera:

*ante o nada
será tudo
e terminará aqui.*

Este último verso remete ao eterno Presente, o tempo dos três tempos (onde se dá o eterno retorno), que é nada menos que o tempo da Poesia. Este “aqui”, em que tudo se encerra, reclama para si, também, a noção do “agora”, insinuada na *presença* viva da voz poética (e do ser poético), onde tudo começa

e finda incessantemente, efetivando a noção de *poiésis*. Henry Miller, em *O coração do homem* (MILLER, 1986, p. 27), afirma: “Assim como a vida começa a qualquer momento, através de um ato de percepção, também a obra”. *Deus, tudo e nada* totalizam algo que se dá no Homem, em seus momentos iluminados, dos quais recua e aos quais *retorna* constantemente, em sua ânsia de *religar-se*. É o eterno retorno. Nesta perspectiva (mística, filosófica, poética), o poeta, em “Breve metafísica” (MIRANDA, 1987, p. 23), anuncia o seu calvário, através de uma jornada dolorosa, que se dá aqui, neste mundo, mas norteadada por uma visão metafísica (“o deserto da grande espera / e o infundável horizonte do nada”). Em sentido estrito, o que se tem aí é a unificadora (ainda que paradoxalmente desconcertante) visão poética: a busca d “o que foi sem nunca ter sido”. A constante visita ao Continente do Nada. O equivalente, talvez, do que Hugo Friedrich, em suas reflexões sobre a poesia lírica moderna conceituou como uma “transcendência vazia”. O poeta, mesmo realizando o seu calvário e evocando Deus, é, ao final das

contas, um crente sem Deus. Ele crê (mas também desconfia) apenas em si mesmo, isto é, na linguagem, enquanto “casa do ser”, instância que instaura o sagrado (Heidegger, mais uma vez) como dimensão oriunda não da divindade, mas propriamente do homem. Neste sentido, como diz Octavio Paz, a poesia é a “religião leiga” do nosso tempo. Por isso, no breve poema intitulado “Bornal” (MIRANDA, 2010, p. 25), o poeta, sem hesitar, proclama:

*eu sou
o criador
de mim.*

Este poema, originalmente, em *O azul e o nada*, vem logo depois do já mencionado “Dúctil” (“busco / o preciso”) (MIRANDA, 1987, p. 24). A busca do poeta, em seu extremo rigor, é a busca criativa de si, através da poesia: é expressamente uma *autopoiese*. A busca “do que foi sem nunca ter sido” e que, no aqui e agora, *é o que é*. *Poiésis* e *autopoiese* coincidem no mesmo ato. Confundem-se. O que vimos anteriormente, na expressão de

Friedrich, como uma possível “transcendência vazia”, talvez seja, tendo em vista os dois poemas (“Dúctil” e “Bornal”), uma transcendência rigorosamente poética, que resulta nas pontes (isto é, num *religere*), não entre o homem e a divindade, como é próprio da religião, mas entre o homem e o homem, de infinitas e inusitadas formas (eterna função da arte, na busca da *composição*, sempre inacabada, do mundo e do homem). Ou seja, na criação de si mesmo, o homem, movendo-se nos espaços deixados pela insuperável e necessária *falta*, experimenta-se e reinventa-se, em todos os sentidos e em todas as dimensões. E, com isso, *possibilita-se a capacidade de continuar sendo*.

*agora que os desejos estão satisfeitos
cuidemos de torneiar
a superfície do nada*

CINCO

Tudo que até aqui dissemos sugere que a poesia de Iderval Miranda é efetivamente necessária e precisa. Em “Dúctil” e “Bornal” (e em muitos outros poemas do autor de *Taça de tule*) o poeta e a poesia assumem a grandeza que de fato merecem. A busca do necessário, que culmina na criação de si mesmo pelo poeta, implica também um rigoroso processo de depuração (purgação), que resulta no reconhecimento e na superação das ilusões – estas que, muitas vezes, nos movem como sísifos no círculo eterno do sofrimento. Reconhecê-las e, na medida do possível, superá-las, é, quiçá, o maior exercício de liberdade. Eis o que nos diz o poeta em “Purgatório”:

*os desejos
não são nada
estão
em tudo sendo
os sonhos
que nada são.*

O que restaria, então, como motivo para viver? O poeta, que não mais se ilude, nos diz: o nada. Ou melhor, o gozo do nada. Ao satisfazer seus desejos, não mais no plano material (em que o ser humano jamais se sacia em definitivo), mas através do puro conhecimento (em *O azul e o nada*, alcançado, em última instância, na relação amorosa e misteriosa com a figura matricial da mulher), o sujeito poético avança a um nível mais alto, em que o místico, o filósofo e o poeta se encontram (lá, onde os três são um) e realizam a mais “inútil” e sublime de todas as missões. Coincidência ou não, o poema “Prisma”, em que essa missão se delineia, aparece sugestivamente na primeira pessoa do plural, como se o poeta fosse um e muitos (quem sabe, aqueles três reunidos em Um), e a um só tempo. Ou seja, no tempo

depurado da Poesia, após a travessia dos desertos e das gramáticas:

*agora que os desejos estão satisfeitos
cuidemos de torneiar a superfície do nada.*

Que assim seja. Com ou sem *fingimento*.
Mas que seja – como exige o nosso poeta –
bem torneado. Deveras.

