

# AUTORITARISMO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Nea de Castro (FURG)

**RESUMO**<sup>1</sup>: Este estudo da produção de Affonso Romano de Sant'Anna buscando caracterizar as constantes indagações do poeta sobre a linguagem poética e o papel social da poesia. Pertencente à Geração de 60, ele passou pelo concretismo, e a seguir pela poesia engajada do primeiro *Violão de rua* (1962). Depois, veio a produção "neo-retórica" de *A grande fala do índio guarani* (1978), entre outros. Em *O lado esquerdo do meu peito* (1992) (que foi seguido por *Textamentos*, de 1999) busca, em tom cinza, novos sentidos, em meio ao esgarçamento das utopias

**PALAVRAS-CHAVE**: Affonso Romano de Sant'Anna – engajamento - poesia – papel social – utopia

Agora que o texto já foi o perverso nada e o inverso tudo  
como ler a poesia  
que se anuncia  
como a poesia de agora?

(*A grande fala do índio guarani*  
- Affonso Romano de Sant'Anna)

Minha investigação sobre a poesia de Affonso Romano de Sant'Anna faz parte do projeto “As relações entre o engajamento poético e o cânone da poesia brasileira contemporânea, que abarca ainda as produções de Lara de Lemos e José Paulo Paes. Esta pesquisa sobre os três poetas relaciona-se ao “Projeto Integrado Autoritarismo e Literatura”, coordenado pela profa. Dra. Rosani Umbach (UFSM). (No início, o projeto teve como coordenador nosso colega de GT, Jaime Ginzburg (USP), que continua como um de seus membros).

---

<sup>1</sup>Este artigo – em que fiz modificações - surgiu inicialmente como uma palestra na I Jornada de Literatura e Autoritarismo (UFSM), promovido pelo Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo, com apoio do CNPq, em 18 a 20 de agosto de 2001, em Santa Maria (RS).

A escolha de Sant'Anna como integrante do corpus se deve a uma trajetória marcada por constantes metamorfoses, por indagações sobre a linguagem poética e o papel social da poesia, desde a publicação do primeiro livro, *Canto e palavra*, em 1965. Minhas reflexões não incluem ainda Textamentos (1999), que o próprio autor caracteriza como parte de seus diálogos com a maturidade, junto com *O lado esquerdo do meu peito* (1992) (cf. RODRIGUES & MAIA, 2001: 101).

Pertencente à Geração de 60 (cf. LYRA, 1995), Sant'Anna chegou a *Canto e palavra* já com duas experiências de ação político-cultural: sua inserção no grupo de vanguarda concretista da revista *Tendência*, de Belo Horizonte, cidade onde nascera em 1937; e o engajamento na poesia participante expresso pelo inclusão de seus poemas, junto com os de José Paulo Paes e os demais autores, no primeiro *Violão de rua* (1962). Um deles, intitulado *Outubro* (p. 15-17) - em que ressoa a Revolução de Outubro responsável pela formação da antiga União Soviética - mostra a combinação entre o lapidarismo alcançado pelo exercício concretista e o empenho social, a adesão à utopia, como se pode ler em sua segunda parte:

Quando outubro  
caso saibas  
ou não saibas, general,  
o homem  
– que não vês  
já tem na mão  
a arma – que ele fez  
  
e sabe que outubro é quando  
a lisonja tem suas bocas  
e cria palavras dúbias  
sobre os tímpanos do povo,  
  
por isso que, quando outubro,  
todo cuidado é pouco:  
dou três toques no meu sino  
e mando chamar meu povo.

Nos inícios de Sant'Anna, junto com seu empenho formal, constato aquilo que Benedito Nunes designa como “a crença na virtude transformadora da palavra poética” (cf. 1991), uma espécie de fé, poder-se-ia dizer, na sua eficácia social. A relação é afirmativa entre palavra e história, palavra e utopia. Ao longo de sua carreira, porém, a obra infiltrada pela eternidade, pelo tempo que “é punhal, sem cabo e

ponta, / triângulo da dissolução / campânula e redoma / e calendário da emoção” (em “O mito”, de *Canto e palavra*, em *A poesia possível*, p. 65-69) iria se abrindo a novos horizontes. Sant’Anna preparou-se em *Poesia sobre poesia* (1975) para superar suas experiências na arte engajada e concretista, como se vê nestes versos de “A morte cíclica da poesia , o mito do eterno retorno e outros problemas multinacionais” (p. 47-57):

E aturdido e sem resposta,  
Como o mais vivo  
Dos poetas mortos, feita a odisséia do Nada, assento-me ao pé das fogueiras acesas e ouço a  
[voz cansada dos guerreiros:  
Que edad tenías tu, mi querido amigo, cuando vinieron los persas?  
E recordando o tempo em que poesia havia  
Recebo os emissários do Rei que batem em minha porta [e eu na porta alheia  
e o outro na do outro: morreu a poesia! Atravessem o Mar Vermelho! fujam do Faraó!  
E já inocente e já culpado e, por fim, exorcizado  
De tamanha purgação  
Me afasto lúcido e exausto deste estranho funeral.

Sant’Anna pesquisava novas temáticas e novas formas, capazes de viabilizar sua condição de intelectual crítico e combativo num país controlado então pela ditadura militar. Assume a linha de uma poesia “neo-retórica”, de linguagem “lírico-dramática- narrativa, com o traço da eloquência e da impostação didática, expressa em poemas de longo fôlego” (NUNES, 1991:181), como se encontra desde *A grande fala do índio guarani* (1978); depois, em *Que país é este?* (1980); e *A Catedral de Colônia e outros poemas* (1985). Nessa etapa se define pelo verso largo, espreado, como no longo poema “A grande fala do índio guarani” (do livro homônimo, em *A poesia possível*, p. 235-313):

Numa epístola anterior  
Jogando a pedra da *poesia sobre poesia*  
alheia e envidraçada  
eu prevenira que meu verso já se estava derramando.

Dessa poética do derramamento não estão banidas, contudo, as experiências com o significante da etapa concretista, incorporadas agora a uma necessidade caudalosa de expressão, como se vê no mesmo poema:

Hoje nos debelamos  
pelos campos arfantes infantes a sufoc AR

A desand AR

A descans AR

Devido a suas reflexões sobre a linguagem e a finitude, Sant'Anna pode ser situado muito próximo, ressalvadas especialmente as diferenças de dicção, ao Carlos Drummond de Andrade no qual se irmanam o poeta público e o que reflete sobre a linguagem e a condição do poeta. No plano temático há uma outra afinidade: a poesia de Sant'Anna se caracteriza pela reflexão sobre o tempo, contraposto sempre ao contingente, enquanto em Drummond o tempo espreita através da memória. Entretanto, há uma diferença significativa, que a poesia de Sant'Anna dos anos 80 torna notória: no diálogo com as matrizes européias, o poeta forte (cf. BLOOM, 1991), Drummond, não pôde completar o processo antropofágico; já aquele que o reivindica como pai poético e o deslê leva aos últimos limites a identificação tribal, precursora da ótica pós-colonialista, num mundo que se globaliza sobretudo a partir dos anos 60. No comentário de Donald Shüler sobre o poema "A Catedral de Colônia", o poeta se encontra com se encontra com a origem de seus conflitos ao buscar suas origens na Europa: "A boca devoradora cede o lugar aos olhos críticos" (1991:11).

Em diálogo com as novas realidades históricas, Sant'Anna se afastou do tom neo retórico, que sua produção assumiu na primeira parte da década de 80. Em *O lado esquerdo do meu peito* busca novos sentidos na era pós-moderna, em que as utopias parecem ter chegado ao fim. O universo do poeta agora é em tom cinza. Para ele é possível usar, também, a expressão "melancolia discreta" que Paulo Rónai aplica a Lara de Lemos (1990:12). Dessa abertura a vozes dissonantes, perscrutadoras, hesitantes da última safra do poeta, é exemplar "As utopias" (p. 89-90):

#### Utopias

são facas  
de dois  
gumes:  
num dia  
dão flores,  
noutro  
são estrume.  
(...)  
mais que dilema  
bigume:  
estrela  
e negrume,  
trampolim  
e tapume

ou fênix implume,  
nenhuma  
imagem  
as utopias  
resume.  
As utopias  
são facas  
de três gumes.

### OBRAS CITADAS

- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LYRA, Pedro (Org. ). *Sincretismo: a poesia da Geração de 60: Introdução e antologia*. Rio de Janeiro: Topbooks, Fundação Rioarte; Fortaleza: Fundação Cultural de Fortaleza, 1995.
- NUNES, Benedito. “A recente poesia brasileira”, *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 31, p. 171-182, 1991.
- RODRIGUES, Claufe & MAIA, Alexandra. *100 anos de poesia: um panorama da poesia brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.
- RÓNAI, Paulo. Prefácio. In: LEMOS, Lara de. *Águas da memória*. São Paulo: Massao Ohno, 1990. P. 11-12.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de et al. *Violão de rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Poesia sobre poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A poesia possível*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O lado esquerdo do meu peito (Livro de aprendizagens)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- SCHULER, Donald. “A poesia de Affonso Romano de Sant’Anna”. IN: SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Os melhores poemas*. Sel. de Donald Schüler. São Paulo: Global, 1991.

## MARGINALIDADE, SUBJETIVIDADE E HETERONÍMIA

Jaime Ginzburg (USP)

**RESUMO:** O objetivo do estudo é examinar a heteronímia de Fernando Pessoa, a partir de uma perspectiva conceitual pautada em Walter Benjamin. A hipótese interpretativa consiste em que, tendo como referência poemas atribuídos a Álvaro de Campos, podemos examinar a constituição do sujeito fragmentário, em articulação com a marginalização da poesia lírica na sociedade moderna, tendo em vista as reflexões de Benjamin sobre Charles Baudelaire.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fernando Pessoa - fragmentação - poesia lírica moderna - Walter Benjamin

Este texto consiste em um relato provisório de leitura, vinculado a uma tentativa de pensar as relações entre lírica e sociedade, na perspectiva aberta pelos pensadores da Escola de Frankfurt. A pauta deste estudo consiste em apontar alguns índices do significado que a complexa relação entre lírica e modernidade tem para a formação do fenômeno da heteronímia, componente decisivo da poética de Fernando Pessoa. Como a questão é abrangente, são recortados do conjunto da produção do poeta textos atribuídos ao heterônimo Álvaro de Campos [\[1\]](#) escolhendo um enfoque de investigação, e deixando em suspenso a necessidade de um posterior aprofundamento, em que se esclareçam as conseqüências dessa leitura particular de um dos heterônimos para a compreensão global do trabalho do Autor.

O enfoque escolhido é a relação entre a noção de marginalidade e o fenômeno da heteronímia. Tendo como referência esses dois pontos, é equacionada a forma como a sociedade moderna se apresenta para o sujeito lírico. Destacando trechos de alguns poemas, a reflexão tenta revelar uma coerência interna na complexa produção de Álvaro de Campos e, através da consideração dos princípios dessa coerência, explicitar traços do embasamento mental da configuração heteronímica, e índices de condicionamentos subjetivos e sociais em referência dos quais a lírica de Fernando Pessoa articula seus temas.

