

Viajando «polas chairas inmensas» da criação com o carpinteiro Manuel Rivas

DELIA CAMBEIRO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A crítica galega vem, há alguns anos, abrindo o espaço devido para Manuel Rivas, nascido em A Coruña, em 1957, e considerado escritor de grande importância, não só no plano estético, mas pela divulgação, através de seu nome, da literatura galega contemporânea fora da comunidade. *O lápis do carpinteiro*, desde a primeira edição, em maio de 1998, colocou o autor na vanguarda artística e comercial. Obras anteriores a *O lápis do carpinteiro* confirmam seu destaque no mundo da criação literária, entre elas: *Libro do Entroido* (1980), *Balada nas praias do Oeste* (1985), *Mohicania* (1987), *Ningún cisne* (1989) –Prêmio Leliadoura– e *Costa da Morte Blues* (1995) que formam a antologia intitulada *O pobo da noite*, de 1996, para citarmos apenas algumas. E quando o chamamos de «carpinteiro» nossa intenção é sublinhar o seu trabalho de calcular, de traçar, esquadriñar cada veio da sua madeira, ainda plena de um branco mallarmeneano, para finalmente unir a beleza do desenho à rígida linha conseguida com seu lápis de artista.

Apesar de haver dado seus primeiros passos na seara da poesia, Manuel Rivas é conhecido também como jornalista e narrador. Citamos apenas *Un millón de vacas* –Premio da Crítica Española– em 1990, *En salvaxe compañía* –Premio da Crítica– em 1994 e *Que me queres amor?* –Premio Torrente Ballester e Premio Nacional de Narrativa– em 1996 –pois tantos são os prêmios.

Em *O pobo da noite*, entretanto, há o interessante detalhe de um CD que acompanha a antologia, proporcionando prazerosa comunicação entre o leitor-ouvinte e o poeta. Manuel Rivas escolhe alguns poemas e os diz de forma incomparável, pois saem do sopro de seu criador. A bela voz desse galego é acompanhada de um fundo musical criado especialmente para a obra, por César Morán. A melodia do instrumento provoca fluida atmosfera, expansiva ambiência, um vago sentimento do que seja a irreprimitável possibilidade poética escondida nas páginas brancas e nas negras linhas do livro e da partitura.

1. O PRIMEIRO FASCÍNIO POÉTICO

O fascínio inicial, despertado por ouvir o poeta, lembra, em sutil reminiscência, os primórdios em que as composições eram acompanhadas ao som da lira, ligadas ainda à natureza musical da poesia. Instaure-se, nesse instante, o movimento circular eu-mundo, causando indefinível recordação, característica essencial do gênero lírico, como sublinha Emil Staiger (Staiger, 1972: 19-75). Porém, o encantamento causado pelo timbre e pelo ritmo da voz de Rivas, que emprestam particular musicalidade aos versos, não nos impede de ler com absoluta atenção crítica as entrelinhas das composições.

Buscamos inicialmente na «Introdução» de *O pobo da noite*, sob a visão de Xesús Gonzáles Gómez, um primeiro encaminhamento para reflexão. Ele nos afirma nas suas «Oito razóns e unha coda para ler a poesía de Manolo Rivas» que «Cando aparece o primeiro libro poético de Manolo Rivas, *Libro do Entroido*, a poesía galega ía entrar no territorio da modernidade poética» (Rivas, 1996: 5). Citando «escuridade, disonancia e antisentimentalismo» (Rivas, 1996: 5) como características dessa modernidade diz, porém, que o poeta em obra posterior «reaxiría contra esas características [...] [por meio de uma] poética que é unha resposta involuntaria, ou se se quere, non programática. [...] [e que] van consolidar un poeta importante» (Rivas, 1996: 5). Segundo o crítico, o que interessa a Rivas «é penetrar na realidade física e material, psicolóxica tamén, pero menos, e expresala transformándoa» (Rivas, 1996: 5).