Feira de Santana, jan./dez. 2017.



Roberval Pereyr e Iderval Miranda (1976).

REFERÊNCIAS

DO AUTOR

- MIRANDA, Iderval. *Taça de tule*. Feira de Santana: Edições Cordel, 1975.
- MIRANDA, Iderval. *Festa e funeral*. Salvador: Fundação Cultural de Estado da Bahia, 1981. (Coleção dos Novos. Série Poesia, v. 6).
- MIRANDA, Iderval. *O azul e o nada*. Feira de Santana: Edições Cordel, 1987.
- MIRANDA, Iderval. *O veneno e sua essência*. Feira de Santana: Edições Cordel, 1991. (10 exemplares).
- MIRANDA, Iderval. *Antologia poética*. Organizadores: Roberval Pereyr e Trazíbulo Henrique Pardo Casas. Feira de Santana: Tulle, 2010. (Homenagem aos 60 anos do poeta).
- MIRANDA, Iderval. *Então*. Feira de Santana: Tulle, 2013. (Antologia pessoal).

GERAL

- Barthes, Roland.** *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s/d.
- Borges, Jorge Luis.** *O fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Brasileiro, Antonio.** *Da inutilidade da poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- Chevalier, Jean.** *Dicionário de símbolo: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de André Barbault... [et. al.]. 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- Colli, Giorgio.** *O nascimento da filosofia*. Trad. Federico Carotti. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- Cortázar, Julio.** *Valise de cronópio*. Trad. David Arrigucci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- Friedrich, Hugo.** *Estrutura da lírica moderna (da metade do século IX a meados do século XX)*. Trad. do texto: Marise M. Curioni; trad. dos poemas: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- Guimarães, Ruth.** *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1988.

- Heidegger, Martin.** *Conferências e estudos filosóficos.* Trad. Enildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- Heidegger, Martin.** *El ser y el tiempo.* Trad. José Gaos. Méxco: Fundo de Cultura Económica, 1991.
- Heidegger, Martin.** *Ensaaios e conferências.* Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Maria Sá Cavalcante Schuback. 7ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2006.
- Heidegger, Martin.** *A caminho da linguagem.* Trad. Maria Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- Hera, nº 4.** Feira de Santana: Edições Cordel, 1974.
- Hobsbawm, Eric.** *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991.* Tradução: Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Hutcheon, Linda.** *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.* Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- Huizinga, Johan.** *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura.* Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- May, Rollo.** *A coragem de criar.* Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- May, Rollo.** *Eros e repressão: amor e vontade.* Trad. Áurea Brito Weissemberg. Petrópolis: Vozes, 1973.

- Miller, Henry. *A sabedoria do coração*. Trad. Lya Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- Modernismo: Guia geral (1890 – 1930)*. Org. Malcolm Bradbury e James McFarlane. Trad. Denise Botmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Nunes, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2006.
- Ortega y Gasset, José. *Meditação da técnica — vicissitude das ciências, cacofonia na física*. Trad. Luis Wasnhington Vita. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano Limitada, 1963.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. 9ª. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1967.
- Ostrower, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 7ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.
- Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- Paz, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Paz, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- Paz, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Pereyr, Roberval. *A unidade primordial da lírica moderna*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: 7Letras; Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

- Pessoa, Fernando.** *Poesias ocultistas*. 2^a. ed. São Paulo: Aquariana, s/d.
- Praz, Mario.** *A carne, o amor e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- Sodré, Muniz e Paiva, Raquel.** *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.
- Staiger, Emil.** *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975 (Biblioteca Tempo Universitário, 16).



Iderval Miranda, retrato
do artista enquanto jovem.



VINTE E SEIS POEMAS DE IDERVAL MIRANDA

DÚCTIL

Busco
o preciso.

A ROSA

a rosa é uma câmara de tortura
pois cada espinho
é uma gota de sangue
que escorre dos dedos convulsos

dia haverá em que a rosa será uma rosa
uma rosa
uma flor
não mais que uma flor
e dos dedos calmos
somente escorrerão gotas de suor

EQUIDADE

quando cessarem os gritos
de dentro da noite
não sairei às ruas felizes
ficarei como fiquei todo o tempo
calado e só
remendando os pedaços de esperança
e recolhendo as lágrimas
dos que sentiram o peso da dor

e com elas farei uma triste
bandeira de cor negra
e a hastearei no alvo edifício
da covardia

FANNY C.

fanny c. está nua
nua e só em seu apartamento perto das estrelas
fanny c. está nua

e só

GÊNESE OFICIAL

o partido comunista
nasceu dos trinta sêmens
extraídos do cadáver de Judas Iscariotes
conforme atesta o médico paraguaio e seu
assistente chileno

PRETEXTO

p/ Campos de Carvalho

em moscou
como em nova iorque
todos têm cu

CIRANDA

além do tempo
o eterno.

além do eterno
o amor.

além do amor
um outro amor.