A noção de marginalidade aparece nos poemas de Álvaro de Campos basicamente em dois sentidos. No primeiro caso, o sujeito poético aparece como amparo, como receptáculo de representantes de setores da vida social moderna considerados marginais em relação à ordem hierárquica de produção de padrões burgueses: "Todos os vadios dormiram um momento em cima de mim, / Todos os desprezados encostaram-se um momento ao meu ombro, / Atravessaram a rua, ao meu braço, todos os velhos e os doentes, / E houve um segredo que me disseram todos os assassinos" (p. 195). Não se trata de referenciar especificamente marginais transgressores, criminosos, mas toda espécie de individualidade que se exclua do modelo genérico de vida burguês (com referência ao qual se definem o prezado e o desprezado) e da ordem produtiva (da qual não participam os vadios, os doentes e os velhos).

O segundo caso é quando o sujeito assume ele mesmo a condição marginal. A atitude em relação aos marginais em particular, de amparar, se contrapõe à da sociedade em geral em relação a ele próprio, que é, num certo sentido, a lateralização. A marca da marginalidade é instituída socialmente com base na incapacidade de compreensão dos outros: "Sou eu mesmo, a charada sincopada / Que ninguém da roda decifra dos sertões da província" (p. 113). A intensificação da condição marginal se dá, no limite, quando o Eu encarna a transgressão à ordem social: "Cometi todos os crimes, / Vivi dentro de todos os crimes / (Eu próprio fui, não um nem o outro no vício, / Mas o próprio vício-pessoa praticado entre eles..." (p. 193). Levado às últimas consequências, o sentimento de marginalidade associa-se à impossibilidade, tendo em conta os modelos de comportamento, de relacionar-se socialmente: "E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil, (...) Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo" (p. 235).

A incompreensão dos outros e o abismo em relação aos modelos de comportamento instituídos, entraves a comunicabilidade com a comunidade (a insistência em 'comum' é de ênfase), denotam uma situação difícil, a problemática de uma relação com a sociedade fundada na diferença. O padrão de vida burguês comum, a própria idéia de padrão de vida, aparecem em oposição ao domínio da

subjetividade. "Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável? / Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa? (...) Assim, como sou, tenham paciência!" (p. 206).

Para o sujeito, essa diferença está calcada numa atitude mental particular em relação ao mundo. Segundo ele mesmo, seu olhar é sustentado por condições subjetivas que são diferentes daquelas padronizadas para o pensamento e o sentimento. O sujeito lírico carrega a experiência vivida com radicalidade: "Amei e odiei como toda a gente, / Mas para toda a gente isso foi normal e instintivo, / E para mim foi sempre a exceção, o choque, a válvula, o espasmo." (p. 191). Nessa perspectiva, os outros são incapazes de perceber a significação do que vivenciam: "Outros viajam (também viajei) (...) Não sentem o que há de morte em toda a partida, / De mistério em toda a chegada, / De horrível em todo o novo..." (p. 217). É exatamente na atitude de refletir sobre os sentimentos da experiência pessoal que reside a diferença entre o sujeito lírico e os outros: "A capacidade de pensar o que sinto que me distingue do homem vulgar / Mais do que ele se distingue do macaco" (p. 127). Essa ideia reverte, pelo critério do contraste com o macaco, para uma concepção não trivializável, dignificável, de humano, aqui associada à reflexividade sobre o sentimento, em oposição à ingenuidade. O pensamento, aqui, explorando a significação dos acontecimentos, estudando os sentimentos, articulando a subjetividade, intensifica o sentido da experiência humana.

Essa intensificação do sentido é especialmente necessária porque a experiência padronizada do indivíduo moderno, em si, para o Eu lírico, é cunhada pela precariedade. O fundamento moderno disso é que a individualidade tem sua singularidade distorcida e diluída em meio ao universo das multidões. "E todos os que se levantam cedo para ir trabalhar / Vão da mesma casa para a mesma fábrica por o mesmo caminho..." (p. 200). O significado da ontologia da individualidade é suprimido, para dar lugar ao interesse do evento espetacular moderno da multidão, que aparece de forma impressionante, na "Ode triunfal":

Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô la foule!  
Tudo o que passa, tudo o que pára às montras!



Comerciantes; vários; escrocs exageradamente bem-vestidos;  
Membros evidentes de clubes aristocráticos;  
Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes;  
E paternais até na corrente de ouro que atravessa o colete  
De algibeira a algibeira!  
Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca pasma!  
Presença demasiadamente acentuada das cocotes,  
Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)  
Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,  
Que andam na rua com um fim qualquer;  
A graça feminina e falsa dos pederastas que passam, [lentos;  
E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra  
E afinal tem alma lá dentro!

(p. 150)

A multidão, configuração psicossocial cuja estratégia de manutenção é assimilar toda e qualquer particularidade num imenso saco de gatos, é expressa no poema com precisão semântica, pelo acúmulo de imagens, pela combinação por critérios duvidosos ou estereotipados de tipos humanos, pelo trânsito atropelado de múltiplos e até incompatíveis valores e desejos.

Na "Saudação a Walt Whitman", o sujeito faz uma analogia entre a intensidade emocional da leitura poética e a intensidade que sente ao transitar por entre a multidão:

Nunca posso ler os teus versos a fio... Há ali sentir demais...  
Atravesso os teus versos como uma multidão aos encontros a mim,  
E cheira-me a suor, a óleos, a actividade humana e mecânica,  
Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo,  
Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos.

(p. 184)

Tema importante da literatura moderna, como assinala Benjamin [\[2\]](#), a multidão motiva um sentimento até certo ponto ambíguo em Álvaro de Campos. Por um lado, o envolvimento do sujeito com a multidão tange uma intensidade emocional que num certo sentido é fascinante. Porém, há outro sentimento que se manifesta:

e o de ser um entre outros, isto é, o de diluir o significado do próprio Eu pela pouca relevância que a unidade detém no universo quantitativo das multidões. "Janelas do meu quarto, / Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é / (E se soubesse quem é, o que saberiam?)" (p. 209). No "Opiário", esse sentimento se radicaliza, culminando na nadificação da subjetividade: "hoje, afinal, não sou senão, aqui, / Num navio qualquer um passageiro / Não tenho personalidade alguma" (p. 146).

Aquela aptidão de pensar sobre o que se sente, manifestada em outros pontos da produção de Álvaro de Campos, é conduzida no intuito de definir o sentido, ou o teor do Eu, recaindo na pura negatividade "Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada" (p. 208); na relativização da experiência vivida - "Começo a conhecer-me. Não existo. / Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me fizeram. / Ou metade desse intervalo, porque também há... / Sou isso, enfim." (p. 140); na perplexidade - "Mas eu, eu... / Eu sou eu, / Eu fico eu, / Eu..." (p. 122); ou na inquietação da "Passagem das horas" — "Penso em que é que me ficara (...) Deste desassossego no fundo de todos os cálices, / Desta angústia no fundo de todos os prazeres" (p. 190).

A negatividade, a relativização, a perplexidade e a inquietação são expressões da consciência da precariedade das vivências individuais. Precariedade enfatizada na imagem do homem que encara a morte, no belíssimo "Aniversário": "O que eu sou hoje é terem vendido a casa, / É terem morrido todos, / É estar eu sobrevivente a mim mesmo como um fósforo frio..." (p. 224), e em "Tabacaria"; "Ele morrerá e eu morrerei" (p. 212). Essa postura, perceptível em textos como o espantoso "Nirvana" [3] de Raimundo Correia, e "O deus-verme" [4] de Augusto dos Anjos, representa uma crítica à mentalidade positivista, legitimadora de transformações sociais de que Fernando Pessoa tinha consciência histórica. O avanço das ciências aplicadas, o desenvolvimento de uma sociedade embasado em uma mentalidade "essencialmente comercialista e industrialista" [5], que derivou no alargamento das multidões, teve repercussões decisivas sobre as visões de mundo. O abismo que separa os problemas emocionais particulares e os padrões mentais que o

imaginário social moderno produziu em nome do positivismo é revelado pelos poemas. "Aniversário" e "Tabacaria" falam exatamente da morte do próximo, dado ético decisivo para a individualidade, perdido em meio a uma ideologia positivista alheia a mal-estares individuais. A natureza da subjetividade está permanentemente exposta à precariedade da condição humana em relação à morte, e essa precariedade foi intensificada na modernidade pela introdução de um dado novo: o anonimato da individualidade no mundo da multidão, da unidade no mundo das quantidades do capitalismo industrial. Em Álvaro de Campos, tudo que se faça nessa equação, nesse contexto, perpassa essa precariedade.

O sentimento de exclusão então se legitima; para um sujeito que se reconhece com uma sensibilidade mais aguda que os demais, esse "assujeitamento", essa "coisificação", que a ideologia do progresso tem autorizado em nome de ilusões civilizatórias, em Álvaro de Campos, corrompe a própria noção de humano.

A atitude lírica tem uma função decisiva: reagir, como quer Adorno, "*a coisificação do mundo, ao domínio das mercadorias sobre os homens*" [6]. E existe uma única estratégia possível para a reação: "O sujeito tem que sair de si mesmo pela dissimulação" [7]. Tem que se tornar recipiente de uma linguagem que, sem compromisso com a função comunicativa imanente à ordem social, diga aquilo que escapou à coisificação das subjetividades, atingindo dessa forma a "corrente lírica subterrânea" que é "pano de fundo de toda lírica individual" [8]. É através desse processo que a lírica faz reconhecer as contradições da sociedade em que se originou, e ainda "a ultrapassa". [9]

Esse "sair de si" - que lembra o que José Miguel Wisnik [10] estudou como 'iluminação profana' referindo-se às experiências da profecia, da droga e da própria literatura - esse desejo de alteridade parece ser a única saída para o desafogo de um Eu, numa sociedade em que o processo histórico descaracterizou a própria noção de indivíduo.

E o desejo de alteridade aparece com insistência na produção de Álvaro de

Campos. "Quem dera que houvesse / Um terceiro estado pra alma, se ela tiver só dois... / Um quarto estado pra alma, se são três os que ela tem..." (p. 203). Em "Insônia", o descentramento é associado à droga: "Ah, o ópio de ser outra pessoa qualquer!"

(p.218)

O "sair de si", na verdade, não tem rumo claro. Exemplifica isso a imagem da viagem sem rumo na "Ode marítima": "Ah, seja como for, seja por onde for, partir! / Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar. / Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância AbSTRACTA, / Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas, / Levado, como poeira, pelos ventos, pelos vendavais! / Ir, ir, ir, ir de vez!" (p.165).