Mas somente após a leitura dos poemas e acompanharmos a indagação de X.G. Gómez, entendemos que as «oito razóns» de que nos fala estão claramente confirmadas nos versos e podem ser multiplicadas ao infinito, devido à força expressiva contida nos poemas escolhidos para fazer parte desse livro.

De acordo com a primeira razão, constatamos que a poesia de Rivas está «comprometida nunha escrita que permite a comunicación directa entre o poeta e a audiencia, por medio dunha linguaxe que decide expresar o que se pode compartir das inquietudes» (Rivas, 1996: 6). Por estar envolvido com o diálogo poeta/leitor, quando o breve poema «O Incio» nos diz que

Pasaron xa dúas guerras
das grandes,
pero seguen en pé os sotos do Incio.
Medo e terco vento,
pero seguen en pé (Rivas, 1996: 42).

entendemos o movimento interior do Eu Lírico confessando o que lhe causa inquietude, desassossego e interrogação sobre fenômenos que espantam o homem.

Conforme a Introdução crítica, Rivas «tráenos observacións do cotián, [...] lonxe de abstraccións, de ciladas retóricas, de absurdas e inocuas pretensións ‘rupturistas’, de imaxes culturais esmagadoras» (Rivas, 1996: 6). Ao contrário, a ambiência poética cultiva cenas tão próximas de nós como a que nos sugere «Televisión» que nos diz inicialmente:

[...] A miña nai
boqueando despois de fregar as oficinas do Fênix Español,
puña as zapatillas
sentaba no sofá (Rivas, 1996: 105).

O universo da mulher do povo nos enternece, quando reduz ao seu simples mundo o que lhe vem por intermédio da tela universalizadora. Ao ver o Empire State «exclamou con tenrura: /Pobre da que teña que fregar todo iso!» (Rivas, 1996: 105).

Notamos, ainda, presente na poesia de observação do quotidiano, o lírico desejo de captar o sentido da vida interior e uni-la à experiência existencial, à visão de mundo. Objetos e espaços prosaicos, concebidos líricamente como proposição de realidade, aludem ainda a um universo real, mediatizado, a que a voz existente no poema pertence e alude em rápido, mas comovente observação.

Já em «Terrorismo», a experiência do dia a dia ameaçado pelas milícias internacionais focaliza o olhar profundo da observadora, que se identifica de forma terna, porém, antagônica, com o objeto observado. Filtrado pela tela, esse olhar acende sua indignação, desvelando seu inconsciente, que manifesta, entretanto, erótica e/ou materna condescendência:

Odiábaos.
Cría realmente que eran un cancro
e asentía cando o presidente
esmagaba aqueles insectos diante do micrófono.
Todo ía mal pola súa culpa.
Ela mesma quixera facelo,
esmagalos coa vasoira
ou afogalos coa cisterna do wáter.
Por iso invocou a Deus diante do noticiero
cando aquel miliciano palestino lle pareceu tan fermoso (Rivas, 1996: 104).

Outras composições unem-se ainda aos liames do quotidiano, fazendo admirar-se mais uma vez seu autor, por ele detectar com tanta sensibilidade as «alteracións que sofre día a día o tecido social, [...] alteracións que [...] son imperceptibles, mais que «son o registro do comportamento dos seus (nosos) contemporâneos». (Rivas, 1996: 6). No entanto, ele o faz liberando pela estrutura lírica uma imagem e uma visão imediata do mundo, tomada como simples proposição de realidade, pois objetivava sugerir um tecido particular e subjetivo. Como declara o crítico X.G. Gómez, «Esa atención implica un ollar implacable sobre as institucións do noso tempo» (Rivas, 1996: 7). Os versos de «Accidente» sugerem o compromisso e a preocupação do homem com o tempo convencional para ganhar a glória do mundo, para vencer na vida, ao invés de vencer a vida.

Con rabia,
pisou a fondo na costa da Rocha.
Pasaba dos 30 anos
e aínda non era rico (Rivas, 1996: 113).

