

**Riso e decesso em *Caligrafias***  
**Laughter and joy in *Calligraphy***

Eduardo de Lima Beserra<sup>1</sup>

Universidade Federal de Alagoas

Susana Souto Silva<sup>2</sup>

Universidade Federal de Alagoas

**Resumo:** O objetivo central deste artigo consiste na análise de três poemas de Marco Polo Guimarães, a saber, “Cantar de amigo”, “Do suicídio” e “O corpo”, integrantes da obra *Caligrafias* (2003). Procuramos, nesta investigação, identificar como o riso se estabelece nos textos eleitos, que tomam a morte com tonalidades risíveis como se fosse o suspiro do justo. Para tal empreitada, o esforço se vale dos estudos de Albert Camus (2021), das reflexões de Verena Alberti (1995), das ponderações de Wilberth Salgueiro (2020) e de Mikhail Bakhtin (2010). Outros teóricos e críticos são acionados na medida em que os poemas os solicitam. Com esta oportunidade de apreço à poesia, é possível apreender que a voz poética dos versos se apropria do riso com o propósito não apenas de motivar o irrisório, mas também com a intenção de nos fazer elucubrar acerca do inexorável e de problemas sociais sob prismas múltiplos ou pelo meio menos provável de cogitação de tais signos, a morte.

**Palavras-chave:** Morte; Poesia brasileira; Marco Polo Guimarães; Riso.

**Abstract:** The main objective of this article is the analysis of three poems by Marco Polo Guimarães, namely, “Cantar de amigo”, “Do suicídio” and “O corpo”, part of the work *Caligrafias* (2003). We seek, in this investigation, to identify how laughter is established in the chosen texts, which take death with laughable tones as if it were the sigh of the righteous. For this endeavor, the effort draws on the studies of Albert Camus (2021), the reflections of Verena Alberti (1995), the considerations of Wilberth Salgueiro (2020) and Mikhail Bakhtin (2010). Other theorists and critics are brought into play as the poems request them. With this opportunity to appreciate poetry, it is possible to apprehend that the poetic voice of the verses appropriates laughter with the purpose not only of motivating the ridiculous, but also with the intention of making us ponder about the inexorable and social problems from multiple perspectives. or by the least likely means of cogitating such signs, the death.

**Keywords:** Death; Brazilian poetry; Marco Polo Guimaraes; Laughter.

**Recebido em 14 de julho de 2023.**

**Aprovado em 15 de dezembro de 2023.**

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL-UFAL). E-mail: [eduardolimasr@gmail.com](mailto:eduardolimasr@gmail.com).

<sup>2</sup> Professora Doutora Associada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas. Também atua no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura dessa instituição. E-mail: [ssoutos@gmail.com](mailto:ssoutos@gmail.com).

Nesta apreciação à poesia, atemo-nos à poética de Marco Polo Guimarães, poeta pernambucano nascido no ano de 1948, em Recife. Marco Polo, além de poeta, é jornalista e músico. Suas canções já foram gravadas por notáveis cantores e intérpretes da música brasileira, quais sejam: Ney Matogrosso, Elba Ramalho, Zezé Motta, entre outros. Em relação às suas obras literárias, destacam-se: *Voo subterrâneo* (1986), *Palavra clara* (1998), *Superfície do silêncio* (2002) e *Caligrafias* (2003).

Este trabalho se concentra na obra *Caligrafias*, publicada pela editora recifense Bagaço em 2003. O livro em questão orbita seus poemas em torno de sete eixos, e cada um deles gira em redor de pontos gravitacionais específicos, como as sutilezas do corpo e da alma, a criação poética, a deambulação e a morte. Espriamos-nos sobre os poemas “Cantar de amigo”, “Do suicídio” e “O corpo”, que se concentram no sétimo eixo do livro o qual faz maior alusão ao traspasse/ à morte.

Os poemas escolhidos se associam a duas características expressivas no bloco em que se encontram: a ideia divina de declínio, quando os versos fazem referência ao fim da criação do universo, sob o prisma cristão, bem como simbolizam os sete palmos de terra sob o qual o corpo morto é repousado – quando não deixado a esmo por motivos que só a morte e seus tributários conhecem. Dito isso, caminhemos para os nossos ensejos.