O desejo de alteridade indefine seu objetivo: "Que; inquietação profunda, que desejo de outras coisas, / Que nem são países, nem momentos, nem vidas, / Que desejo talvez de outros modos de estados de alma" (p. 158). "Anseio com uma angústia de fome de carne / O que não sei que seja - / Definidamente pelo indefinido..." (p. 207). "Não sei qual é o sentimento / Que me desvia do caminho (...) Um desejo de indefinido, / Um desejo lúcido de indefinido." (p. 238).

Essa abertura para o indefinido é um gesto de paixão: "Porque eu amo infinitamente o finito, / Porque eu desejo impossivelmente o possível, / Porque quero tudo, ou um pouco mais, se puder ser, / Ou até se não puderser..." (p. 118-9). É uma abertura para a vivência do mundo; a relação complexa com a sociedade convive com um desejo intenso de experiência.

Em certa perspectiva, a alteridade coincide com o sensacionismo, postura diante da experiência em que o sentir é marcado pela ênfase:

Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.  
Sentir tudo de todas as maneiras.  
Sentir tudo excessivamente,

Porque todas as coisas são, em verdade, excessivas  
E toda a realidade é um excesso, uma violência.

(p. 132-3).

Decisiva também, segundo Arrigucci, como característica da ficção de Guimarães Rosa<sup>[11]</sup>, a ênfase é, em Álvaro de Campos, componente fundamental. O delírio "épico" da "Ode marítima" é carregado de ênfases formais (pontuação exclamativa, repetições lexicais, onomatopéias, articulações rítmicas) e temáticas (sensações físicas e transgressões sociais pluralizadas): "Fogo, fogo, fogo, dentro de mim! / Sangue! Sangue! Sangue! Sangue!"

(p.168).

O poder de ter experiências intensas é levado a um grau descomunal de ênfase quando o Eu lírico transgride as limitações inerentes ao humano associando-se à divindade. Nessas ocasiões, ao invés de padronização e atrofia da experiência subjetiva, ao invés de coisificação, no universo lírico se manifestam sentimentos como "gana", "desejo", "fúria", "vitória", lembrando aquela força vital que é um dos componentes da personagem épica:

Não era só ser concretamente vosso acto abstracto de orgia,  
Não era só isto que eu queria ser - era mais que isto o  
[Deus-isto!  
Era preciso ser Deus, o Deus num culto ao contrário,  
Um Deus monstruoso e satânico, um Deus panteísmo  
[de sangue,  
Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,  
Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade  
Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das voasse vitórias!

(p. 172)

Porque eu, por minha vontade de me consubstanciar com Deus,  
Posso ser tudo, ou posso ser nada, ou qualquer coisa,  
Conforme me der na gana...  
Ninguém tem nada com isso...  
Loucura furiosa!

Vontade de ganhar, de saltar,  
De urrar, zurrar, dar pulos, pinotes, gritos com o corpo.

(p. 185)

A instituição da ênfase na experiência subjetiva, como forma de "sair de si", como reação aos sentimentos de coisificação e precariedade, não se restringe à intensificação e à pluralização de certos sentimentos. O desejo do sujeito lírico é o de sentir tudo o que é possível:

Sentir tudo de todas as maneiras

(p.196);

Fui para a cama com todos os sentimentos,  
Fui *souteneur* de todas as emoções,  
Pagaram-me bebidas todos os acasos,  
Troquei olhares com todos os motivos de agir,  
Estive mão em mão com todos os impulsos para partir.

(p. 195)

E, à maneira de um Deus, o sujeito sente, percebe o mundo, a totalidade, em sua completude, em sua unidade: "Que tudo é uma só velocidade, uma só energia, uma só divina linha" (p. 199).

Na ocasião da experiência intensa, a totalidade do mundo é transferida para o próprio sujeito: "Sinto na minha cabeça a velocidade de giro da terra, / E todos os países e todas as pessoas giram dentro de mim" (p. 200).

Este ponto é particularmente importante. Tentando retomar: o sentimento de totalidade em Álvaro de Campos é encarnado pelo próprio sujeito lírico, motivado pela necessidade de experiência intensa. Essa necessidade, por sua vez, deriva da consciência da coisificação do individual. A convicção dessa consciência vem de uma visão diferenciada do mundo, visão cuja sustentação social é a condição marginal. Sem ainda esgotar os problemas, este raciocínio procura desvendar uma coerência própria na produção atribuída a Álvaro de Campos, ligando até aqui as noções de marginalidade e totalidade. No ponto em que nos situamos, a relação do

sujeito com a totalidade do mundo esta expressa pela representação, na última passagem citada, de um sujeito que sente conter dentro de si uma imagem viva do mundo.

A hipótese aqui proposta para a compreensão do fenômeno da heteronímia em Fernando Pessoa está fundada nessa representação. Para explicar essa idéia, é preciso ainda explicitar algumas mediações.

Ocorre que o mundo, em Álvaro de Campos, mesmo que compreendido enquanto unidade, não é uma unidade homogênea. O mundo é constituído como diversidade e multiplicidade:

Ó fugas contínuas, idas, ebriedade do Diverso!  
Alma eterna dos navegadores e das navegações!  
(...)  
Viver o momento tremulamente sobre águas eternas,  
Acordar para dias mais directos que os dias da. Europa,  
Ver portos misteriosos sobre a solidão do mar,  
Virar cabos longínquos para súbitas vastas paisagens  
Por inumeráveis encostas atônitas...  
Ah, as praias longínquas, os cais vistos de longe,  
E depois as praias próximas, os cais vistos de perto,  
O mistério de cada ida e de cada chegada,  
A dolorosa instabilidade e incompreensibilidade  
Deste impossível universo  
A cada hora marítima mais na própria pele sentido!

(p. 161)

A subjetividade, compreendendo a diversidade do mundo, se ajusta a ela:

Sou um monte confuso de forças cheias de infinito  
Tendendo em todas as direções para todos os lados do espaço,  
A Vida, essa coisa enorme, é que prende tudo e tudo une  
E faz com que essas forças que raivam dentro de mim  
Não passem de mim, não quebrem meu ser, não partam meu  
[corpo  
Não me arremessem, como uma bomba de Espírito que estoira  
Em sangue e carne e alma espiritualizados para entre as  
[estrelas,  
Para além dos sóis de outros sistemas e dos astros remotos.

(p. 134)

E há uma sinfonia de sensações incompatíveis e análogas.  
Há uma orquestração no meu sangue de balbúrdias de crimes.  
De estrépitos espasmados de orgias de sangue nos mares,  
Furibundamente, como um vendaval de calor pelo espírito,  
Nuvem de poeira quente anuviando a minha lucidez  
E fazendo-me ver e sonhar isto tudo só com a pele e as veias

(p. 170)

Oh turbilhão lento de sensações desencontradas!  
Vertigem tênue de confusas coisas na alma

(p. 177)

Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,  
Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,  
Seja uma flor ou uma idéia abstracta,  
Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.  
E eu simpatizo com tudo, vivo de tudo em tudo.

(p. 192)

Ter todas as opiniões  
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,  
Desagradar a si-próprio pela plena liberdade de espírito

(p. 196)

Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi e aqui voltei,  
E aqui tornei a voltar, e a voltar,  
E aqui de novo tornei a voltar?  
Ou somos todos os Eus que estive aqui ou estiveram,  
Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,  
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?

(p. 208)

Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!

(p. 209)

A consequência imediata dessa disposição da subjetividade é a relativização dos valores, que são compreendidos na sua circunstancialidade, de se sustentarem dentro de uma visão entre outras, e não como leis absolutas:



São-me simpáticos os homens superiores porque são  
[superiores  
E são-me simpáticos os homens inferiores porque são  
[superiores também  
Porque ser inferior é diferente de ser superior,  
E por isso é uma superioridade a certos momentos de visão.  
Simpatizo com alguns homens pelas suas qualidades de  
[carácter,  
E simpatizo com outros pela sua falta de qualidades,  
E com outros ainda simpatizo por simpatizar com eles,  
E há momentos absolutamente orgânicos em que estes são  
[todos os homens.

(p. 193)

A ambigüidade subjetiva é tematizada em "Dactilografia", em um contraste entre a vida comum e a infância, presente sob forma de "névoa" (uma forma de manifestar o "sair de si"). A oposição verdadeiro-falso apresentada pode ser lida pelo critério da diferença entre a espontaneidade infantil e os comportamentos padronizados do mundo adulto, este cunhado pela precariedade:

Temos todos duas vidas:

A verdadeira, que é a que sonhamos na infância,  
E que continuamos sonhando, adultos num substrato de névoa;  
A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,  
Que é a prática, a útil,  
Aquele em que acabam por nos meter num caixão.

(p. 231)

A indicação de que a pluralidade do universo motive uma disposição da subjetividade também plural é dada pelo próprio Fernando Pessoa - "Sê plural como o universo!" (p. 259) - quando escreve sobre a criação dos heterônimos.

Compreendida nessa perspectiva, a heteronímia é uma espécie de estratégia subjetiva, e estética, para apreender a pluralidade do mundo. A simulação de diferentes modelos de sentir e pensar relacionaria o sujeito com o mundo de diferentes formas. A formulação está equacionada em poemas de Álvaro de Campos:

Quanto mais personalidade eu tiver,  
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,  
Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,

Quanto mais unificadamente diverso, dispersamente atento,  
Estiver, sentir, viver, for.  
Mais possuirei a existência total do universo,  
Mais completo serei pelo espaço inteiro fora.

(p. 133)

Multipliquei-me, para me sentir,  
Para me sentir, precisei sentir tudo,  
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,  
Despi-me, entregueime,  
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.

(p. 193)

Como atesta essa última passagem, a multiplicação de si resulta num sentir-se, espécie de reconhecimento da própria subjetividade, experiência de integridade do ego. Podemos interpretar essas passagens como a equação da própria estratégia artística da heteronímia em Fernando Pessoa, estratégia contra "as dificuldades de representar simbolicamente uma experiência humana que perdeu a dimensão da totalidade, sujeitando-se à fragmentação repetitiva e ao domínio absoluto das coisas, no momento da expansão e internacionalização do capital"[\[12\]](#); Para reconhecer a si como totalidade, relacionando-se de forma complexa com um mundo que se configura como múltiplo, a subjetividade usa o próprio mecanismo do múltiplo. Monta diferentes aparelhagens de condições de pensar, mentir - e escrever - revendo elementos da cultura clássica, em Ricardo Reis; apegando-se ao mundo natural de uma forma como que não-cultural, em Alberto Caeiro; levando a Modernidade às últimas consequências, em Álvaro de Campos, para não mencionar os semiheterônimos. Com essa multiplicidade, Pessoa como que experimenta diferentes formas de condição humana, diferentes possibilidades de equacionar o mundo. Seu olhar se coloca como que aquém da própria particularização de um eu - "Vi sempre o mundo independente de mim" (p. 130) - o que lhe dá a liberdade de modular dessa forma a percepção.