No poema, estão imbricadas denúncia e perplexidade, com respeito à experiência prática. O dinamismo da existência envolvido entre ser e ter, aqui evidenciado, levamos à instigadora idéia de que «ter é uma função normal de nossa vida: a fim de viver nós devemos ter coisas» (Fromm, 1978: 35). Provocou-nos a tal ponto esses cinco versos a ponto de tentarmos repensar ainda a mensagem do poema, sob a perspectiva de que, por outro lado, «a auto-realização baseada [somente] no estímulo à afirmação-de-si, egocêntrica [...], implica um processo fadado ao fracasso.» (Rotemberg, 1999: 60). Com isso, mais uma vez concluímos ser a poesia uma forma de conhecimento, a cada dia renovável, por causa de sua força polissêmica, capaz de abrir trilhas novas de leitura.

Prosseguindo a leitura de *~O pobo da noite*, retiramos de «Fronteira», um sentido de «nación», encontrado por X.G.Gómez. Os versos sugerem a subjetiva experiência de cantar liricamente a perda insubstituível:

Un dos mozos portugueses levaba baixo o brazo
os zapatos novos. O garda [...] disparou. Cando a nai cruzou a fronteira [...],
Estendeu o mandil e arrepañou a terra ensanguentada.
Não quero que fique nada aqui (Rivas, 1996: 109).

Se em «Fronteira» o sentimento expresso liga-se à dor e à revolta, em «Nacionalismo» ouvimos a fala lírica do desejado *locus amoenus*, da inconsciente «nación» paradisíaca, comum a todos os homens e que abriga os filhos em mítica árvore de

«boa sombra». Aqui, o lírico M.Rivas, certamente saboreando com «o demo» (Rivas, 1996: 125) um sinestésico «café quente, para velar o sonho [da] noite» (Rivas, 1996: 125), devaneia a utopia da pátria ideal, não somente para os galegos, mas para a humanidade, uma pátria «capaz de servir de modelo para uma salvação otimista em termos de EU-TU» (Buber, 1979, p. 98). Os devaneios poéticos se insinuam por intermédio de uma voz em diálogo espiritualmente anárquica:

Abaixo todas as nacións,
dixo aquela especie de mendigo.
Todas?
Todas.
Todas, agás aquela
que dea boa sombra (Rivas, 1996: 115).

«Nacionalismo» não deixa de manifestar a amargura, a angústia, o mal-estar existencial destilados por seres que, ao fim de tudo, falam por todos nós. Já em «Bar», a nostalgia do lugar, a solidão e a incomunicabilidade humanas, que não permitem nem mesmo o direito da compaixão na dor do outro, lembram a condição dos homens em grandes e pequenas cidades:

Tiña moi mal despertar.
Ás veces tardaba horas e horas en aceptar o mundo.
por iso prefería para almorzar aquel bar da estrada
onde ninguén era amable [...] (Rivas, 1996: 112).

Esses versos são o espelho de dura razão interior, que, para Servier, alude a um «sentimento de derrelição [...] experimentado por um ser que se acha jogado na existência sem uma necessidade verdadeira» (Servier, 1993: 89). Tal peso da história subjetiva, sugerido em «Bar», também vem expresso nos versos de *Viaxe* –um olhar sobre o estar/ser-no-mundo. No seguinte trecho do poema,

Disme que temos que levantar o voo,
cambiar de aires,
fuxir.
Pero onde vaiamos, iremos ti e mais eu
e quen sabe se todo isto non virá tamén. (Rivas, 1996: 119).

a idéia de convivência eu-tu lembram versos de Sá de Miranda (1481-1558), que, em «Trova», perscruta nas profundezas da alma a mundivivência do homem a se carregar

–e ao outro– aonde quer que vá: «não posso viver comigo/nem posso fugir de mim./ [...] pois trago a mim comigo» (Resende, 1962: 20-21).

