O ANJO CIGANO:

A EMBLEMÁTICA NA POESIA DE MARCUS FABIANO GONÇALVES

Leila Maria de Araújo Tabosa¹

RESUMO: O presente ensaio propõe uma abordagem analítica do poema *O Anjo Cigano*, do livro *Arame Falado*, de Marcus Fabiano Gonçalves, a partir das influências da emblemática desenvolvida por Andreae Alciati (1492-1550) e seus desdobramentos em Portugal e no mundo ibero-americano.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira. Emblemática. Marcus Fabiano Gonçalves. Cultura cigana.

THE GIPSY ANGEL:

THE EMBLEMATIC IN MARCUS FABIANO GONÇALVES' POETRY

ABSTRACT: This essay proposes an analytical approach to the poem *O Anjo Cigano*, in the book *Arame Falado*, by Marcus Fabiano Gonçalves, starting from the influences of the emblematic developed by Andreae Alciati (1492-1550) and its reach in Portugal and the ibero-american world.

KEYWORDS: Brazilian poetry. Emblematic. Marcus Fabiano Gonçalves. Gipsy culture.

“O estilo pode ser muito claro e muito alto; tão claro que o entendam os que não sabem e tão alto que tenham muito que entender os que sabem.” – essas palavras de Antônio Vieira no *Sermão da Sexagésima* servirão aqui de guia para minha análise do poema *O Anjo Cigano*², de Marcus Fabiano Gonçalves, presente no livro *Arame Falado*, sua segunda coletânea poética, publicada em 2012. Na impossibilidade de empreender uma crítica mais abrangente de todo o volume, elegi este poema paradigmático pela relação que nele vislumbro entre a sua tessitura expositiva e a tradição da emblemática dos séculos XVI e XVII que venho pesquisando. Portanto, durante o exame, apenas mencionarei de passagem outras criações dessa obra, que me atraiu por seus versos espirituosos e não raras vezes difíceis.

À semelhança de outros poemas igualmente longos do *Arame falado*, acredito que em *O Anjo Cigano* o autor sirva-se de modo mais livre e fecundo do dispositivo dos emblemas inaugurado por Andreae Alciati (1492-1550). Desenvolvida no século XVI como uma fórmula

¹ Leila Maria de Araújo Tabosa é Professora da UERN e doutoranda em Literatura Comparada pela UFRN. Mora atualmente na Cidade do México, onde realiza estágio na UNAM, desenvolvendo pesquisas para sua tese sobre a emblemática barroca na poesia de Sor Juana Inés de la Cruz.

² O poema encontra-se na página 112 do *Arame Falado* e está transcrito na íntegra ao final desse ensaio.

retórica e estilística constituída pela escolha de um motivo imagético acompanhado de um lema, a emblemática compunha-se essencialmente de uma glosa poética na forma de um adágio ou de um epigrama. Jurista e pensador do Renascimento de enorme prestígio, Alciati concebeu os seus emblemas como uma coleção de alegorias morais e diversões eruditas. O seu *Emblematum Liber* alcançaria tamanha difusão, inclusive para além da Europa, que chegou a contar dezenas de edições desde o seu surgimento, em 1531, até fins do século XVIII.

O termo “emblema” origina-se do grego ἔμβλημα, onde o prefixo ἐν (*én*) indica *dentro* e o verbo βάλλω (*ballô*) sugere a ideia de *pôr* ou *colocar*. Entendendo-se, pois, o emblema como *aquilo que está colocado dentro*, pode-se compreender porque os romanos utilizaram essa palavra para nomear o motivo artístico principal, muitas vezes elaborado à parte, que era incrustado no centro de seus mosaicos. Contudo, os livros de emblemas surgidos no Renascimento guardaram apenas uma tênue relação com as tais figuras dos mosaicos romanos. Os *emblemata* eram coleções que cultivavam originalmente uma representação poética e alegórica construída com fins que ultrapassavam a sugestão de um ordinário símbolo ou ornato. Para tanto, eles recorriam a uma elucidação reveladora, diretamente voltada à decifração de um hermetismo, e também ao estabelecimento de novos nexos ocultos, estes com frequência dispostos a afrontar os cânones religiosos medievais. Definida por Andreae Alciati como um passatempo didático e humanista, a poética dos emblemas empregou epigramas latinos, redondilhas, hieróglifos, sextinas, silvas e comentários, disseminando-se por todo o Ocidente como uma rica fonte de máximas, conceitos e, sobretudo, de um novo estilo, muito mais conciso e incisivo, que recusava a pompa e a prolixidade. Igualmente fascinantes por suas gravuras replicadas de matrizes em metal ou madeira, os emblemas chegaram a ser utilizados inclusive como *espejos de príncipes*, tornando-se autênticos manuais de aconselhamento e etiqueta virtuosa consultados pela nobreza. Atualmente, no entanto, frente à banalização das imagens tecnicamente reproduzíveis, torna-se difícil estimar a curiosidade e o interesse despertados por esses dispositivos literários, que também proporcionavam uma experiência plástica fora do espaço beato e contemplativo das iluminuras que acompanhavam os textos sacros.