Um problema é colocado, porém, no "Aniversário". Nesse poema, o sujeito opõe o passado ao presente, dimensionando a perda de sentido da vida que se operou de lá para cá. Mas usa o critério da percepção para expressar a mudança: "No tempo em que festejavam o dia dos meus anos, / Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma, / (...) Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida" (p. 223). A consciência da vida implicou uma perda da saúde, e uma perda do sentido. Na passagem citada a seguir, aparece algo como um prazer ameno, um alívio, tranquilidade, na ocasião em que não se tem esse olhar detido sobre a vida, não há reflexão, mas uma entrega incondicional:

Não estou pensando em nada  
E essa coisa central, que é coisa nenhuma,  
É-me agradável como o ar da noite,  
Fresco em contraste com o Verão quente do dia.  
Não estou pensando em nada, e que bom!  
Pensar em nada  
É ter a alma própria e inteira.  
Pensar em nada  
É viver intimamente  
O fluxo e o refluxo da vida...  
Não estou pensando em nada.

(p. 123)

Esses versos são decisivos para este raciocínio, porque associam uma integridade subjetiva a essa espécie de inconsciência do não pensar. Mas essa passagem é praticamente única no conjunto da obra de Campos. Se não pensar é não fragmentar, toda a obra perpassa a fragmentação e, é claro, o pensamento. Estrofes depois, o Eu lírico ressaltaria sua distinção do homem vulgar pelo critério da capacidade de pensar o que sente:

Feliz o homem marçano,  
Que tem a sua tarefa quotidiana normal, tão leve ainda que  
[pesada,  
Que tem a sua vida usual.  
Para quem o prazer é prazer e o recreio é recreio.  
Que dorme sono,  
Que come comida,  
Que bebe bebida, e por isso tem alegria.  
A calma que tinhas, deste-ma, e foi; inquietação.  
Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo.  
Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir.

(p. 105)

Essa passagem, cujo interlocutor é Deus, equaciona claramente a questão. As redundâncias semânticas na primeira estrofe são precisamente a antítese da pluralidade de significações que perpassa um mundo vivido como múltiplo e fragmentário. Inconsciente dessa pluralidade, o homem comum, diz o sujeito, pode se sentir feliz. Mas o sentido do homem (comum), afirma-se, é ser escravo, é dormir - isto é, assujeitar-se, objectualizar-se. Através dessa reflexão, o sujeito lírico explica sua condição: sua inquietude vem de estar livre, acordado (a leitura política dessa reflexão é, evidentemente, a da formação da consciência ontológico-social) e, por oposição ao homem comum, infeliz. Essa condição é altamente desgastante: "Sim, estou cansado (...) De o cansaço ser só isto - (...) por cima de

tudo uma transparência lúcida/Do entendimento retrospectivo... / (...) Sou inteligente: eis tudo. / Tenho visto muito e entendido muito o que tenho visto." (p. 123). Esse cansaço, que o sujeito menciona em vários versos, é sintoma do esforço descomunal desse sujeito em existir compreendendo o mundo. Pois a compreensão impede que se ame o mundo da maneira como o padrão de vida vigente o institui: "Só amando os homens, as acções, a banalidade dos trabalhos, / Só assim - ai de mim! - só assim se pode viver. / Só assim, ó noite, e eu nunca poderei ser assim!" (p. 191).

A impossibilidade de o sujeito lírico viver o *modus vivendi* instituído, equacionada no revoltado poema "Lisbon revisited" (p. 206), associa, no conjunto da obra, a lucidez ao mal-estar, ao sentimento de crise. Essa associação se manifesta espontaneamente na irritação dos versos:

Não tenho, mesmo, defesa nenhuma; sou lúcido.  
Não me queiram converter a convicção: sou lúcido.  
Já disse: sou lúcido.  
Nada de estéticas com coração: sou lúcido.  
Merda! Sou lúcido.

(p. 143)

E essa lucidez radicaliza o sentimento de exclusão: "Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer, / E não tivesse mais irmandade com as coisas" (p. 209).

Aqui equacionada com a lucidez, a exclusão é acentuada na radicalidade do "Poema em linha recta", e nos versos de "Lisbon revisited" ("Estrangeiro aqui como em toda a parte", p. 208). E neste ponto é possível enlaçar o início do raciocínio geral, retomando o problema da marginalidade. Criando uma coerência interna no pensamento de Álvaro de Campos, revela-se a motivação da marginalidade: ela existe enquanto a consciência e a lucidez existirem; consciência e lucidez das quais o homem comum está privado.

A leitura política dessa relação é a reflexão crítica sobre a ideologia (no sentido de Adorno): o sujeito lírico sabe que a felicidade do homem comum é, na verdade, produto de uma ingenuidade em relação ao mundo; essa ingenuidade pode ser ligada facilmente à atuação da ideologia.

O problema não é sócio-político apenas nesse sentido. O ajuste da subjetividade ao múltiplo do mundo, a formulação da heteronímia são decisivas na virtualização de um mundo não acabado, e renovável na História, pelas múltiplas forças em

trânsito, formulando infinitamente mundos heterônimos.

A própria necessidade da experiência intensa de alteridade, de representação tão recorrente em Álvaro de Campos, é potencialmente decisiva. Para Walter Benjamin, como salienta Wisnik: "a transformação revolucionária da realidade estaria a depender de uma profunda interpenetração do espaço físico e imagístico (isto é, do desencadeamento das tensões acumuladas entre a organização material da sociedade e a ordem do imaginário coletivo, de cuja reverberação poderiam saltar descargas revolucionárias)"[13].

O tema da marginalidade, em Álvaro de Campos, parece ser um índice importante para a compreensão de Fernando Pessoa. Dentro do raciocínio desenvolvido, levando em conta as mediações explicitadas, a marginalidade de certa forma motiva a heteronímia subjetiva, por outro lado é motivada por ela. De um lado: a partir da visão diferenciada de um excluído, o sujeito se conscientiza da coisificação, procura a alteridade, intensificando-a até atingir a noção de totalidade e ajusta a própria subjetividade à multiplicidade do mundo. De outro lado: a lucidez sobre o mundo, que depende, aqui, da possibilidade do pensamento heteronímico, desconforta, impedindo o sujeito de assumir o *modus vivendi* comum, derivando daí um sentimento de marginalidade. Nesse quadro, o sujeito se opõe mentalmente aos outros, sem deixar de andar por entre e multidão.

A consideração dessa equação, para o aprofundamento da análise, tem de ter em conta pelo menos duas reservas teóricas que dizem respeito à condução de sua montagem. A primeira, quanto à interpretação parcial dada à idéia de "sair de si" de Adorno, conscientemente orientada para o sentido específico do desejo de alteridade (problema discutido por Wisnik), sentido que não aparece em igual formulação no texto do sociólogo de Frankfurt. A segunda, quanto à escolha deliberada de não equacionar os outros heterônimos, em nome do esmiuçamento da significação deste em particular.

Se essas noções forem admissíveis, o estudo da obra poética de Fernando Pessoa, ao menos do componente heteronímico, deve levar em conta esse parâmetro temático da marginalidade, que sugere a revisão das posturas subjetivas em Caeiro e R. Reis, e especialmente no Pessoa ele mesmo. O aprofundamento deste trabalho levaria em conta variáveis que, intervenientes nesse raciocínio, até aqui não foram analisadas, como as passagens sobre morte e as que versam sobre máquina.

A própria noção de lírica passa a ser objeto de novas questões, principalmente no que se refere ao seu caráter social, o qual parece se evidenciar através de

elementos que, embora afastados da intenção realista, estabelecem um diálogo polemizador com a ordem social.

## NOTAS

[1] PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Europa-América, s.d. (Livros de bolso Europa-América, 441)

[2] BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: *A Modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 46.

[3] CORREA, Raimundo. *Poesias*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

[4] ANJOS, Augusto dos. *Eu & outras poesias*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. v. 1

[5] PESSOA, Fernando. Sensacionalismo: o capítulo sobre relação entre a arte moderna e a vida moderna. In: *Obras em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986. ps.438-41.

[6] ADORNO, Theodor W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, L. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 345.

[7] Idem, p. 352.

[8] Idem, p. 348

[9] Idem, p. 344.

[10] WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados.) In: NOVAES, Adauto, org. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

[11] ARRIGUCCI JR, Davi. *Achados e Perdidos*. São paulo: Polis, 1979. p. 132.

[12] Idem, p. 10.

[13] WISNIK, José Miguel. op. cit.. O texto de Benjamin em que se baseia é: "O surrealismo - o mais recente instantâneo da inteligência européia" in BENJAMIN, W. et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

# DAS LENDAS E REFLEXOS VACILANTES

Celina Moreira de Mello (UFRJ/CNPq)

**RESUMO:** O presente ensaio propõe um percurso pelo clássico, entre Literatura e Pintura, entre Imagem e Poesia, entre o prazer da leitura e as teorias. Vamos ao encontro da “grande” idéia de Literatura e Pintura, mas sem esquecer que, nas armadilhas da representação, as grandes idéias são instrumentos tanto de poder quanto de conhecimento. Esse exercício/movimento leva a construir um objeto poético, que resulta de uma poiesis comum a “artistas intelectuais” (escritor) e “artistas manuais” (pintor), um objeto poético com propósitos políticos. Vamos em direção ao jogo das fronteiras, brincando nas margens dos textos poéticos e das imagens, da História e do Presente, entre o sistema das belas-letas e o sistema das belas-artes. A música que nos é dada a ouvir é a dos ritmos do olhar. Lembrando que na República das Letras, muitas vezes desdobramos textos e passamos cegos pelas imagens. Para nos consolar, poetas e pintores inventaram lendas e reflexos irisados, que vacilantes e momentâneas nos distraem nesse longo tempo que temos, antes da hora de ir dormir.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura – Pintura - representação

## PRÓLOGO - TRÊS IMAGENS

### 1. Poema da autora

*A página da cartilha é como uma janela  
onde a curiosidade da criança se pendura e  
espreita pedaços do mundo da letra.*

*O RATO ROEU O PALETÓ DO TIO JOSÉ*  
Celina Mello - 1990

No enquadramento da mancha visual, imagem do texto, dado pela página, a moldura recorta o quadro. A imagem do texto, figura de linguagem – a comparação “a página da cartilha é como uma janela” – nos leva à espacialidade do quadro : janela que se abre para o mundo da letra

## 2. Et in Arcadia Ego - Nicolau Poussin, 1655 – Museu do Louvre

Um grupo de jovens, três rapazes e uma moça, passeava pela Arcádia – mítica terra da poesia – iam alegres falando daquilo de que falam os jovens e encontraram uma pedra no caminho. Pedra tumbal, em que lêem a seguinte inscrição : Et in Arcadia ego, e na Arcádia estou, eu, a morte.

Estaria o poeta citando esta pedra, quando comentou: “E esse acontecimento ficará para sempre fixado em minha retinas fatigadas”?