Na intenção de buscarmos outros veios na poesia –de um certo modo– quotidiana de Rivas, perguntamos se, de fato, «será a vida cotidiana somente esse rigor [...], essa doutrina da alienação? Não terá ela também um outro vigor imperante de encantamentos e utopias?» (Castro, 2002: 158). Em resposta à possibilidade do encanto, no lindíssimo poema «Conto», em que o Eu Lírico se abisma em imagens produzidas pelo sentir do outro, abre-se o quotidiano em miradas luminosas de interiores e intimidades. Guiado pela idéia de que «Os sonhos abrem as xanelas» (Rivas, 1996: 63), o Eu Poético anuncia seu contar mágico e o pedido do Objeto lírico de que o processo de encantamento continue:

Eu lía o xornal e o neno rebulía.
Decidín adormecelo co conto dun cabalo.
Repetinllo dúas veces. Outra vez, dixo o neno. Só outra vez
o conto do cabalo (Rivas, 1996: 106).

Ao final, em sutil coda onírica, o Eu submete-se impotente, diante da desejada *mirabilia* deflagrada por força do Pégaso poético, junto ao neno adormecido pela magia do conto/canto e do sono/sonho. Também se anuncia a libertadora *mise en abîme*, em que as imagens se interpenetram:

E mireino marchar,
sen poder facer nada,
no seu cabalo,
polas chairas immensas (Rivas, 1996: 106).

Já em «Progreso» anuncia-se outra aguda crítica da modernidade alienadora e desumana, que não liberta o homem dos míticos fantasmas «de toda a vida» (Rivas, 1996: 116). Em «Progreso», não circula a mesma cumplicidade com o mundo misterioso do qual participam o «neno» e o mago contador, pois, seduzido pela surdez tecnológica,

O home loiro puxo o *walkman*
e non escoitou a *babyalarm*.
O neno choraba
porque soñou cun monstro
dos de toda a vida (Rivas, 1996: 116).

A diferença entre «Conto» e «Progreso» se estabelece a partir do elo comunicativo interrompido em «Progreso» pela quebra do contato entre os dois seres, mas plenamente instalado em «Conto», que, em hábil processo metapoético, confirma, sintetiza o destino da criação: criar mundos, abrir canais possíveis à ultrapassagem. Em «Conto», diverso de em «Progreso», conectam-se os sentidos do homem e os da poesia. A visão do contador, após emitir os sons da fábula do cavalo ao «nenos», fica trançada na imaginação desse ouvinte, que capta e compreende o fascínio das ondas poéticas. Nas entrelinhas, está a visão compartilhada de uma viagem extraordinária iniciada pelos dois participantes, que saem da verdade tantas vezes inverossímil do mundo, para a verossimilhança da verdade poética.

No círculo de magias da palavra e da imagem, o leitor, ao percorrer os versos de «Conto», «sem poder fazer nada», deixa-se também arrancar do chão da quotidianidade. Junto com o nenos e o lírico contador, o leitor começa a voar, a «marchar no seu cavalo, polas chairas immensas» do inconsciente, quando ouve, lê e até mesmo vê o aedo M.Rivas imaginar seu poema.

Um traço marcante a diferenciar «Canto» e «Progreso» não está só no clima antagónico de vivências particulares do ser, mas no agónico ar de trágico destino humano, sugerido nos sonhos povoados de monstros «de toda a vida», não de cavalos mágicos.

2. O ÁUREO EQUILÍBRIO FINAL

Ao voltar dessa encantadora viagem, no cavalo alado de Rivas, caímos no labiríntico terreno da memória, de que nos fala X.G. Gómez, a quarta razão para se ler a poesia de Manuel Rivas. Cita a «poética da memória» (Rivas, 1996: 6) e, em especial, o crítico enfatiza a

[...] memória individual e familiar que devén, como é natural ao non ser só lembranza colectiva. Memoria das desfeitas, das alegrías, do cotidián e do fóra do común. Memoria da emigración e memoria do tempo, que é memoria da nación dos galegos. Detrás de esa memoria, ou dentro desa memoria, están os homes e as mulleres sinxelos, os feitos de cada día (Rivas, 1996: 6).

A deusa Mnemósine, amada por Júpiter e mãe das nove musas, deixou sua marca de guardiã da história em alguns versos do moderno jogral galego. Mas que memória está gravada na lírica de Rivas?