Em *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, uma das vozes narrativas diz: “[...] o cotidiano mata muitas vezes a transcendência”. Parece-nos que o narrador está a falar de deslocamentos da realidade, pois, na constância de se estar nela, os ombros doem como se sobre eles estivesse uma cruz de bronze maciço. Mas o riso é uma forma de transcendência desse peso? Não pretendemos responder cabalmente a tal questão na brevidade deste artigo embora os poemas nos delatem alterações de rota do eu poético, indo de encontro a certas dores (o riso como fuga de condições opressoras).

Pessoas, paisagens, encontros, toques afáveis, lembranças tudo isso nos provoca o riso – capacidade tão somente humana? Há o riso que alude ao aconchego e à ternura, há outros que denunciam a maldade alheia, explicitando paixões amargas que eivam o ser humano. Ainda assim, esse traço da humanidade está envolto no indefinido: parece ser mais um daqueles fenômenos que encerram em si a facilidade de se falar a respeito, mas cuja definição é escorregadia.

O riso é um mistério para nós e, como sugere Verena Alberti (1995), o homem não sabe ao certo por que o faz. Contudo, tal capacidade nos coloca num lugar de intermédio, pois nos faz superior ao não humano e nos rebaixa perante potências divinas. Ao analisar o *Traité du ris* (1573), de Larant Joubert, Alberti (1995) transita por aspectos que tentam definir tal capacidade humana a partir de características fisiológicas, psicológicas e sensíveis.

As discussões traçadas por Verena Alberti revelam que os efeitos do riso repousam na harmonização das faculdades da alma e das vísceras. Tanto a sensibilidade (estesias) quanto a condição física interna humana se associam para conceber o riso, mas isso não se dá sem motivações. Os porquês do riso estão relacionados ao ridículo e têm matéria concreta, ou seja, o ato risível só se estabelece como tal por meio de ações triviais captadas pelos ouvidos e/ou pelos olhos.

No entanto, se o que faz rir são apenas atos frívolos, aqueles sem importância, qual é o catalisador do riso que atravessa as nobres paixões, as sutilezas do amor, as lembranças indeléveis e até mesmo a morte envolta em recordações? No tocante a isso, começamos nosso espraiamento poético pelo poema “Cantar de amigo”:

#### **CANTAR DE AMIGO**

O poeta não bebe mais  
se continuasse  
ia fazer igual a Tarcísio Meira César  
que tinha nome de ator  
e imperador  
mas matou-se com cachaça.

Ele era de Patos  
na Paraíba  
e vinha de uma família de suicidas.  
Gostava de contar que um irmão havia tentado  
e não conseguiu.  
O pai foi visitá-lo no hospital: Meu filho  
você me mata de vergonha.

Era muito feio e poeta  
mas amava as moças mais belas.  
E elas eram apenas gentis com ele.

Teve a vida que não pediu a Deus.  
Devolveu (GUIMARÃES, 2003, p. 89).

O poema se estrutura em versos que podem ir até treze sílabas poéticas, são, portanto, bárbaros (versos 3, 10 e 12). Também há versos em redondilha menor e maior (versos 7 e 11, 4 e 6, respectivamente). Além disso, nas duas últimas estrofes, a soma

das sílabas dos primeiros versos subtraindo o número da última resulta em 7 sílabas poéticas. Tais dinâmicas estruturais expressam o engendramento do texto, demonstrando o ritmo que, por sua vez, justifica o título “Cantar de amigo”. Com isso, queremos dizer que as redondilhas instituem uma cadência agradável aos versos frente ao tema que abordam (ausenta-se o tom de morbidez evocado pela morte).

Na primeira estrofe, por meio de uma embreagem enunciativa (o eu instalado no discurso não fala de si mesmo, mas de outrem), a imagem do poeta ganha generalização, cuja vida passa a ser condicionada a não boemia: “O poeta não bebe mais / se continuasse...” O aspecto de condição é estabelecido, no plano da expressão, pelo elemento conjuntivo “se”. O sujeito poético toma, por meio do símile, a fatalidade da morte de um poeta paraibano, que não encontrava motivos para continuar vivendo muito embora tivesse nome de estrela televisiva e de soberano antigo. Assim, se o poeta (ausente e difuso) insistisse no gozo da bebida, “ia fazer igual a *Tarcísio Meira César* / que tinha nome de *ator* / e *imperador* / mas matou-se com cachaça” (versos 3-6, grifo nosso). Aqui, a banalidade da vida se faz ver quando os personagens são comparados. Ao paraibano, as derrotas; aos homens ilustres, exemplo a ser seguido.