## 3. Peregrinação à ilha de Citera - Antoine Watteau, 1717 – Museu do Louvre

Em 1717, um outro grupo de jovens partiu alegre para Citera, a ilha dos amores, consagrada à deusa Vênus, no quadro de Watteau, *Peregrinação à ilha de Citera*.

Na Ata da Real Academia de Pintura e Escultura, o título original *le pèlerinage à l'isle de Citer* havia sido riscado e substituído por *une feste galante*. Em 1755, o quadro é registrado com o nome de *Un embarquement pour Cythère (Embarque para Citera)*. Mas o acadêmico Caylus, já em 1748, referira-se ao quadro como *l'Embarquement de Cythère (Embarque de Citera)*[1]. A crítica de arte contemporânea reabre a questão, propondo um debate que consistiria em definir se o quadro representa um grupo que parte para a ilha do Amor ou que está retornando:

O que acontece realmente nessa grande tela povoada de apaixonados que dançam em uma paisagem coberta de musgo? As personagens estão indo para Citera a ilha do amor habitada por Vênus, ou estão voltando?[2]

A interrogação encontrava-se também, em 1997, na plaquinha que acompanha o quadro, no Louvre. Quando visitei o Louvre, em junho de 2001, ela havia desaparecido, mas voltei a vê-la em setembro de 2002.[3] A interrogação paira sobre esta imagem, cujo valor alegórico evidencia-se em outra indagação de poeta. Ao se aproximar das margens da mítica ilha, Baudelaire nos pergunta:



“Mas que ilha é esta, triste e sombria? – É Citera,  
dizem-nos, um país em canções celebrado  
e dos jovens outrora, o banal Eldorado.” [...]

“Mas eis que bordejando ao pé da costa agreste,  
as velas pondo em fuga as aves e os sargaços,  
vimos que era uma força de três braços,  
a erguer-se negra para o céu como um cipreste.”[4]

O negro cipreste e a sinistra visão do cadáver de um outro poeta, Gérard de Nerval, que cantara um dia uma juvenil “viagem a Citera”, enforcado em um poste, na rua de la Vieille-Lanterne. A peregrinação dos jovens galantes escondia uma dança macabra.  
{mosimage}

## POESIA, IMAGEM E MOVIMENTO

Vamos ao encontro dos poemas e das imagens em busca de encantamento, entorpecimento, hipnose... Arauto de más novas, proponho um certo percurso, pelo clássico, passagem estreita e pedregosa, entre Literatura e Pintura, entre Imagem e Poesia, entre o prazer e a teoria, mas sem hierarquias e sem uma falsa promessa de que seja um caminho que foge das armadilhas da representação.

Primeira notícia amarga, a da impossível saída dos círculos da representação, uma vez que em espaços institucionais, neste espaço nostálgico de Império[5], ensaios e comentários são rituais de representação, cujo dramático caráter se desvanece em encômios, mas cuja pungente tristeza brilha pouco, cintila, rápida, some, mas volta...

Como aqueles jovens que partiram, um dia, vamos ao encontro da “grande” idéia de Literatura e Pintura, em busca de grande encantamento, como se elas abrissem para nos um espaço “fora”, em um exercício que consiste em explorar e expandir fronteiras, exercício que abre espaços, e nos permite esquecer, um pouco adormecidos por sua magia, que as grandes idéias são instrumentos tanto de conhecimento quanto de poder.

Esse exercício/movimento leva a construir um objeto poético, que resulta da relação entre a Literatura e a Pintura, na poiesis comum a “artistas intelectuais” (escritor) e “artistas manuais” (pintor), um objeto poético com propósitos políticos.[6] E temos que estar atentos às suas artimanhas: Literatura e Pintura são instrumentos tanto de magia quanto de poder. A segunda notícia é mais amável. Vamos em direção ao jogo das fronteiras, brincando nas margens dos textos poéticos e das imagens, da História e do Presente, acenando para o artista-artesão e o artista intelectual.

É um caminho pleno de surpresas, este que nos faz mover entre o sistema das belas-lettras e o sistema das belas-artes. Jogando com os riscos da explanação teórica e o exercício crítico da arte da interpretação. Não vamos em um retorno ao espaço dramático, o palco que pede a representação, mas em busca da execução do poético, como quando o Aurélio nos diz “foi notável a execução do pianista.” (sentido 3 da palavra); e ouvimos em surdina que execução é também “cumprimento de uma pena de morte” (no sentido 2 da palavra). Como ser executante deste objeto poético, executar a partitura desta representação, quando a música que nos é dada a ouvir é a dos ritmos do olhar? Teríamos que avançar em direção a mais uma fronteira, mergulhada em uma certa penumbra, nos limites do esvaziamento das representações, dos sentidos encobertos pelas leituras de milhares de leitores, das imagens que nos tornaram cegos em suas ilusórias reproduções. Pois ao contemplar "O casal Arnolfini" pintado em 1434, e para sempre na Galeria Nacional de Londres, admiramos a maestria de Jan Van Eyck, na *mise-en-abyme* de um espelho que nos impede de ver o cachorrinho que traz as cores da dama e o pelo do macho, símbolo de fidelidade, e o equilíbrio das cores e os jogos com a luz. Assim, o caminhar entre o que se lê e o que se olha, e que opera na verdade em ondas de silêncio e solidão, parece fútil quando exercício ruidoso e coletivo, e horrorosa praga quando exposição anunciada pelos meios de divulgação, mídia, ou hiper-mídia.

Podemos então abandonar a tradicional dicotomia que separa as artes e as musas e afasta para um lado o texto e a música, artes de um tempo linear e progressivo, e para o outro, como para trás de uma fronteira, barreira que no limite justificaria mais uma guerra, a imagem, arte do instante, do olhar efêmero que se preenche de espaço e

imobiliza o tempo. Como a passante de Baudelaire, imagem feminina da modernidade, que é “o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, da qual o eterno e o imutável são a outra metade.”[7] E o poeta descreve esta mulher que ainda não é pintura, “Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa, / Uma mulher passou, com sua mão suntuosa / Erguendo e sacudindo a barra do vestido” que passa em uma rua “que em torno era um frenético alarido”. [8] A rua abre um espaço de silêncio, uma clareira de vazio que vem preencher esta presença de uma mulher de luto e, ao separar o poeta do ruidoso movimento da rua, imobiliza, num quadro parisiense (*Tableau parisien*), rua e poeta para que ambos observem passar uma mulher. [9] A descrição vem fixar o instante e o instantâneo torna-se quadro, na *Parisiense* de Charles Giron, quadro exposto no Salão de 1883, e que integra o acervo do Museu do Petit Palais.

Entre a Literatura e a Pintura, a música que nos é dada a ouvir é a dos ritmos do olhar. Entre o poema e a imagem atravessamos uma fronteira mais, para ir brincar nos limites, nas penumbras, nos limbos e limiares que esvaziam as representações, desmontam os cenários e tornam sem sentido as narrações do figurativo. Restam diferentes regimes de luz e tempo. O entre-dois é o da diferença, colada à recusa do reconhecimento de algo que não merece ser visto e deve ser anexado ao mesmo, como outro irredutível : a Literatura inspirando a Pintura, que aspira à Literatura, que se inspira da Pintura, sopro, respiração, noûs. A diferença faz jorrar a metáfora poética não-codificada e a imagem se põe a sussurrar e conjugar as tensões correlatas. Apagam-se as distâncias entre o interior e o exterior; a moldura e o quadro. Ou, como no quadro surrealista de René Magritte, "O falso espelho" de 1928, exposto no Museu de Arte Moderna de New York, que apaga a distância entre o olho e aquilo que nele se espelha. A diferença nos faz ver os resíduos de um mundo pós-apocalíptico, feito daquilo que resistiu, de tudo que sobrou, objetos que já vimos em certos quadros ou que Duchamp transformou em *ready-made*. Em um inevitável processo de resignificação, no movimento de desfolhar e desdobrar o literário e o pictórico, dis-juntando cenas escabrosas e licenças poéticas e porque somos seres trágicos, {mosimage} atrelados às ingratas e ridículas tarefas de dar sentido, venho narrar uma outra história, de um mundo de que o homem não é mais o centro, as histórias de um jogo de uma espacialidade atravessada por linearidades, belo como o encontro da parataxe com a hipotaxe ou, conforme definiu Lautréamont, como “o

encontro de um guarda-chuva e de uma máquina de costura em uma mesa de dissecação.”

O conhecimento se expõe na recusa de qualquer progressividade argumentativa, na soma de argumentos que se abrem no movimento de um leque, ou de um caleidoscópio.

Assim, conta o narrador proustiano: “Para me distrair, nas noites em que eu parecia muito infeliz, haviam inventado de me dar uma lanterna mágica que, antes da hora do jantar, cobria minha lâmpada e, como os primeiros arquitetos e mestres do vidro na idade gótica, substituía a opacidade dos muros por impalpáveis reflexos irisados, multicoloridas aparições sobrenaturais, em que as lendas eram pintadas em um ritual vacilante e momentâneo”.<sup>[10]</sup> Concluo lembrando que na República das Letras, muitas vezes desdobramos textos e passamos cegos pelas imagens. E lembrando também que não escapamos do “alistamento” e não nos é dado aceder a imagens livres da servidão dos aparelhos de poder. Estas terríveis retrovisões são as necessárias barreiras de proteção e contenção contra as infinitas liberdades de espaços e tempos, afetos e singularidades irredutíveis à ressignificação, aquilo que Freud designa como “o umbilicom do sonho”. Para nos consolar, poetas e pintores inventaram lendas e reflexos irisados, que vacilantes e momentâneos nos distraem nesse longo tempo que temos, antes da hora de ir dormir.

## NOTAS

[1] cf. CAYLUS, Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Levis Comte de. La vie d'Antoine Watteau Peintre de figures et de paysages Sujets galants et modernes lue à l'Académie le 3 février 1748. In: ROSENBERG, Pierre. *Vies anciennes de Watteau*. Paris: Hermann, 1984, p. 79-80.

[2] Pèlerinage à l'île de Cythère. BRISSON, Dominique & COURAL, Nathalie. *Le Louvre; peintures et palais*. CD-ROM. Paris: Montparnasse Multimédia & Réunion des Musées Nationaux, 1994.

[3] Para um estudo mais detalhando da questão remeto a MELLO, Celina Maria Moreira de. As festas galantes de Watteau: da frivolidade à melancolia. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura*. Rio de Janeiro, UFRJ, Ano VII, n. 8, 2003. p. 27-44.

[4] BAUDELAIRE, Charles. Uma viagem a Citera. *As flores do mal*. trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.p. 407-409.

[5] Uma primeira versão deste texto foi apresentada por ocasião do Forum de Poesia, no Forum de Ciência e Cultura da UFRJ, Palácio Universitário, em maio de 2003.