AUTORRETRATO
COM NU

longe leito
de névoa e nada

SEGUNDA-FEIRA

ainda em mim
o espanto ante a infinita ausência
triste madalena abissal
sem idade, cor e vida

ao longe,
o cérbero amanhecer raivoso,
pleno de luz burocrática
e trânsito em profusão.

mais tarde,
o pijama e o nada dentro do nada.

LIÇÃO DE MAIO

o mundo
não é feito de sonhos
é feito de pedras

e sonhos

PARAÍSO

a cidade é simples
como um traço de lápis
e pequenas necrópoles
perpetuam a morte de tudo

CLASSIFICADO

vende-se
por motivo de viagem
oito testículos e dois livros de poesia

DOMINGO

mr. henry e sua família
passeiam na província
enquanto
o comandante distraído
cospe no mar

A DOR

a dor pode ser aguda
como uma agulha sob a unha
ou grave
como um rosto anônimo em wall street

LINHA AÉREA

ninguém sorriu
nem mesmo a aeromoça
quando comparei as nuvens
a pedaços de mim

RECIFE

uma barata percorre
impune
luminosas maçãs argentinas

P.S.

a estudentada de 68
afazendeirou-se

AMANTES

num gesto insuspeito
lançou-lhe um beijo
em sua boca incolor
e ela reagiu
aos coices e carícias

JORNAL DO DIA

a concertista que tocava oboé
na esquina do shopping center
cansada do mundo
suicida-se em uma tarde hípica

FEVEREIRO 1976

nas lustrosas mesas de debates
ainda reverberam os sons de paris
lisboa e manchúria
e a poesia passa ao largo
carregada por semoventes em silêncio

NATIVISMO

imaginou-se nos cafés de paris
lançando uma nova poética
e

um baião enciumado ecoou longe

CARNALIDADE

todos os prazeres
agitam a tarde já morta

o insolúvel
continuará insolúvel

e quase sempre restará
a calma explicação do silêncio
com suas dores e sombras
irmanadas

TRANSIÇÃO

demônios
rasgam
ferem
distorcem
o cerne
dos sons altissonantes

deus é ouvinte

e

seu útero
ébrio de SPQR
rompe-se
descarregando cinzas
sobre os céus
de Washington DC

BREVE MATAFÍSICA

já não me bastam as pequenas fantasias,
os volúveis sonhos, as noites de desespero.

diante de mim,
o deserto da grande espera
e o infundável horizonte do nada.

assim caminharei
por sobre pedras e espinhos,
buscando em carne e espírito
o que foi sem nunca ter sido.

O INFANTE

infante vulnerado pela dor
recuso-me a dar a senha dos heróis,
místicos e poetas
apenas silencio em minha dor
e deixo que eles alegremente
mudem o rumo do universo

GÊNESIS

conta-se que no início do mundo
os ditadores e os poetas
fizeram uma grande plantação

e ainda hoje
os ditadores colhem a verdade dos poetas
e os poetas a mentira dos ditadores

O resultado, especialmente nas composições mais felizes de Idelval Miranda, é uma poesia cirúrgica, muito enxuta e que funciona muitas vezes como um *flash* ou uma sucessão de *flashes* traduzidos ora em imagens fortes, agressivas, cortantes (muitas delas fazendo uso adequado do grotesco), ou então, em sentido oposto, em imagens em que a presença de elementos sensitivos se emprega em função do inefável, da metafísica, do nada.

Entre esses dois extremos, os mais diversos registros e a diversidade de temas: a sociedade, a cidade, a política, a história, a solidão, o eu e outro, o amor, o mar, a constitutiva falta, rock and roll, Feira de Santana (a terra natal), Brasília (onde morou enquanto fazia uma pós-graduação), Brasil, “Mapamúndi”. E, é claro, a própria Poesia.

IDERVAL MIRANDA, PONTO

Iderval é um poeta conciso. Seus poemas são breves, muitas vezes esquivos, como ele próprio. Neste sentido, a biografia do autor contribui para a compreensão da obra (o que não se pode aplicar a qualquer obra e a qualquer autor de forma indiscriminada). E a esquiva a que nos referimos, no âmbito da obra e do cidadão Iderval, traduz-se ainda em certo pessimismo e desconfiança em relação aos seres humanos.

Roberval Pereyr

<https://issuu.com/ebook.br/docs/iderval>
www.e-book.uefs.br
www.languageins.ufba.br

ISBN 978-85-7395-280-3



9 88573

952803