Mas não haveria então de ser a poesia emblemática sempre acompanhada de figuras ou

de ilustrações? Na verdade, nem sempre. Até mesmo os emblemas de Alciati só acabaram sendo ilustrados graças a uma contingência editorial. Necessário mesmo é que o emblema tenha uma vigorosa disposição para erigir uma imago concentrada. Por isso, estenderei essa reflexão para a análise de *O Anjo Cigano*. O poema em questão encontra-se no capítulo intitulado *O Alfanje e a foice*, dedicado a criações ligadas aos orientes arábio-muçulmano e sino-asiático. O primeiro então a dizer a seu respeito é que essa ambientação capitular logo provoca uma indagação sobre o lugar que os ciganos ocupariam para além desses dois polos de alteridade à cultura ocidental. O *Arame falado* traz, a cada abertura de capítulo, uma prancha em bico de pena do artista plástico Antonio Augusto Bueno, e a específica ilustração de *O Alfanje e a Foice* é curiosamente inspirada em um rajá indiano que deveria, justamente, acompanhar *O Anjo Cigano*. Porém, na finalização da obra, o autor decidiu que a *imaginação* desse poema ficaria completamente a cargo do leitor. Ademais, a tríade lema-imagem-glosa pode ser deparada assiduamente em várias passagens do livro, sobretudo naqueles poemas que adotam tons mais sentenciosos e declarativos, agindo aí, cada ilustração capitular, como uma *macroimago* para os textos subsequentes que podem ser lidos como uma sucessão de glosas enfileiradas sob uma mesma temática ou abordagem.

Considerando o amplo emprego, pelo autor, dos registros visuais da língua e suas constantes referências à pintura e à fotografia (atividade esta à qual ele também se dedica) resta prosseguir a apreciação do poema a partir dos demais elementos do esquema emblemista, ou seja, a partir do seu lema (a máxima de sua *inscriptio*) e da sua glosa (o desenvolvimento analítico-expositivo da *subscriptio*). O próprio título e a epígrafe que o precede, retirada do *Romancero Gitano*, de Lorca, funcionam aí como a *inscriptio* a dispensar uma figuração explicitamente pictórica da imagem. Mas, ao se referir a *serafines y gitanos que tocaban acordeones*, quase nada permite que se conclua algo mais complexo a respeito desse anjo cigano, devendo-se então passar à sua glosa, que é o próprio corpo do poema, no qual o que antes era apenas uma simples proximidade entre duas classes de entes, irá evoluir para um amálgama estético processado no crisol dos versos. Nele, se combinam elementos de erudição mediados por ciências sociais; uma tomada de posição política animada por um juízo a respeito da situação étnica dos ciganos e ainda uma certa orientação metafísica que reúne indícios teológicos apurados em fatura derrisória.

A construção poética do anjo cigano recorre a um estilo bastante próximo ao epítético. A esse respeito, Rocío Olivares Zorrilla, ao comentar a influência de Petrarca na emblemática de Sor Juana Inés de la Cruz, afirma que:

tanto el epíteto como el atributo y el símil (pienso, por ejemplo, en los atributos de la Virgen y su simbolización en arte y poesía), nos presentan una imagen reflejada de un primer objeto, una instantánea suya que, acercándose a la representación pictórica, parece sustraerse del relato principal por sus propios fueros, y siempre con la intención de mostrar alegóricamente una verdad.” (OLIVARES ZORILLA, 2004, p.554).