- [6] cf. MELLO, Celina Moreira de. O modelo literário humanista e a legitimação do pintor artista na França do século XVII. *Revista da ANPOLL*, 12. ANPOLL, São Paulo, Humanitas, FFLCH/USP, jan./jun. 2002. p. 13-35.
- [7] BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: ---. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968. p. 553. Tradução da autora.
- [8] BAUDELAIRE, Charles. A uma passante. *As flores do mal*. trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.p. 344-345.
- [9] Para um estudo mais detalhado do poema remeto a MELLO, Celina Moreira de. Baudelaire : entre o moderno e o eterno. *Calíope; presença clássica*. n. 9 Rio de Janeiro, UFRJ - Departamento de Letras Clássicas, 1993. p. 24-31.
- [10] PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. T.1 *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1954. p. 9. Tradução da Autora.

## MEMÓRIAS DA OPRESSÃO EM POETISAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS

Angélica Soares (UFRJ)

**RESUMO:** Leitura da ficção poemática memorialista feminina (Marly de Oliveira, Adélia Prado, Helena Parente Cunha e Lya Luft) focalizando três questões que são constantemente recriadas: o processo educacional coercitivo, a voz feminina silenciada e a cristalização periférica das identidades. A educação busca evidenciar o poder patriarcal/masculino sobre a mulher, que deve ser em consequência adestrada, medrosa e desanimada. Aquele poder mantém-se na tradição comercial da mulher, silenciada no amor, mero objeto de escambo, subalterna, desidentificada. O ser feminino desidentificado busca encontrar em si as respostas; desconstruída acaba por repudiar o avesso do que dela se espera, buscando a mulher encontrar-se como o conflito equilibrado entre paixão e suavidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória – Crítica Feminista – Literatura Brasileira

quando tudo o que tenho fôr lembrança  
que será do que vejo,  
se a mais fiel memória transfigura  
o que lembra?

Pois uma coisa é ter, outra, lembrar.  
Uma coisa é viver,  
viver em bruto, o sol dando na pele,  
o vento levantando

cortinas de esperança e esquecimento;  
outra coisa é criar.  
Criar quase prescinde do que existe,  
o que existe é somente  
um rascunho ou um ponto de partida.

Enquanto posso, vivo  
A fértil realidade destes longes,  
Laboriosa construo  
Com este mel, para os futuros sonhos,  
aprazível morada

(OLIVEIRA, 1989, p. 146-7)

Lembremos, de início, que a mimesis artística, pelo seu caráter recriador-produtivo, ao ampliar a percepção da realidade, amplia, simultaneamente, o seu alcance social, psicológico e existencial. Os versos, em epígrafe, de Marly de Oliveira, por sua vez, trazem-nos a consciência poética da impossibilidade de recuperar-se, com precisão

factual, o passado. A memória literária, por ceder, enquanto construção estética, deliberadamente, aos apelos da imaginação e à atuação sinuosa do imaginário, “transfigura” o que lembra, alargando o âmbito de significação do próprio recordador, que se deixa sempre conduzir pela “fértil realidade destes longes”.

Este é um dos aspectos que nos interessam, prioritariamente, por pretendermos fazer, aqui, uma leitura da ficção poemática memorialista de autoria feminina, como espaço de estoricização da história das mulheres e de sua opressão nas sociedades falocêntricas. Isto porque, através das “imagens-lembranças” (BERGSON, 1990, p. 57-70), que refazem o passado como acontecimento tornado irredutível em sua realidade palpável, desocultam-se rituais materiais que regulam as práticas alicerçantes da ideologia patriarcal, revelando-nos elementos e estratégias de sustentação da vivência da hierarquização de papéis sexuais e sociais que, metonimicamente, ultrapassam o âmbito da experiência individualizadamente narrada.

Corroborando esse caráter plural das imagens rememoradas, acrescente-se o fato de que, ao se construírem sujeitos, a partir da reinvenção da linguagem, tem-se, pela ficção, a consciência da impossibilidade de existência de um sujeito uno e concluído. Ao contrário de uma unicidade fechada em si mesma, enquanto recordador o eu se manifesta na sua pluralidade, pela inserção sócio-histórica da memória.

Por outro lado, o fosso temporal criado pela distância entre o passado e o presente torna o recordador um sujeito cindido, que assim se torna um mediador entre o acontecido e o narrado. Em seus estudos sobre Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin reforça o nosso ponto de vista, ao indicar que a autobiografia (romanesca e/ou poemática) não é um trabalho do si consciente mas, nos diz Benjamin, “a obra secreta da lembrança que, de fato, é a capacidade de infinitas interpolações naquilo que foi” (GAGNEBIN, 1994, p. 84), sendo o sujeito sempre mobilizado por “desejos, revoltas e desesperos coletivos” (GAGNEBIN, 1994, p. 85). Assim, nas histórias individualizadas desvelam-se histórias da diferenciação de gênero, classe, etnias etc...

Com relação ao gênero, evidenciam-se muitas vezes, poematicamente, concepções essencialistas de feminino e masculino, alicerçantes de uma oposição binária na qual,

como em todo o binarismo, um dos dois lados é o privilegiado. Em nossa sociedade, no binômio homem/mulher, o pólo negativo é o da mulher, uma vez que o centro utilizado para funcionar como pivô entre os opostos é o do homem, a partir do qual e com a exclusão histórica da mulher, se estruturaram e se estruturam ainda a visão de mundo e o pensamento social. Alejandro Carson, amparado em imensa bibliografia especializada em questões de gênero, toma como consenso emergente dos estudos feministas o seguinte: “As desigualdades sociais entre o homem e a mulher não são biologicamente determinadas, mas socialmente construídas” (CARSON, 1995, p. 195).

O conceito de gênero, enquanto categoria teórica e metodológica, nasce, justamente, da “desnaturalização ou desbiologização do argumento que justifica a desigualdade social baseada no fato de pertencer a um sexo” (CARSON, 1995, p. 195). O gênero, como categoria analítica, tem aberto, na crítica literária, caminhos de leitura das estórias de opressão, recriadas por mulheres escritoras, a nos mostrarem que para além das diferenças de classe social, etnia, opção sexual, “as mulheres compartilham uma situação opressiva na sociedade” (CARSON, 1995, p. 190), embora “suas formas e seus mecanismos variem de acordo com a esfera social na qual ocorre” (CARSON, 1995, p. 190).

Sendo assim, sem os excessos da generalização, podemos surpreender, através de diferentes discursos, indicações da “ex-centricidade” (HUTCHEON, 1991, p. 84-103) da mulher, de ter estado sempre fora do centro das decisões, sendo levada a cumprir sua essência de MULHER, por várias “tecnologias do gênero” (DE LAURETIS, 1994, p. 228) e “pelas práticas, discursos e instituições socioculturais dedicados à produção de homens e mulheres” (DE LAURETIS, 1994, p. 229). Do memorialismo poemático de autoria feminina escolhemos, para focalizar aqui, três questões que são constantemente recriadas: o processo educacional coercitivo, a voz feminina silenciada e a cristalização periférica das identidades. De Marly de Oliveira, os dois primeiros segmentos de O banquete nos parecem emblemáticos da opressão e da solidão infantis:

Foi desde sempre, do início,  
esse registro de ventos,  
cruéis e frios, que vedam  
todo alvoroço e alegria,  
se algo novo se concerta.



não foi minha ama uma fera,  
pois sei que de humano tinha  
uma beleza concreta:  
uns olhos que de tão verdes  
luziam na luz aberta  
que entrava pelas janelas,  
portas, varandas, jardins,  
da minha casa deserta.  
De minha infância deserta,  
onde não cabia o sonho  
e a hera crescia muda;  
onde não havia trégua  
entre o meu medo e o desânimo.  
(Nenhuma pergunta ousada!)  
No entanto, que infiltração  
de suspeitas infundadas  
criando mel com as abelhas  
de que mal se imaginava.  
Pois desde cedo assentado  
ficara que, filho e gado,  
pastariam onde apenas  
lhe fosse imposto ou deixado.  
(OLIVEIRA, 1989, p. 437)

Transfigurando-se poeticamente traumas e proibições situados na infância, testemunha-se um processo de educação, que é exatamente o contrário do sentido originário do educere, do conduzir para adiante, do fazer emergir as potencialidades físicas, morais e intelectuais da criança, na direção de uma constante pulsão de vida, sob os desígnios de Eros.

A infância rememorada alarga, no presente, o sentido da opressão e da desertificação, que presidiam (presidem ainda) um lógica de censura patriarcal, que “veda” o sonho e o prazer, pondo, em seu lugar, “o medo e o desânimo” sem “tréguas”. As relações de poder presidem o processo de adestramento que, nessa lógica, se confundem com ensinar e aprender. Reduplicam-se, a cada geração, no âmbito da família e da escola, estratégias de desumanização do infante, numa relação mútua entre técnicas de saber e de poder. Nas inscrições metafóricas, o livre exercício da criatividade, próprio da vida da criança, se vê impedido pela ação de “ventos cruéis e frios”, dirigidos pela atuação da “ama”, alicerçada na aproximação ideologicamente predominante entre “filho e gado”. Embora essas memórias nos tragam uma perspectiva individualizadora (“minha infância”), elas nos apontam, metonimicamente, para o ideal burguês de manutenção da ordem e, com ela, do poder, assegurados por métodos apropriados de sanções, de exclusões, de seleção..., que asseguram a sua permanência, pelo impedimento de

contestação de suas verdades; o que no texto se indica parenteticamente: “(Nenhuma pergunta ousada!)”.

Essa atuação dita educacional, mas coercitiva e amedrontadora, como sabemos através de documentos históricos recentes, atua mais fortemente quando voltada para a menina, por visar à garantia da passividade, da submissão e da fragilidade, que lhe são inculcadas, como qualidades próprias da sua natureza feminina, ao biologicizar-se androcentricamente o gênero (MOI, 1989, p. 122-24). Um excelente momento de fantasia poética, criada a partir da exclusão histórica real da mulher, é o poema “Enredo para um tema”, de Adélia Prado, onde nos fica clara também a magia do memorialismo literário, no qual o recordador nos transmite sempre o passado como realidade acontecida, mesmo que seja fictício; o que já se insinua no próprio título:

Ele me amava, mas não tinha dote  
só os cabelos pretíssimos e uma beleza  
de príncipe de estórias encantadas.  
Não tem importância, falou a meu pai,  
se é por isto, espere.  
Foi-se com um bandeira,  
E juntou ouro para me comprar três vezes.  
Na volta me achou casada com D. Cristóvão  
Estimo que sejam felizes, disse.  
O melhor do amor é sua memória, disse meu pai.  
Demoraste tanto, que... disse D. Cristóvão.  
Só eu não disse nada, nem antes, nem depois.  
(PRADO, 1986, p. 97)

Aí o discurso direto, que reconstrói, na íntegra, a fala do pai, do apaixonado candidato a marido da filha e de D. Cristóvão, parece garantir o caráter memorialístico do poema, atenuando a subjetividade lírica dos versos.

O impacto entre a idealização amorosa da filha e a ironia autoritária do pai e de D. Cristóvão (representantes máximos, nesse texto, do poder patriarcal) concorre para intensificar o sentido do silêncio feminino diante da lei. O calar-se, como parte da submissão, que se liga às idéias essencialistas da imagem feminina, espelha, nos versos, a oposição binária entre o feminino e o masculino construída por diferentes estratégias sociais, que se empenham em fazer com que pareça natural a subalternidade da mulher. Isto porque, através da concepção universalizante (noção de uma essência feminina imutável e irreduzível), que sustenta o sistema de sexo-gênero, relaciona-se o sexo a

conteúdos culturais, de acordo com valores e hierarquias sociais que vêm, historicamente, validando a opressão feminina (DE LAURETTIS, 1994, p. 206-242).

O poema testemunha, literariamente, essa opressão. Ao invés do lamento nostálgico, que conduziria ao sentimentalismo, Adélia Prado opta pela encenação de situações rememoradas. Isto garante, em nossa perspectiva, maior eficácia de denúncia ideológica, por exigir do leitor uma atitude crítico-reflexiva diante da trama de compra e venda de uma noiva (mulher, uma simples mercadoria).

Com relação à cristalização periférica das identidades das mulheres, que se associa, não raramente, a uma forte fragmentação do “eu”, convém lembrar que o processo de construir-se e reconstruir-se em suas diferenças se vê ainda condicionado por imposições históricas de um centro identitário fálico, em torno do qual gravita a identidade da MULHER a partir da identidade do HOMEM. Assim, as diferenças femininas gendradas (submetidas ao sistema de sexo-gênero) vêm sendo generalizadas e se instituem pelo que não é masculino, também gendrado e generalizado.

Pela negatividade e pela marginalidade, construiu-se, pois, para a mulher uma identidade periférica, com base numa falsa alteridade, depreciativamente caracterizada à margem do núcleo identitário patriarcal, no qual o homem se situa “no lugar hegemônico do si mesmo” (WADDINGTON, 1996, p. 337). Desse modo, ao invés de alteridades constituídas sem discriminações de gênero, o que se vivencia, ainda hoje, predominantemente, é o posicionamento do homem como sujeito e da mulher como objeto. Identidades autênticas, alicerçadas em intercâmbios desierarquizados com o outro, “com quem o si-mesmo interage em convergência e divergência, desencadeando a mutação social” (WADDINGTON, 1996, p. 338), permanecem por ser edificadas.

Poeticamente, Helena Parente Cunha reconstruiria, inserido nessa situação, um eu composto de interrogações sem respostas, ainda marcado pela ausência do diálogo, construtor da intersubjetividade. Ao mimetizar os “cercos” do corpo, recria o exílio vivenciado pela mulher, que se descobre “irrevelada” (CUNHA, 1989, p. 25), bem como o “abismo”, onde se vê “transnoitecida” (CUNHA, 1989, p. 54). São metáforas de bloqueios, de limites e da solidão, que impedem ao ser humano uma vivência livre e

compartilhada. Estas figuras se complementam, na procura da identidade, com a referência ao “espelho” mobilizador de imagens, que conduziriam ao desejado verdadeiro rosto:

viajei em muitas faces  
emigrei de tantas formas  
à procura do meu rosto

de um espelho para o outro  
desde antes a até  
atrás da imagem buscada

cada onda que vai  
me arrasta  
uma face transmitida

na procura de que rosto  
quantos espelhos quebrei?  
Por quais águas me afoguei?  
(CUNHA, 1989, p. 84)

Convém perguntarmos sobre o modo de ser especular do “espelho”. Nele se interroga sobre a realidade física, psíquica, social, estética... Com ele, a visão se desdobra em inúmeras percepções. Isto porque, originando-se no latim *speculum*, de onde se forma também o verbo especular, o que se quer é encontrar, no “espelho”, a verdade; o que se procura é o conhecer, que, em seu significado radical (indo às raízes do pensamento) guarda o sentido do comnascere, do nascer partilhado, pois com ele nasceria o conhecimento de si. Essa procura se inscreve, no texto, como uma viagem por “muitas faces”, do passado para o futuro (“desde antes a até”) – uma viagem aquática, na qual o afogar-se é tantas vezes experimentado. Nela, figurizam-se o afogamento dos desejos, a irrealização do conhecimento, a fragmentação da identidade, que se reflete também nos espelhos quebrados. Já em Lya Luft, a questão da identidade recebe um tratamento problematizado, tensionador das oposições essencialistas:

Essa máscara de placidez  
tanto me absorveu, que hoje  
não há distância entre eu e ela:  
revela a minha face,  
suave e sutil,  
e que me torna amiga.

Sou ela, ou serei eu?  
Talvez, por tão antiga,  
seja ela o meu rosto, e seja máscara

esse outro perfil que olha para dentro.  
Mansa por fora: dentro uma floresta escura  
poço de paixão, abismo e arremesso.  
(LUFT, 1984, P. 37)

Na figurização poemática, a memória do passado traz à mulher, no presente, a busca do autoconhecimento e, com esta, a identidade se põe em questão. A passividade que, no sistema de sexo-gênero, é uma das marcas identitárias da mulher, se inscreve no verso como “máscara de placidez”, como representação de um papel, de tal forma introjetado, que já não se distingue da própria “face”. E o que fazer com esta constatação? O primeiro feminismo a repudiou e defendeu a inversão dos papéis numa espécie de sexismo às avessas; hoje ela integra a imagem feminina de forma crítica e não exclusivizada. Desconstruída, ela se tensiona com o lado reprimido do “arremesso”, da atividade, do oposto da mansidão, a qual se reserva culturalmente para a mulher, como se fosse próprio de sua natureza.

O sentido múltiplo e ambíguo da identidade é trazido ao discurso. O fechamento estático das oposições binárias se vê, então, questionado pela rejeição da dicotomia entre masculino e feminino. A suavidade e a sutileza convivem com o arrebatamento da paixão, embora essa convivência permaneça ainda mascarada, por força da antigüidade da sujeição. Poderíamos concluir, por ora, que a categoria de gênero, voltada para memória e poesia, permite atingir o caráter social do memorialismo lírico. Nas estórias individualizadas, poematicamente reconstrutoras do passado, historicizam-se as assimetrias sociais, as insatisfações e as desarticulações do eu, manipulado pelas relações falocentricamente forjadas entre sexo e gênero. O questionamento poético ao sistema elitista de distribuição do poder, entendido a partir da tridimensionalidade temporal, que permite ver o futuro como mobilizador do passado, no presente, apresenta-se como um desafio, cada vez maior, aos cânones, às diferentes formas de colonização e à polarização social, decorrentes de estratégias de exclusão/opressão.

## OBRAS CITADAS

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. 3. ed. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa, Presença, s.d.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade; lembranças de velhos*. 2. ed. São Paulo, T. A. Queiroz/Ed. da Universidade de São Paulo, 1987.
- BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla & CORNELL, Drucilla; orgs. *Feminismo como crítica da modernidade*. Trad. Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1987. p. 139-154.
- CARSON, Alejandro. Entrelaçando consensos: reflexões sobre a dimensão social da identidade de gênero da mulher. *Cadernos Pagu*, Campinas: 4: 187-218, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade; lembranças de velhos*. 2. ed. São Paulo, T. A. Queiroz/Ed. da Universidade de São Paulo, 1987. p. XVII-XXXII.
- CUNHA, Helena Parente. *Corpo no cerco*. 2. ed. Rio de Janeiro; Tempo Brasileiro/Brasília; INL, 1989.
- DE LAURETIS, Teresa. *A tecnologia do gênero*. Trad. Suzana B. Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; org. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 206-242.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 1994. (Col. Estudos, 142)
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991. LUFT, Lya. *Mulher no palco*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1984.
- MOI, Toril. Feminist, female, feminine. In: ---. et alii. *The feminist reader*. London, Macmillan Press Ltd., 1989. p. 117-132.
- OLIVEIRA, Marly de. *Obra poética reunida*. São Paulo, Massao-Ohno, 1989. PRADO, Adélia. *Bagagem*. 4. ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe; org. *Rompendo o silêncio; gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS, 1995. p. 182-189.
- WADDINGTON, Claudius B.G. A alteridade da mulher na pós-modernidade. In: *Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Rio de Janeiro, NIELM/Faculdade de Letras da UFRJ, 1996. p. 337-344.

## O CAMARIM

Danilo Lôbo

O texto estava ali, tão inteiriço quanto no momento de sua criação, em 1870.  
Parecia um bloco impenetrável de granito.

A luz do sol afaga docemente  
As bordadas cortinas de escumilha;  
Penetrantes aromas de baunilha  
Ondulam pelo tépido ambiente.

Sobre a estante do piano reluzente  
Repousa a **Norma**, e ao lado uma quadrilha;  
E do leito francês nas colchas brilha  
De um cão de raça o olhar inteligente.

Ao pé das longas vestes, descuidadas  
Dormem nos arabescos do tapete  
Duas leves botinas delicadas.

Sobre a mesa emurchece um ramilhete,  
E entre um leque e umas luvas perfumadas  
Cintila um caprichoso bracelete. [1]

As palavras outrora escritas pelo poeta haviam sido lidas, e o que antes inexistia adormecido entre as páginas das *Obras completas* de Gonçalves Crespo adquirira corpo, substância. O que era granito tornara-se cristal.

Lembro-me da impressão inicial que me causou. Após a primeira leitura, pareceu-me estar contemplando uma fotografia feita com palavras, tal o recorte de bisturi do artista. A imagem era enxuta. Os objetos se expunham claramente na negra mancha dentada da página amarelecida: as cortinas de escumilha, o piano, o leito francês, o cão, as vestes, as botinas, a mesa, o ramilhete, o leque, as luvas, o bracelete. O cenário estava posto – preciso e contido no soneto – mas, a despeito dos detalhes, carente de alguma coisa. Havia um mistério.

Nova leitura. ... A imagem afinou-se, mais aguda. Se algum objeto permanecera desfocado na primeira leitura, agora, como se visto através de lente corretiva, adquirira arestas e contornos afiados. Estranhamente, um sentimento maior de vazio apossou-se de mim: o oco aumentara na mesma proporção em que a imagem se fizera mais nítida.

Outra leitura. Afinal, o texto era curto: apenas quatorze versos decassílabos. ... Que estranho! O poeta dissera sucintamente o que tinha a dizer.

O texto era transparente. Mas isso não bastava. Havia o oco, o vazio, e havia índices.

Havia o quê?  
Havia índices.

Índices?... Índices! Urgia, então, mudar de tática, ler de outro modo. Mas como?

Não sei bem por que vislumbrei, no fundo da alcova, o perfil inglês de Sherlock Holmes. Urgia ler detetivescamente, inferi.

Para criar o clima certo, peguei dois quepes e ajeitei-os na cabeça, um em cima do outro, com as abas apontando em direções opostas. Armei-me de uma grande lupa e parti, à socapa, para uma nova leitura em busca das primeiras pistas.

Com o auxílio da lente, vislumbrei, no início do primeiro verso, a luz do sol, que, segundo o poeta, afagava “docemente as bordadas cortinas de escumilha”. Em rápida visita ao Aurélio, aprendi que “escumilha” é, entre outras coisas, sinônimo de “gaza” ou “gaze”. Gostei da palavra: “escumilha”. Rimava com “mantilha”. Tinha um quê de espanhol, sem os ressaibos de hospital das outras duas.

O poeta apelara para a visão, constatei. Iria agora apelar para o olfato, impregnando a camarim com “penetrantes aromas de baunilha”. Pensei em sorvetes e em guloseimas que levam essa essência. Invadiram-me lembranças infanto-juvenis dignas das memórias que, por pudor, nunca escreverei. Veio-me água à boca. Senti-me como um cão sonhando com um osso. Deixei-me envolver na ondulante atmosfera da alcova: a tepidez do ambiente, o saboroso aroma da baunilha, a luz solar apossaram-se de mim – sinestesticamente.

Adentrado ao camarim, o olho-câmara do poeta empurrou-me para frente, enfocando o piano e sobre o piano a estante e sobre a estante a *Norma* e ao lado da *Norma* uma quadrilha – tudo isso em uma tomada ininterrupta, sem cortes, com sabor de filme de arte italiano; a seguir, após o corte abrupto no ponto-e-vírgula, pousou sobre o leito francês coberto com colchas, indo deter-se, em close-up, no brilho do olhar inteligente de um cão de raça. Corte no ponto final da segunda estrofe, entre o quarteto e o terceto.

Continuando, o olho-câmara oscilou, desceu, caindo no tapete oriental, sobre o qual, delicadamente, dormiam duas leves botinas ao pé de longas vestes deixadas ao acaso; subindo, plainou sobre um fanado ramilhete e, aproximando-se, em zoom, registrou o cintilar de um bracelete caprichosamente tombado entre um leque e o perfume de umas luvas. Congelamento, com imagem evanescente (Faltou-lhe apenas o vocábulo FIM superposto.), corte, apagão.

Na sala escura das minhas retinas, a cena persistia, entretanto, em imagem negativa. Os objetos permaneciam ali, displicentemente espalhando pela



alcova. Fosse um pintor e eu poderia esboçar um quadro, tal a precisão dos detalhes. Mas o vazio continuava. Havia o oco.

Mais uma leitura. Os olhos empacaram no título: O camarim. Estávamos, assim, o poeta e eu, em um camarim de teatro, por trás das cortinas e dos cenários, nos bastidores, em uma pequena câmara oculta ao público, reservada a iniciados e convidados. Seria o poeta um convidado? Ou apenas um fã abelhudo a invadir indiscretamente a intimidade de alguma artista? Seria ele um *voyeur*?

Sempre associo o teatro à noite, à vida iluminada por refletores, por luzes artificiais – no século XIX, pela luz do gás, tão enigmática e intoxicante. Mas o poeta mencionara a luz do sol. Era, portanto, de dia. Fazia sol. Aceitei a luz solar mal-humorado, como alguém despertado a contragosto. Senti um sabor de manhã, um sabor azedo de noite anterior na boca da manhã do dia seguinte, um voluptuoso sabor de noite de luxúria. O desalinho da alcova, o ramilhete emurchecido confirmavam esse sentimento. Mas estaria eu lendo coisas, fazendo os objetos dizerem o que não diziam?

Um aroma de mistério com sabor de decadência flutuava naquele ambiente, simbolizado pelo ramilhete a emurchecer sobre a mesa. Seriam as flores um presente de um admirador, de um amante? Do poeta? Seria o poeta o amante? Algo sensual no ar indicava laços amorosos ilícitos. De quem seria ela, a prima-dona, namorada, noiva, esposa, amante?

Havia o piano, que eu preferia visualizar de cauda, apoiado em fino tripé. E havia a *Norma* e a quadrilha. Pensei em Maria Callas. Fora ela quem, no século XX, tinha redescoberto essa ópera de Bellini, temporariamente esquecida nas gavetas das divas do *bel canto*. Fora a Callas que, ao arrumar suas lembranças, a reencontrara e ressuscitara. Nova pista: eu fora induzido a acompanhar o poeta em sua visita ao camarim de uma cantatriz. Como seria ela? Os objetos delatores não deixavam margem para dúvidas: com certeza, uma mulher elegante e requintada, uma grande atriz com gorjeios de passarinho na voz. A beleza e o talento justificariam os luxos e privilégios.

A desarrumação do camarim levava a conjecturas: fora deixado às pressas na noite anterior depois do espetáculo, e as vestes e adereços que lá jaziam descuidados faziam parte do figurino do espetáculo; ou eram peças do guarda-roupa pessoal da prima-dona, que as deixara temporariamente para envergar os trajes do espetáculo; ou foram tiradas com sofreguidão, libertando os corpos dos amantes para as delícias de amor (Neste caso, onde estariam as roupas dele? Por certo já teria partido, depois de recolher os vestígios de sua presença.)

Vi o cão, ou achei que o vi. Ele estava e não estava. Ele era e não era. Aquele cão era um cão? Ou a imagem de um cão? Ou um cão bordado nas colchas do leito francês? Que cão era aquele? O cão dos Baskervilles? Teria plumas aquele cão? E por que teria um olhar inteligente? O que veria o cão? O mesmo que eu? E o que teria visto que eu jamais veria? Que imagens teriam registrado suas retinas? Se fosse um cão verdadeiramente cão, o que faria ali, sozinho? Fora esquecido? Esperaria paciente por alguém? Fosse um cão de carne e osso, e ela, a

cantatriz, com certeza, voltaria para pegá-lo, findo o espetáculo. Pode-se esquecer um cão como se esquece um leque, um bracelete ou um par de luvas? Era preciso, então, esperar: ela voltaria pelo cão.

Havia o mistério. O poeta falara enviesado: do coadjuvante, não da protagonista; do secundário, não do que era vital.

Do que era o quê?

Do que era vital.

Vital? Vital! ... Pensei em vida. Era isto: vida. Faltava vida, faltava a vida. A vida de quem? A vida nela. A vida dela. Faltava ela: a cantatriz.

Onde estaria? Em casa, a descansar depois de uma noite de espetáculo, jantar e amor? No palco? Neste caso, estaria ensaiando ou se apresentando em uma matinê. Era dia, lembrei. No banheiro? Haveria certamente um banheiro. Estaria ela em outra parte qualquer do teatro fazendo qualquer outra coisa? Ou estaria no próprio camarim, oculta atrás da moldura do poema, invisível ao olho-câmara do poeta? Teria sido raptada, violentada, morta? Seriam aqueles versos o começo falhado de um conto policial? Dos assassinios da Rua Morgue?

Como o espectador aguarda ansioso o momento glorioso em que a prima-dona adentra triunfalmente o palco, eu aguardava, expectante, a sua irrupção no camarim. Pensei em Beckett. Vi-me à espera de Godot. Por que eu, conhecedor do texto, persistia na absurda espera daquela entrada impossível, daquela entrada que jamais aconteceria? O texto estava escrito. A mulher jamais surgiria. Assim o quisera o poeta.

Mas o mistério desafiador perdurava. Se a mulher se fora, por que estaria o poeta a perscrutar o camarim? De que ângulo via ele o interior da alcova? De alguma janela indiscreta? Postado à porta, com seu olho-câmara tentando conseguir um instantâneo comprometedor da mulher? Seria ele um *paparazzo*? Estaria ele no interior do camarim aguardando caninamente o seu retorno? Ou estaria, como eu, procurando detetivescamente pistas para ler além das entrelinhas?

E eu? O que fazia eu a seguir cegamente os rastros de um poeta luso-brasileiro em sua visita a um camarim de um teatro português oitocentista? Por que me deixara envolver docilmente naquelas palavras que levavam a um beco sem saída? Sim, porque não havia saída: “E agora, José?”

Sentia-me usado, manipulado, um objeto literário nas mãos de um criador demiurgo, de um poeta atizador que só me permitiria vislumbrar o que lhe interessava que eu visse. Testemunha impotente do que ele queria, só me restaria fazer eternamente perguntas sem resposta. Eu não sou Sísifo, pensei.

Havia a solução radical e definitiva: fechar o livro. Reduzi-lo à sua condição de objeto-coisa. Calar-lhe a boca. Mas livro tem boca?

Fechei o livro. Silêncio. Por alguns instantes, não havia mais poeta, nem camarim, nem prima-dona; havia apenas a coisa-livro amordaçada. Terei os quepes. Guardei a lupa. CASO ENCERRADO, carimbei no dossiê. Tentei relaxar.

... Horror dos horrores: o mistério subsistia. O que, no início, inexistia adormecido entre as páginas do livro recusava-se a calar-se; adquirira massa, corpo, esgueirava-se espremidamente para fora do livro, fazia agora parte do mundo, fazia agora parte de mim, instalara-se no camarim da minha cabeça, da minha memória. E não queria calar; e não podia calar. E aquele camarim antes inexistente, onde o mistério permaneceria infinitamente mistério, aquele camarim do século XIX português, aquele camarim agora era meu. Aquele poeta agora era eu.

Brasília, 31/12/2002 - Danilo Lôbo, UnB.

[1] 2ª ed. definitiva. Lisboa: Santos & Vieira, 1913, p. 86-87.

## RÉQUIEM PARA UM AMOR[2],

Paula Glenadel

### ÁSPERO

Pois perdi meu contorno  
feito em tiras pelas garras do tigre  
quando perdi ou acreditei ter perdido  
o contrapelo de teu espelho de carne,  
estou descarnada e fútil sobretudo nas extremidades.  
Minhas mãos que se parecem tanto com você talvez  
por isso tantas vezes agora eu as corte  
tudo sangra, tudo dói, tudo arde, tudo fere;  
o mundo ficou áspero ao toque, não posso tocá-lo  
sem abrir tristes bocas nos dedos  
furos de fome no corpo  
e o tempo me rói até o osso.

### RALO

Não consigo enterrar nem ressuscitar o que dei.  
Mas sei que a roseira já arvora outra cor  
arrastando sua mudança na deriva irresistível  
rodamoinho do tempo  
ralo em que tudo vai dar  
inclusive as mudanças que me são,  
que eu sou, em que me tornei.

### TENTATIVA

E a terra dizia ao ar: fique,  
Pare, eu bem queria mover-me  
para seguir com você, mas não posso  
E o ar: não há nada  
em que me agarrar para parar  
O menor vento me leva

### VÃ

A boca de deserto como os profetas  
Despertar de um sonho e querer lembrá-lo  
É quase tão ocioso quanto tentar escrever  
Um poema seja lá o que isso for  
Pôr a alma nas formas  
Por pura impossibilidade  
De suportar a falta  
Das horas de veludo  
Em que o repouso é mais profundo

[2] Este poema foi publicado no livro *Mais poesia hoje*, org. por Celia Pedrosa (Editora Viveiros de Castro, 2000)