Aparentemente, na segunda estrofe, Tarcísio vivera sob atmosfera saturada de elementos norteadores de fatalidades: “ele vinha de uma família de suicidas” e “gostava de contar que um irmão havia tentado [matar-se] e não conseguiu” (versos 9-11). À luz disso, surge o signo da vergonha, por meio do qual a figura paterna do poeta morre simbolicamente: “O pai foi visitá-lo no hospital” e, possivelmente, com certo pesar, diz: “Meu filho / você me mata de vergonha” (versos 12-13). Nesse ponto, existe uma ambivalência: a que se deve a vergonha? Do não êxito no clamor pela morte ou por uma vida excessivamente eivada pelo infortúnio, sem espectros das possibilidades de reelaboração? Como nos revela Albert Camus, em *O mito de Sísifo* (2021):

Viver, naturalmente, nunca é fácil. Continuamos fazendo os gestos que a existência impõe por muito motivos, o primeiro dos quais é o costume. Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento (CAMUS, 2021, p. 21).

Nesse sentido, em “Cantar de amigo”, o tom de irrisão pressupõe o reconhecimento, por parte do eu poético, das razões que fazem o ser humano resolver manter-se pulsando ou não (apesar de haver o exemplo trágico do desaparecimento de Tarcísio Meira César). Ainda que possa haver a dificuldade em se manter vivo, a voz do

poema opta por se deixar levar pela instabilidade da existência, tendo em vista os alentos na caminhada pelo vale de lágrimas da existência.

Na quarta estrofe, o eu lírico, atento à tragicidade da vida de Tarcísio César como objeto do seu dizer, contrapõe feiura e poesia, ao dizer que ele [Tarcísio] “era muito feio e poeta” (verso 14). A aproximação desses dois elementos projeta clima contrastante, porque a poesia distorce noções (quase) insolúveis que pairam sobre os poetas e os homens comuns. Ela subverte consensos, faz desmoronar verdades as quais se pretendem eternas. Assim, a condição de ser poeta dirime a concepção de que o “feio” deve ser compreendido como o que repele, haja vista o poeta conferir tons de beleza e leveza às coisas em que toca, às que faz instrumento de sua expressão.

Vale salientar que a poesia não é o espaço de celebração apenas do que é gracioso e agradável, tampouco que ela detém as forças de alterar completamente o estado de determinadas situações/condições. Ser poeta trazia vantagens a Tarcísio, como ser tratado com gentileza pelas belas moças (decerto, musas de inspiração) por quem sentia amor (versos 15-16). Contudo, como o poema sugere, mas não se sabe se é elemento basal de possíveis rejeições, habitar no poético não bastava a César. Porventura ele precisasse manter uma parição apazível, sem a recendência alcoólica de uma vida atropelada por desenganos constantes.

Mas Tarcísio Meira César, detentor de nome singular, mantinha nas fornalhas do coração os motivos para continuar vivendo ou não. O poeta reconheceu o hábito irrisório da existência, o que o levou ao extremo da constatação feita pelo eu que ressoa nos versos do poema: “Teve a vida que não pediu a Deus. / Devolveu” (versos 17-18). A assonância rimada da vogal /u/ em “pediu”, “Deus” e “devolveu”, embora instaure sensações lúgubres, contribuem para o estabelecimento do tom risível do poema.

Dessa maneira, o poema “Cantar de amigo” coloca em xeque a possibilidade do riso frente à morte, entidade inexorável que a todos abraça e abriga. Em que pese seja temida pelos humanos, o que autoriza o exercício do nosso lado heroico (ou potência de sobrevivência), a morte também é signo de alívio, calma, desapego da matéria sofrida e do existir de dissabores.

Ademais, o tom risível se determina no poema por meio de uma voz outra. Trata-se, portanto, de um testemunho com golpes de aconselhamento. O elemento temporal, bem como as estratégias enunciativas/ discursivas também são pertinentes na forja dos versos: os verbos no passado dão ao texto aspecto de caso, de história

contada com a intenção de esboçar o riso na face do leitor. No que concerne a isso, de acordo com Wilberth Salgueiro (2020), “escapista, destronador, o *riso* torna flexível o rígido, ao soltar as amarras da previsibilidade e ao se jogar em mão dupla numa via única” (SALGUEIRO, 2020, p. 64, grifo nosso).