Assim, no poema sob apreço, uma conotação gnômica e uma identidade simbólica entrecruzam-se para juntas erigirem o estatuto emblemático de um personagem que irradia uma espessa aura mítica.

O Anjo Cigano aborda a errância que envolve a história do povo *gitano*, seja no sentido da sua falta de um lugar determinado pela fixidez sedentária, seja no sentido daquele espaço garantido pela aceitação social. Em uma troca de mensagens com o autor, ele me revelou a intensa investigação que deu suporte ao seu poema. Disse-me que, atualmente, pesquisas em genética das populações somaram-se a outras, em sociolinguística, para resolver o velho enigma da origem do povo cigano. Exames de DNA mitocondrial teriam comprovado, ainda segundo seus estudos, que os ciganos descendem de duas castas originárias do subcontinente indiano que se tornaram nômades por volta do século X, talvez por conta de uma rejeição social pelos brâmanes, talvez porque passaram a migrar para a Pérsia em busca de ocupações provavelmente ligadas ao entretenimento daquela corte. Após permanecerem por um longo período na Anatólia, os ciganos se dispersaram pela Europa, forçados pelas invasões mongóis do século XIII. Marcus Fabiano parte então do postulado de que essa prova de uma hereditariedade genética comum corroborou uma antiga suspeita dos etnolinguistas, nascida do fato de a palavra *trusula*, que originalmente significa *tridente* em sânscrito, ser a mesma empregada para designar a *cruz* em romani, a língua das comunidades ciganas pertencentes ao tronco indo-ariano. Aqui também chamo atenção para o fato de que o tridente é precisamente o instrumento portado pelo deus Shiva, que, juntamente com Vishnu e Brahma, são mencionados de modo nada acidental ao final do poema. A imensa distância cultural que existe

entre Cristo e Shiva torna-se, pois, a mesma que se estabelece entre o *tridente* e a *cruz*, coisa só perceptível no quadro de uma preservação de traços étnicos alcançada apesar de uma longa dispersão territorial e de uma intensa exposição a múltiplas influências culturais.

A palavra *cigano* provém do grego Ἀθίγγανοι (*atbinganoi*), que significa *intocável*. Esse termo, com um extenso histórico de emprego no mundo cristão, alcançou o Império Bizantino e aos poucos foi mudando para *atsigan* e *tsigane*, de onde formou-se o francês *tsigane* e o nosso português *cigano*. Enquanto isso, na Espanha, o cigano ficou conhecido pelo nome de *gitano*, uma corruptela do gentílico *egiptano*, um equívoco alimentado pelo próprio povo romani que, ao se aproximar de diversas nações, alegava uma ascendência vinculada à nobreza egípcia, com a qual compartia, em realidade, nada mais do que a sua tez acobreada. O poema então recolhe dessa identidade *gitana* a prática da quiromancia, os lenços, o fumo, as flores, os perfumes, as danças e os instrumentos musicais habitualmente presentes em suas animadas celebrações. Também as caravanas são lembradas no texto, pois foi em virtude da alta mobilidade desse tipo de nomadismo organizado que os ciganos se dispersaram de Bizâncio em direção à Andaluzia e ao Cáucaso. Dessarte, após o apagamento dos seus rastros e uma fixação massiva na Romênia, não é surpreendente que se tenha acreditado que o povo cigano fosse de fato originário da Europa Oriental, entendimento esse igualmente aludido no poema por uma referência a *moldávios* e *transilvanos*.

Tecido como uma grande glosa explicitadora do seu emblema, o poema dispõe engenhosamente dos imaginários ilustrados e populares a respeito de ciganos presentes nos submundos marginalizados de diversas sociedades e culturas. Entretanto, o que o torna tão bem executado é a atribuição dessa carga tensa e conflitiva, que pesa sobre o povo cigano, aos anjos, essas entidades que lhe são praticamente antitéticas, signo maior de uma pureza quase divina e alheia à misérias da concupiscência. Eis o verso que precisamente estabelece esse nexo atributivo: “Um anjo cigano que lia mãos e falava fumando”. Tal passagem apresenta a figura temática do poema, destacada entre outros anjos que “cuidavam de glorificar seus estilos”. Permanecem em aberto, porém, as características dos demais anjos anteriormente tratados. Tudo indica que eles ultrapassam a teologia católica para alcançar variados universos míticos e

místicos, haja vista que tais seres celestiais estão igualmente presentes no judaísmo, no islamismo, no espiritismo, no budismo, no hinduísmo e até mesmo na umbanda.

Marcus Fabiano parece sentir-se à vontade para colecionar e combinar, com vigorosa criatividade, diversos elementos da angelologia dos três monoteísmos abraâmicos. Pode-se identificar, em *O Anjo Cigano*, referências ao Gênesis, ao Apocalipse, ao Corão e à Cabala. Entretanto, quando o poeta fala em *serafins de seis asas* e *querubins de quatro caras* - leão, boi, homem e águia -, demonstra estar seguindo a classificação das hierarquias angelicais presente em Pseudo-Dionísio, o Areopagita (*De Coelesti Hierarchia*) e em Tomás de Aquino (*Suma Teológica*). Dessa forma, toda uma rica iconografia do mundo cristão é invocada para a composição do emblema do anjo cigano, incluindo-se nela, subrepticiamente, o anjo caído, que, embora não seja nomeado *como Lúcifer*, *insinua-se presente quando o autor se reporta a certos anjos que “envergonhavam-se desse ofício e assim sucumbiam”*.

O termo *anjo* deriva do latim *angelus* que, por seu turno, origina-se do grego *aggelos* (ἄγγελος), com o significado de *anunciador* ou *mensageiro*, uma característica reiterada no poema por duas alcunhas conferidas a tais entidades: a de *postino* (*carteiro*, em italiano) e a de *oficial de justiça [do altíssimo]*, isto é, aquele funcionário de um juízo encarregado da entrega de mandados e intimações. Ao se referir a um *anjo fumante* vale observar, para além do evidente motejo, que o poeta pode também estar recordando a intervenção divina procedida através de um sopro, o *pneuma*, embora esse sopro já surja aí claramente marcado por características mundanas, tais como o prazer físico e até mesmo o vício. O que se tem então é o desenho de uma entidade essencialmente híbrida, integrada por perspectivas morais colidentes e por um acumulado de diversas camadas sincréticas que se distribuíram entre duas naturezas polares, a divina e a humana, a celeste e a terrena.

O poema principia situando o leitor em um ambiente desértico, em uma atmosfera caracteristicamente bíblica, que é logo desvirtuada por elementos fantásticos. Após uma equiparação originária do Bem e do Mal, anjos e najas eclodem de seus ovos, em uma alusão ao filme *O Ovo da Serpente*, de Ingmar Bergman. Com o fenecimento do Mal sob a forma de vermes que perecem na areia escaldante, os anjos ascendem ao firmamento eterno. Tais anjos, contudo, conservam a sua invisibilidade muito bem resguardada contra a *impudica faciúndia* de

um olho humano que, mesmo nu ou desarmado, permanece curioso, em uma atitude de observação distinta da vigilância daqueles que, do alto, “tornam-se perscrutantes como o periscópio das corujas”. Daí em diante, o texto vai sendo composto por versos em prosa encadeados por belas e às vezes raras sequências de rimas toantes e aliterações. Todavia, a perícia ecfástica do autor, ao conjugar traços descritivos e narrativos a uma dicção cortante e lapidar, reclama uma alta agilidade de leitura ao percorrer figuras, conceitos, doutrinas, referências explícitas e meras alusões. Esse movimento todo certamente requererá um grau bastante elevado de atenção interpretativa, pois tal poema, para ser fruído em toda a sua densidade, ainda exige que se detectem algumas menções a ilustres representantes da cultura cigana, tais como a do guitarrista de jazz Django Reinhardt e de Santa Sara Kali, a virgem negra que teria sido a parteira ou a escrava de Maria.

Mas, se o poema exige bastante de seu leitor, ele também lhe devolve muito em troca. A sua opulenta evocação cultural e histórica rapidamente volve-se instigante graças àquele elemento satírico que quase sempre Marcus Fabiano introduz em suas criações, o tal *grano salis* muito bem identificado pelo crítico norte-americano Richard Zenith na sua “orelha” de apresentação do *Arame falado*. A imensa carga mítica que recai sobre um texto acerca de anjos e de ciganos passa, assim, a ser aliviada por um tom levemente cômico e burlesco, que inclusive aceita prosseguir rumo a um ambiente de verdades incômodas e delicadas. A aversão de grande parte da Europa ao povo *gitano* torna fácil encontrar na literatura, no jornalismo e no cinema de diversos países daquele continente, o uso, sem cerimônias, do termo *cigano* como um verdadeiro insulto. Em Portugal, por exemplo, Fernando Pessoa, ou melhor Álvaro de Campos, reporta-se, em *Tabacaria*, a “um capacho que os ciganos roubaram mas não valia nada”. Será, então, que esse rancor xenófobo deve-se à tolerância da ética cigana aos pequenos furtos? Se isso, o poema não nos responde diretamente, tampouco deixa de problematizar. A respeito do anjo cigano, é afirmado que “por seus hábitos esquivos, diziam tê-lo visto roubando”. Ora, o emprego de astúcias e espertezas sempre foi associado ao modo de sobrevivência desse povo nômade. Existindo à margem de sociedades aristocráticas que os repeliam e, no máximo, os toleravam, os ciganos nunca deixaram de também exercer algum fascínio com o mistério da sua cultura. Bons exemplos desse encantamento sedutório podem ser buscados na novela *La gitanilla* (*A ciganinha*) de Cervantes, publicada em 1613, e na peça *Les*

fourberies de Scapin, de Molière (*As aventuras de Scapino*, na tradução de Drummond), encenada em 1671.

Acosado pela perseguição racial, o povo romani tornou-se alvo de uma desconfiança generalizada. E não é descabido recordar as consequências mais recentes disso. Os ciganos foram escolhidos como um alvo prioritário do genocídio nazista, sendo deportados aos milhares para campos de concentração e extermínio. Mas o anjo cigano, como um ente *quase humano*, cuja casta alastrou-se pelo mundo, logrou sobreviver e terminou indo parar na umbanda brasileira e até na Grécia Antiga, lá aprendendo com o *clinâmen*, o desvio das partículas em queda imaginado pela doutrina atomista de Epicuro. Nessa altura, ao aproximar-se de seu fim, o poema realiza um enlace transtemporal ao unir negros e gregos e ao associar a discriminação dos primeiros com a ideia de um desvio físico – malandragem de ginga ou drible – elevado à condição de tática de sobrevivência das minorias oprimidas e dos itinerantes tratados como indesejáveis em diversos lugares e momentos. O poema logo irá encerrar-se dizendo que o anjo cigano “com os párias aprendeu a viver desviando-se.” Outra vez é preciso aqui retirar a palavra *pária* de sua acepção mais genérica de homem excluído. Acredito que o autor esteja, ao empregá-la, arrematando o poema com a mesma concepção da ancestralidade indiana dos ciganos adotada desde o início. No sistema de castas do hinduísmo, rigidamente hierárquico em sua interpretação dos Vedas e da Lei de Manu, os *párias* são aqueles indivíduos intocáveis ou impuros (*dalits*), desprovidos de quaisquer direitos na sociedade bramânica (DUMONT, 1992). Em meio a outras, essa tomada de posição, todavia, não é excepcional no *Arame Falado*. A sua distinção literária depende intimamente de um engajamento estético e político impossível de ser aqui avaliado em toda extensão. Recordo, apenas a título de exemplo, no mesmo capítulo de *O Anjo Cigano*, os contundentes versos dedicados à memória do poeta palestino Mahmoud Derwich em *Shukran*. Com efeito, Marcus Fabiano não parece estar muito impressionado por intertextualidades ou suscetível ao aporte de referências intersemióticas. A minha hipótese é que ele se serve de um profuso teatro da memória para desempenhar a sua escrita como uma sequência de passos que percorrem a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio*, podendo-se divisar nitidamente, em seu trabalho, um momento racional de composição antecedendo o da criação. Ademais, ele próprio fornece pistas sobre a sua familiaridade com a *Ars Rethorica* ao escrever *O Bastão do Retor*, poema cuja índole crítica e

sarcástica pode parecer impenetrável para quem não tenha uma mínima familiaridade com essa matriz de pensamento.

Na correspondência que deu ensejo à elaboração do presente ensaio, o poeta empregou o termo *pseudoanagógico* para caracterizar os seus poemas que tratam de alegorias e sentimentos associados à experiência do divino. Entretanto, se, ao usar o prefixo *pseudo*, ele declara que finge, não sei se devo confiar plenamente nessa sua autodefinição, uma vez que ela pode muito bem envolver o fingimento de um fingimento e, assim, ocultar algum real sentimento místico, talvez tido por inconfessável. Corroborariam essa minha desconfiança, penso, os seus poemas *Os dados de deus* e *Carta à poeta que examina seus medos – ou glosa sob os auspícios da língua de Santo Antônio de Lisboa (também dito de Pádua) que operou milagres quando foi pregar aos peixes e tomar sopa envenenada*.

Esse artigo nasceu de uma proposta inicial de entrevista que seria posteriormente abandonada. Ainda em Natal, na UFRN, onde foi Professor por um breve período, durante as comemorações do Bloomsday organizadas pelo Prof. Francisco Ivan da Silva, o autor exprimia o seu desconsolo com o esgotamento da poesia visual brasileira. Referia-se não apenas ao concretismo, como também aos seus epígonos. Era ainda a época de elaboração do *Arame Falado* e ele contava sobre a sua descoberta da emblemática em um congresso sobre Teoria da Metáfora, em Portugal, no ano de 2006, e das pesquisas teóricas e iconográficas que a partir daí empreendeu. De fato, as vanguardas que reclamaram a inovação das poéticas da visualidade, sobretudo a partir de Mallarmé, parecem ter ignorado solenemente o imenso patrimônio da emblemática (LÓPES, 1987; LEAL, 2010). E mesmo que o Brasil tenha conhecido uma escassa circulação de livros durante o Século de Ouro, o expediente associativo do discurso emblemático foi aqui amplamente manejado pelos jesuítas, que desde cedo o conjugaram com os *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola, tornando-se responsáveis pela peculiar nutrição de nosso assim chamado imaginário *barroco* (VISTARINI, 2000). Utilizados como uma verdadeira tecnologia religiosa e pedagógica, os emblemas preservaram-se plasticamente entre nós em inúmeros painéis, azulejos, púlpitos, entalhes, altares, telas, retábulos e outros suportes que fazem da arte sacra e do humanismo ibero-americano um tesouro cultural e intelectual de absorvente decifração (TRINDADE, 2001). Não trato aqui, portanto, de identificar Marcus Fabiano como um poeta emblemista exótico e extemporâneo. Passando ao largo dessa

anacronia, procuro, isso sim, reconhecer nele alguém que soube aliar a investigação intelectual ao engenho poético para revitalizar e incorporar uma tradição decisiva na constituição da imagética luso-brasileira (AMARAL JR., 2008a e b). Qualquer leitura de sua produção poética, mesmo célere, de plano revela uma abundância de fontes, teorias, interesses e experiências estilísticas que jamais poderiam ser enfeixados na perspectiva única dos emblemas. No entanto, ignorar a excepcionalidade dessa influência da emblemática sobre a sua obra seria tratar como irrelevante algo que merece ser destacado como inovador pelos resultados que vem produzindo no campo de uma poesia como a brasileira, altamente enraizada no terreno disputadíssimo da visualidade.

Em um circuito literário saturado pela platitude quotidiana e pelas redundâncias do lirismo, a presença dos poemas de Marcus Fabiano Gonçalves distingue-se por sua agudeza intelectual. Enfrentar a metafísica sem incidir no vulgarmente supersticioso demanda uma compreensão genuinamente filosófica da experiência mística. Ao mesmo tempo, isso ainda reclama uma paradoxal distância crítica, como essa do autor, que não concede em abordar o seu tema sob o puro influxo de arroubos ou arrebatamentos. Discorrer sobre anjos e ciganos sem deixar-se tragar pelo *kitsch* que espreita essas figuras é uma conquista desse poema que, além do mais, em regime de vigorosa síntese, ainda acrescenta algo substancial a respeito delas. Assim, a referida agudeza intelectual do poeta não significa a sua frieza ou o seu tecnicismo, mas, antes, a boa instrumentalização dos meios, sem os quais a sua sensibilidade sequer poderia explicitar-se. Para tanto, ele construiu um dispositivo de imagens e ecos disposto a instaurar uma cadência de versos irregulares, que revezam assonâncias, aliteraões e rimas toantes cautelosamente escolhidas para evitarem o som em OO, reiterando assim que o seu anjo cigano “recusava a auréola e a trombeta” – forma anelar da primeira e silhueta do grafema que exprime o som da segunda. Talvez por isso a dominante acústica do poema seja o som do A e suas variantes Á, Â e Ã. Na resposta ao e-mail no qual eu lhe propus um longo questionário sobre *O Anjo Cigano*, o poeta disse-me que procurou com insistência “algo do som timpânico, daquela frequência grave e surda do ruído provocado pela percussão auscultatória dos órgãos, capaz de expressar tanto o fluido armazenado na caixa torácica quanto a oca carnalidade das vísceras” (e-mail de 03/08/2013). Esse som timpânico do ã/â esteve presente desde a aliteração que intitula o poema até o seu encerramento, alternando-se em duas séries de AA

tônicos que reverberam os termos *anjo* e *cigano*: a primeira, formada pelo grupo de palavras *fumAndo*, *humAno*, *brAnco*, *bAnjos*, *DjAngo*; e a segunda, integrada por *caravAnas*, *roubAndo*, *cAnones*, *transilhAnos*, *BrAhma*, *umbAnda*, *clinÁmen* e *desviAndo-se*.

Os poemas do *Arame Falado*, em geral, suportam variados graus de leitura. Eles correspondem a faixas nitidamente discerníveis de receptores, com os seus distintos alcances de formação e mesmo de interesse pela arte poética. Das mais requintadas e eruditas até aquelas mais intuitivas e singelas, as criações do autor aceitam muitas abordagens e maneiras de fruição. Com toda certeza, isso não é um acidente, mas já o resultado direto de uma intensa experimentação. Valendo-se de uma farta paleta de efeitos acústicos, o poeta concebe um peculiar sistema polimétrico, que é parte decisiva de sua assinatura estilística. Por esse sistema, a sua escrita encontra as recorrências sonoras do verso nas estruturas prosódicas mais elementares de frases curtas e ordinárias, proporcionando ao leitor/ouvinte uma boa experiência de aproximação entre o prosaico e poético. Aqui, reitero, não é possível averiguar mais a fundo as articulações que os seus poemas instauram entre as dimensões sonora e visual. Recordo, entretanto, que, acerca dessa última, Marcus Fabiano declarou pretender “extrair consequências realmente expressivas da máxima horaciana *ut pictura poesis*, tomando-a no registro fenomenológico de um discurso que procura se exercer como um caso especialíssimo do *logos apofântico*.” (e-mail de 03/08/2013).

Ideias vivas, sonoridade deleitosa e sintaxe destra arquitetam, em *O Anjo Cigano*, um delicado emblema das relações entre o divino e o humano. Na execução dessa singular apropriação da emblemática, o seu vocabulário seria facilmente rotulado de preciosista por quem não atentasse para os efeitos maiores da sua precisão. Com seus chistes e fraturas, ele atinge uma profusão acústica e uma sutileza conceitual que nos convidam a representar, e não só mentalmente, essa criatura estética brotada de um árduo desafio formal. Tendo a reflexão sobre a própria linguagem como matéria primordial de grande parte de seus textos, Marcus Fabiano combina a ironia com a sagacidade analítica em uma obra que, graças ao seu rigor, já mereceu elogios de críticos da dimensão de Richard Zenith, Carlos Felipe Moisés e Alcir Pécora.

Referências Bibliográficas

- ACTAS III CONGRESO INTERNACIONAL DEL BARROCO AMERICANO: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001, p.19.
- ALCIATI, Andreae. *Emblematum (Emblemata)*. Editor Heinrich Steyner: Augsburg, 1531.
- ALCIATO, Andrea. *Los emblemas de Alciati traducidos en rimas españolas*. Lyon, 1549.
- ALCIATO, Andrea. *Emblemata*. Pádua, 1661.
- AMARAL Jr., Rubem, *Emblemática mariana no convento de São Francisco de Salvador, Bahia, e seus modelos europeus*, en *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Rafael García Mahiques y Vicente Francesc Zuriaga Senent (eds.), 2 vols. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, vol. I, pp. 203-216.
- AMARAL Jr., Rubem, *Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)*, en *Actas del V Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática Paisajes Emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, César Chaparro, José Julio García, José Roso, Jesús Ureña (eds.), Cáceres, Junta de Extremadura, 2008, pp. 317-339.
- AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. São Paulo: Loyola, 2004.
- CERVANTES, Miguel de. *La gitanilla*. Madrid: Edelsa, 2004.
- DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: EDUSP. 1992
- GONÇALVES, Marcus Fabiano. *Arame Falado*. Rio de Janeiro: 7Letras. 2012
- LEAL, Pedro Germano. *Emblemática: breve introdução a uma literatura esquecida*. In: IVAN, Francisco (Org.). *Colóquio Barroco*. Volume 2. Natal: EDUFRN, 2010.
- LÓPEZ, Santiago Sebastián. *La edición española del 'Theatro Moral de la Vida Humana' y su influencia en las artes plásticas de Brasil y Portugal*, In: *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, coordenação de Pedro Dias. Coimbra: Minerva, 1987, pp. 381-405.
- LOYOLA, Inácio de. *Exercícios Espirituais*. São Paulo: Edições Loyola, 1990
- MOLIÈRE. *Les fourberies de Scapin*. Paris: Hachette, 1999.
- THE AREOPAGITE, Dionysius. *The Celestial Hierarchy*. Londres: Skeffington & Son, 1894.
- TRINDADE, Jaelson Bitran. *Vieira, o império e a arte: emblemática e ornamentação barroca*.
- VIEIRA, Antônio. *Sermões I e II*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000.

VISTARINI, Antonio Pablo Bernat. *La emblemática de los jesuitas en España: los libros de Lorenzo Ortiz y Francisco Garau*. In: *Emblemata Aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Org. Rafael Zafra Molina, José Javier Azanza López, Madri: Akal, 2000, pp. 57-68.

OLIVARES ZORRILLA, Rocío. *Tradición de la poesía visionaria y emblemática mística y moral en el Primero sueño, de Sor Juana*. In: *Florilegio de estudios de emblemática/A Florilegium of Studies on Emblems*. Eds. Sagrario López Poza, et al. La Coruña: *España: Sociedad de Cultura Valle-Inclán*, 2004.

*Fachadas de cal ponían
cuadrada y blanca la noche.
Serafines y gitanos
tocaban acordeones.*

Federico García Lorca

O ANJO CIGANO

o bem e o mal ainda na mesma barra. no berçário congeminavam ninhadas de anjos e najas. fora dos ovos, na jacente areia desértica, as serpentes feneciam como vermes, enquanto os anjos afluíam ao firmamento eterno. azuis e sobre as nuvens, eram infensos ao olho nu e sua impudica facúndia, translúcidos pois do mesmo tom de seu fundo. no alto treinavam flanquear beiras protegendo suas plumas. tornavam-se perscrutantes como o periscópio das corujas. havia serafins de seis asas e querubins de quatro caras (leão e touro, homem e águia). logo abaixo, os arcanjos eram reputados devotos *postinos*, oficiais de justiça do altíssimo, mensageiros de seus urgentes desígnios. os mais briosos envergonhavam-se desse ofício e assim sucumbiam. outros cuidavam de glorificar seus estilos. dentre estes, destacava-se um anjo cigano que lia mãos e falava fumando. ria alto, era quase humano. lenço no lugar dos cachos, pardo em vez de branco. tornara-se exímio com violinos e banjos. soprava acordes à guitarra de Django e só fazia seus anúncios dançando. recusava a auréola e a trombeta. era mais de perfumes e rosas vermelhas. assistiu Sara Kali como parteira e correu o mundo em incontáveis caravanas. por seus hábitos esquivos, diziam tê-lo visto roubando. aos poucos misturou-se a outras quinas e cânones. entre moldávios e transilvanos falava de Shiva, Vishnu e Brahma. pretos e gregos o iniciaram nos couros da umbanda e no apedrejamento do clinâmen. com os párias aprendeu a viver desviando-se.