Impossível seria dizerem-se todas as que aparecem nesse seu encantador livro. Destacamos o poema «Sección áurea», constante de *Costa da morte blues*, última

parte de *O pobo da noite*. Sublinhamos esse poema como sendo pertencente à memória de natureza «individual e familiar, [...] das desfeitas, das alegrías, do cotidián e do fóra do común [...]. Detrás de esa memoria, ou dentro desa memoria, están os homes e as mulleres sinxelos, os feitos de cada día». (Rivas, 1996, p. 6). Apresentamos, a seguir, o poema «Sección áurea».

O berce,
 os primeiros zocos,
 a sella e o pote,
 o hórreo
 o carro do país,
 a arteza de pan centeo,
 a carta de América,
 o fol da gaita,
 o bordado do liño,
 o leito do amor,
 a culler de pão,
 a virxe das Dores,
 a chama da candeia,
 as doas do rosário,
 teñen esa álgebra que só se contaxia
 coa luz do pan na mirada da nai.
 A Sección Áurea.

A medida tamén dun sepulcro honorable (Rivas, 1996: 123).

Já o sugestivo título alude ao interessante valor numérico 1,618 resultado de uma equação matemática, que recebe o nome de «divisão áurea», também «secção áurea», «número de ouro» ou «secção divina». O italiano Luca Pacioli (1450-1514), monge franciscano, teólogo e professor de matemática, ligado a várias personalidades importantes do Renascimento, escreveu *A divina proporção*, livro ilustrado por Leonardo da Vinci (1452-1519), em que desenvolve a interessante demonstração. Comentários a respeito, em geral, denunciam o caráter pseudocientífico das especulações feitas pelos místicos, em relação ao número de ouro, entre eles, os que se ocupavam com investigações ligadas às pirâmides.

O mencionado equilíbrio áureo, ainda que de frágil concepção de base lógica e científica, abre dissimuladas hipóteses sobre a crença em uma essência transcendente da beleza. Seria uma proporção geométrica, dotada, porém, como já assinalado, de valor estético e simbólico, que sublinharia a idéia de harmonia e satisfação do homem

pela arte, frente a vários problemas de sua condição: no poema a intransferível experiência da finitude, de instantes escatológicos, pois fala-nos da morte.

Embora suscetíveis de discussão bem mais aprofundada, a harmonia e a satisfação originadas pelo número de ouro relacionam-se, sem dúvida, com um mundo mimético, «reflexo de momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, [que se] torna, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra». (Candido, 1976: 15).

Mas o número de ouro, no contexto da poesia de Rivas, tem o valor estético e simbólico do objeto, delineia uma provável radiografia iluminadora do mito da morte, certamente pensada sob o prisma da proporção divina, ou seja, o equilíbrio oriundo do mundo imaterial, irracional. A obra literária –nesse caso, o poema de Manolo Rivas– não é um retrato, uma reprodução tal qual a realidade, nem testemunho real de estados psíquicos. «A sección áurea» exprime e manifesta de forma simbólica uma experiência humana. Aqui o Eu lírico sugere estados, sintonias harmônicas com relação à concepção reveladora da morte como harmonia.

Frente ao inevitável, à procura do que permita escapar dessa lei universal, a poesia dá os pontos de enfrentamento, através da reflexão sobre o equilíbrio e da proporção que geram a obra e provocam a memória. Trata-se de memória capaz de fornecer um sentido ao impensável, de dar valor e importância metafísicos a objetos que relacionam os homens e o mundo: «o berce, os primeiros zocos [...] a culler de pau» (Rivas, 1996: 123). Dentre outras possibilidades, esses objetos são elos de ligação do homem, aqui com um mundo particular, referenciando o homem galego com seu mundo. A partir de questionamentos de ordem metafísica sobre a harmonia divina, a razão da existência e o mistério da morte, o poema transporta-nos à aguda reflexão sobre temas universais e atemporais.