Com isso, passamos a considerar também a condição do ser poeta, homem singular que sonda a matéria e o pensamento nas suas sendas abissais, na sua capacidade de falar da morte como se a conhecesse de perto, de ir aos campos abstratos com intimidade intrigável, de descer ao inferno, de elevar-se aos céus e de provocar o riso a partir do rígido e do absurdo, levando-nos a esforços de pensamentos áridas e radicais. O sujeito poético é o ser que cintila o verbo com belezas e sutilezas, firmando e desfazendo segredos, mas coordenando outros.

Em tom de leveza suspeitada, o eu lírico do poema “Do suicídio”, exposto abaixo, reporta-nos à noção de atentado contra a própria vida não no sentido de dar cabo à existência, fazendo fenecer o corpo, entregando-o à putrefação, mas sim à forma de suicídio atrelada à ausência consentida, decidida, “inodora” e sem emoções elevadas:

### DO SUICÍDIO

Nenhuma distância é suficiente  
para um limpo suicídio:  
ainda que estejas na lua, em marte,  
ainda assim respingará  
na camisa de linho dos conhecidos.

Um suicídio sumiço  
este sim, seria a solução:  
asséptico, inodoro, bem-educado e discreto,  
avesso a excessos e à emoção.

Um suicídio secreto.

Sem o desconfortável peso do cadáver,  
sem aquela sangueira suburbana,  
sem as dúvidas de consciência.

Um suicídio sem inconvenientes  
para quem tem mais o que fazer na vida (GUIMARÃES, 2003, p. 87).

Organizado em cinco estrofes, cujos versos oscilam quanto ao número de sílabas, o poema “Do suicídio” nos mostra a morte simbólica, em que o eu poético contrapõe a ausência, o “sumiço”, à finitude do corpo, o qual se sepulta após o último

suspiro. O sujeito lírico delinea nos versos do texto a autodestruição que se quer limpa, camuflada, eclipsada e sem incômodos.

Na primeira estrofe, temos a imagem da impossibilidade de um suicídio ser discreto, ainda que um distanciamento seja estabelecido entre o corpo que vai desaparecer e os outros com quem há relações diretas e/ou indiretas. O ato de matar-se consterna o humano de maneira contundente (em boa parte das situações, pelo menos) e isso, em alguma medida, decerto, ainda esteja associado à sacralização do existir, o que condena a ida do ser contra a dádiva da vida apesar dos pesares de se estar vivo. Daí a voz lírica enunciar nos versos 1-5: Nenhuma distância é suficiente / para um limpo suicídio: / ainda que estejas na lua, em marte, / ainda assim respingarás / na camisa de linho dos conhecidos.

Por outro lado, na segunda estrofe, a ausência é tomada como forma infalível de suicídio por não deixar rastros, pois, na medida em que se mantém pulsando, o corpo cria estratégias constantes e possíveis de ir esquivando-se do que quer apartar-se, forjando, assim, as verdadeiras distâncias. O ausentar-se seria o ideal, porque é “asséptico, inodoro, bem-educado e discreto” (verso 8). Isso implica dizer que morrer em forma de sumiço recosta os índices asfixiantes e medonhos que o contrário suscita; além disso, não haveria a presença imperiosa de afetos incontroláveis ante esse ideal de autocídio que, ratifica-se, é “avesso a excessos e à emoção” (verso 9).

É a partir dos versos da segunda estrofe que o tom risível, como meio da fiel fuga do que oprime, começa a instaurar-se no poema. A viabilidade de criar estratégias, conforme insinua o eu lírico, para se fazer morto enquanto vivo, conduz-nos à necessidade de o sujeito humano desvencilhar-se dos espaços pelos quais transita por estar sobretudo cansado de lidar com cargas as quais pressupõem relações intrincadas com o outro (seus semelhantes, os componentes dos ambientes pelos quais percorre, os aspectos psicológicos etc.). A respeito disso, Peter Sloterdijk (2016) não nos deixa de lembrar:

Muito antes que se impusessem os axiomas da abstração individualista, os psicólogos-filósofos da modernidade mostraram que o espaço interpessoal está abarrotado de energias simbióticas, eróticas e miméticas contaminantes que desmentem de forma radical a ilusão de autonomia do sujeito. [...] Se quiséssemos nos apropriar da perspectiva da tradição, poderíamos até mesmo dizer que os homens são continuamente possuídos por seus semelhantes (SLOTERDIJK, 2016, p. 189).

Mediante o que diz Sloterdijk, para a voz lírica, desprender-se do que avulta desconfortos é o melhor meio de obliterar as sensações fatigantes que percorrem o corpo e a alma. Entretanto, é preciso considerar que o sumiço não soterra determinados afetos, pois a ausência é sentida por meio das estesias que ainda atravessam o ser que se quer ausente, como memórias, recordações, vivências. Mas, sobre todas as coisas, o que importa é arquitetar uma morte limpa e sutil.

E como o riso se delineia no referido poema? Para responder a essa questão, recuperamos a análise de Verena Alberti (1995), embasada nos estudos de Laurent Joubert, citado anteriormente, sobre o irrisório como uma das afecções humanas. Sob tal perspectiva, “[...] os desejos ou apetites que advêm sem toque *seguem necessariamente o pensamento ou a cogitação* [...] que nos ensinam a perseguir o agradável e a evitar o que desagrada” (ALBERTI, 1995, p. 4, grifo da autora). No mais, “é entre as afecções que ocorrem sem toque que Joubert localiza afinal a *causa do riso*” (ALBERTI, 1995, p. 4, grifo da autora). O que dá tonalidade risível ao humano, portanto, “é uma *paixão* do mesmo estatuto [das] treze afecções que ocorrem *sem toque* e das quais a afecção do riso será uma variante” (ALBERTI, 1995, p. 4, grifo da autora).

Deslocando-se para a terceira estrofe, nos versos que a compõe, o eu lírico enfatiza a necessidade de o suicídio ter de ser furtivo, destacando os porquês de assim ter de ser: “Sem o desconfortável peso do cadáver, / (afastando-se não só dos pesos do luto, mas também das formalidades e onerabilidades de serviços funerários) / sem aquela sangueira suburbana (desvencilhando-se de ser mote para noticiários, objeto de olhares curiosos e indagativos num bairro qualquer), / sem as dúvidas da consciência” (tentando desfazer os porquês envoltos nas condições psíquicas do corpo fenecido) (versos 11-13). Na última estrofe, enfim: “Um suicídio sem inconvenientes / para quem tem mais o que fazer na vida” (as pessoas precisam continuar suas caminhadas, homens comuns, “membros” (máquinas humanas) das indústrias, de vida simples e cheia de sufocos; parar para contemplar um suicídio, na conta da forma comum, é algo como perda de tempo. E deixar por escrito os motivos de autodestruir-se, supostamente, reforçaria as impressões sobre a sobriedade do sujeito ido) (versos 14-15).

Dessa maneira, a voz poética toma o autocídio em forma de sumiço não apenas pelo aspecto asfixiante que o corpo emana nas condições de fenecimento, mas também por querer enfatizar o desejo de escapar das trocas incessantes e inevitáveis com o outro que parece atordoá-lo. O tom risível, então, firma-se no poema como o meio de



apaziguar o impacto da ação atrelada à noção escatológica do suicídio. Quanto a tais aspectos, encontramos em Henri Bergson (1983) a seguinte ponderação:

[...] É sem dúvida estranho que a história de certo indivíduo ou de um grupo nos pareça em dado momento como um jogo de engrenagens, molas, cordões etc. Mas donde vem o caráter especial dessa estranheza? Por que é cômica? Daremos sempre a mesma resposta a essa questão já formulada de muitas formas. O mecanismo rígido que deparamos vez por outra, como um intruso, na continuidade viva das coisas humanas tem para nós um interesse particularíssimo, porque é como um desvio da vida. Se os acontecimentos pudessem estar incessantemente atentos à sua própria evolução, não haveria coincidências, confrontos, nem séries circulares; tudo progrediria para a frente e sempre. *E se os homens fossem sempre atentos à vida, se entrássemos constantemente em contato com outros e também com nós mesmos, nada jamais pareceria produzir-se em nós mediante molas e cordões.* A comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. Exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo *desvio especial* dos homens e dos acontecimentos (BERGSON, 1983, p. 43, grifo nossos).

Apesar de ser uma longa citação, faz-se importante se debruçar sobre as elucubrações por ela trazidas. Para além disso, vale enfatizar o caráter de automatismo ao qual Bergson associa a comicidade, o que nos permite ponderar que o eu lírico do poema, mediante o desvio aludido pelo filósofo, esteja indo de encontro ao que é mecânico, automatizado, sem singularização. Portanto, a voz poética está afastando-se das “molas e dos cordões” que manobram o sujeito na engrenagem social fastidiosa. O riso é tido, portanto, como forma de obliterar os desassossegos que oprimem a existência, assim como se faz muleta para o conformismo.

No poema a seguir, “O corpo”, vislumbramos uma contraposição, embora haja pontos de contato, ao “Do suicídio”, especialmente no que diz respeito ao rumo da compleição física quando esta é devolvida ao pó. Vejamos suas sutilidades.

### **O CORPO**

O corpo é o resto  
do bicho  
que a morte rejeita  
mas onde deixa  
o selo  
o cheiro  
a marca imóvel.

O corpo é o silêncio  
do *clown*  
a última risada

do máscara de ferro  
as pegadas do cavaleiro negro  
na ilha sem pássaros.

O corpo morto é o rascunho  
da obra acabada  
e rasurada.

O corpo  
é a caligrafia da morte (GUIMARÃES, 2003, p. 85).

O poema “O corpo” mantém relação com “Do suicídio” pelo signo do destino corporal. Este, como foi visto, instaura uma voz poética que busca meios para forjar um suicídio conveniente e bem-educado; aquele se debruça sobre os rastros deixados pela morte quando ela ceifa o corpo.

Estruturado em quatro estrofes, com versos irregulares, “O corpo” faz alusões diretas às ações da morte: “O corpo é o resto / do bicho / que a morte rejeita /mas onde deixa / o selo / o cheiro / a marca imóvel” (versos 1-7). Como se nota, o perecimento anula a compleição física, a matéria, para apropriar-se do etéreo, a que denominamos alma. Apesar de a morte ceder apenas migalhas aos vermes, o que faz parecer que o corpo traduz pouco valor a ela, é por meio dele que se atesta o traspasse – no qual se imprime “o selo”, “o cheiro” e “a marca imóvel” (versos 5-7).

Na segunda estrofe, o corpo é referenciado como o calar de um palhaço, “a última risada” (verso 10), talvez pelo riso estar intimamente ligado à vitalidade. No entanto, essa atmosfera de aparente vida febril cede espaço à nebulosidade, que se projeta na morte por meio da imagem “do máscara de ferro” (verso 11) e “do cavaleiro negro” (verso 12). Figuras dos mitos e da história que carregam identidades abafadas, todavia muito especuladas. Assim, entrevemos o corpo que morre perdendo sua identidade, a qual está ligada aos aspectos físicos do ser.

Os elementos patêmicos e concretos condignos à morte nos levam ao que Marco Polo relata a Kublai Khan em *As cidades invisíveis* (1972), obra do escritor e crítico de literatura italiano Italo Calvino:

Durante as minhas viagens, jamais avançara até Adelma. Embarquei ao cair da noite. No cais, o marinheiro que pegou a corda no ar e amarrou-a à abita parecia-me com um dos meus soldados, que morrera. Era hora de venda de peixes no atacado. Um velho colocava uma cesta de ouriços numa carreta; pensei reconhecê-lo; quando me voltei, ele desaparecera num beco, mas me lembrei que ele se parecia com um pescador que, velho já à época em que eu era criança, não podia mais pertencer ao mundo dos vivos. Fiquei perturbado com a visão de um doente febril encolhido no chão com um cobertor sobre a cabeça: poucos dias antes de morrer, meu pai tinha os

olhos amarelados e a barba hirsuta exatamente iguais aos dele. Desviei o olhar; não ousava fitar o rosto de mais ninguém (CALVINO, 1972, p. 89).

Vemos, no relato da visita de Marco Polo à cidade de Adema, sob o signo da noite, a identidade da morte transmutada em memórias. Primeiro isso se dá pela imagem do marinheiro, o qual lembrava um dos soldados do viajante (Marco); em seguida, pela figura do pescador que, após cumprir com sua tarefa, desaparece na nebulosidade noturna, o que aciona a possibilidade de o tempo já ter “devorado” um homem dos mares que atravessou a infância do aventureiro. E mediante a compleição de um moribundo, de “olhos amarelos e a barba hirsuta”, dado à completa miséria, Marco Polo vê nele o aspecto decrépito do pai antes de a morte o envolver.

O relato de Marco Polo se coaduna com as marcas deixadas pela morte, assim como as lacerações que o corpo sofre quando a alma o deixa. Entregue aos vermes, a constituição física entra em processo de putrefação, como se estivesse a esmo numa “ilha sem pássaros” (verso 13). Essa imagem insufla a condição do cadáver como forma de alimento às aves carniceiras – desde que tomemos para tal reflexão o que o poema sugere nos seus primeiros versos: o abandono do corpo como se a morte o ceifasse e o deixasse em espaços de total esquecimento.

Nas duas últimas estrofes do poema, deparamo-nos com o que, metaforicamente, caracteriza a assinatura da morte, o *corpo*: “O corpo morto é o rascunho / da obra acabada / e rasurada. // *O corpo é a caligrafia da morte* (versos 14-18, grifo nosso). Ainda, quando nos atemos ao plano da expressão, o número de versos oscila em função da tonalidade com que as palavras se manifestam nas estrofes, ao passo que o assunto vai abrandando-se até chegar ao fim com uma assinatura mortífera. A morte tem um estilo, uma escrita própria e eterna, demarcando, assim, sua presença entre os homens.

À luz disso, o tom de irrisão se agita no poema, tanto quanto nos demais aqui investigados, por meio do que considera Wilberth Salgueiro (2020): é importante colocar em relevo que “a riqueza (a tática) do humor reside numa dupla função: ocupar o seu espaço próprio de possibilitar o riso ou reações várias de comicidade e invadir o campo da discursividade [...], da seriedade” (SALGUEIRO, 2020, p. 170). Isso quer dizer que, “ser, simultaneamente, o mesmo e o outro; rir de e rir para; através de técnicas sobretudo ligadas à desconstrução da previsibilidade da linguagem [...]” (SALGUEIRO, 2020, p. 170, grifo do autor), alcançando “a veiculação imediata do resultado pretendido e largar pistas/ códigos/ signos para reflexões *a posteriori*; levar-se

a sério, enfim: fogo-fátuo que perdura em nossas retinas” (SALGUEIRO, 2020, p. 170, grifo do autor).

A propósito de conclusão, as análises dos poemas de Marco Polo Guimarães, selecionados para este estudo, também nos reportam às considerações a respeito do riso feitas por Rebelais, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010), de Mikhail Bakhtin. No contexto, o referido escritor renascentista diz: “o riso testemunha uma vida espiritual clara, ele dá origem a essa vida. O sentido do cômico e a razão são os atributos da natureza humana” (BAKHTIN, 2010, p. 121). Além disso, “sorridentemente, a própria verdade se abre ao homem quando ele se encontra num estado de alegria despreocupada” (BAKHTIN, 2010, p. 121). Mas, para além do aspecto de ternura aí destacado, o riso serve de sustento aos desesperados, de bálsamo aos destituídos de “vida espiritual clara”.

Dessa maneira, ponderamos que os poemas investigados se institui por intermédio do que o eu lírico apreende das nuances da morte seja pelo suicídio, seja pela litania, seja pelo corpo entregue ao nada, seja pelos elementos sensoriais delatores da presença da entidade que marca o fim da vida. Por meio do inexorável, o corpo poético aciona a intenção vívida do rir e do fazer sorrir ao passo que baliza ponderações acerca do fato inexorável que tudo anula nos esteios do pulsar, sobretudo o humano. Entregar-se à possibilidade do riso é o meio que as vozes dos versos encontram para lidar com o que oprime, mas também têm na morte um unguento.

## Referências

- ALBERTI, Verena. O riso, as paixões e as faculdades da alma. *Textos de história/ Revista da Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília*. Brasília, UnB, v. 3, n. 1, 1995, p. 5-25.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 2. ed. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1972.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 16. ed. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2021.

GUIMARÃES, Marco Polo. *Caligrafias*. Recife: Bagaço, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco: 2020.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, 2020.

SLOTERIJK, Peter. *Esferas I: Bolhas*. 2. ed. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.