Se a morte se delinea, no senso comum, como objeto de espanto, difícil de ser enfrentada, transforma-se em sobrevivência para o homem, por meio do que lhe fundamenta a vida, de coisas ligadas à memória, à cultura, ao imaginário coletivo galego: «o hórreo, /a artesa de pan centeo, /o fol da gaita,/ o bordado do liño,/a virxe das Dores» (Rivas, 1996: 123).

Ao finalizar esse breve estudo com esse belíssimo poema, afirmamos que o sentimento de equilíbrio proporcionado pelo «número secreto que garda a proporción entre os segmentos» (Rivas, 1996: 123) revela o tesouro durável da comunidade humana, lembrando a participação dos seres em relação à eternidade, em claro convite à superação do vazio por meio da poesia. Se o «número de ouro» –ou a proporção áurea contida em 1,618– é considerado símbolo da harmonia de tudo e que tudo, enfim, está sob a matemática profunda do (in)explicável número, também Manuel Rivas eterniza nesse belíssimo poema, sob a égide harmônica da poesia, uma lírica concepção do

novo homem vitruviano¹ diante do universo, da existência. Equilibrado nessa «álgebra que só se contaxia/ coa luz do pan/ na mirada da nai» (Rivas, 1996:123), o homem talvez já pense a morte como vida, constelação «dun sepulcro honorable» (Rivas, 1996:123).

Mas apesar de tentarmos apreender em nossa leitura de *O pobo da noite* a força poética de Manuel Rivas, certamente muito ficou por dizer nessa busca de desvelar, em tão breve tempo, o máximo da seiva contida na obra.

Apenas acrescentamos que a carga lírica do galego-poeta Manuel Rivas não caberia no pequeno esboço dessas palavras críticas. O poeta-galego ultrapassa, sem dúvida alguma, o espaço da linguagem munido do áureo número poético, enveredando –e com ele o leitor– na forma de um proporcional cavalo alado, «polas chairas immensas» da criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Buber, Martin (1979): *Eu e tu*. São Paulo: Cortez e Moraes.

Candido, Antonio (2000): *Literatura e sociedade*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000/ Publifolha.

Castro, Gustavo de (2002): «Da fragilidade do homem-rede». In G. Castro; E. A. Carvalho & M. C. Almeida (eds.), *Ensaio de complexidade*. 3.ed. Porto Alegre: Sulinas.

Fromm, Erich. (1982): *Ter ou ser?* Trad. Nathanael C. Caixeiro. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

¹ O «homem vitruviano» é um desenho famoso, que acompanha as notas de um dos diários de Leonardo da Vinci. Corresponde a uma figura nua masculina, em duas posições sobrepostas, com os braços e as pernas inscritos em um círculo e um quadrado. Às vezes, o desenho e o texto são chamados de cânone das proporções. Baseia-se em texto do arquiteto romano Marcus Vitruvius, em que se vê uma figura de homem, de barriga para cima e, a partir dela, Vitruvius imaginou suas várias medidas. Leonardo e Vitruvius, sem dúvida, pensaram as proporções matemáticas do corpo humano, apontando sua relação com o Universo. Com isso, deixaram para a posteridade o sentimento de haver um centro de gravidade, de equilíbrio de toda a Criação. Consideramos que, definitivamente, tal equilíbrio tem sua atualização no poema «Sección áurea», de Manuel Rivas.

Pacioli, Luca. (1980): *De divina proportione*. Trad. G. Duschesne & M. Giraud, Paris: Librairie du Compagnonnage.

Resende, Garcia de (1962): (ed.) *Cancioneiro geral*. Lisboa: Editorial Verbo.

Rivas, Manuel. (1996): *O pobo da noite*. Vigo: Xerais.

Rotenberg, Mordechai (1999). *Existência à luz da Cabala. Teoria e prática do Tzimtum (contração) e psicologia*. Trad. Davi L. Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago.

Servier, Jean. (1993). *L'utopie*. 3.ed. Paris: Presses Universitaires de France.

Staiger, Emil. (1972). *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro.