

ISSN: 1808-5385

Texto Poético

REVISTA DO GT TEORIA DO TEXTO POÉTICO (ANPOLL)
ANO XI - N. 16 - 1. SEMESTRE/2014

TextoPoético

Revista do GT Teoria do Texto Poético

ISSN: 1808-5385

Coordenação

Diana Junkes Bueno Martha

Ida Maria Santos Ferreira Alves

Editora responsável

Diana Junkes Martha Toneto

Co-editora responsável

Ida Maria Santos Ferreira Alves

Comitê Editorial

Diana Junkes Martha Toneto (UNESP/ São José do Rio Preto)

Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

Adalberto Luis Vicente (UNESP/Araraquara)

Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE/Marechal Cândido Rondon)

Elaine Cristina Cintra (UFU)

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG/Goiânia)

Wilton José Marques (UFSCar-UNESP/Araraquara)

Conselho Editorial

Albertina Vicentini Assumpção (UCG)

Ana Maria Lisboa de Mello (UFRGS)

Ângela Maria Dias (UFF)

Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU)

Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa)

Francis Uteza (Université Paul Valéry – Montpellier)

Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

Jaime Ginzburg (USP)

Marcos Siscar (IEL/UNICAMP)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Maria Zaira Turchi (UFG/Goiânia)

Paula Glenadel (UFF)

Vera Lúcia de Oliveira (Università di Perugia)

Revisão

Talita Serpa e João Paulo Vani

Projeto Gráfico e Diagramação

HN Editora

SUMÁRIO

EDITORIAL

Apresentação	5
Diana Junkes Bueno MARTHA	
Ida ALVES	

DOSSIÊ

Deserto excessivo: povoamento de multiplicidades	9
Aline Duque ERTHAL	

No limiar, um sujeito encena a poética de Sebastião Uchoa Leite	31
Maria Aparecida JUNQUEIRA	

Duas cidades: <i>A Cidade</i> , de Konstantinos Kaváfis, em <i>Órfãos do Eldorado</i> , de Milton Hatoum	51
Vivian de Assis Lemos	

A obra de Ana Hatherly, entre ética e estética	71
Rogério Barbosa da SILVA	

O mito e a condição humana na poética de Sophia de Mello Breyner Andresen	93
Maria Lúcia Outeiro FERNANDES	

Tempo e Eternidade: a restauração da poesia do fim 123
Tarsila Couto de BRITTO

A expressão do *Sonho* na obra poética de Emiliano Perneteta 145
Nelson Luís RAMOS

VÁRIA

A transgressão em Bernardo Guimarães 169
Norberto PERKOSKI

O espelho, entre Galeano e Lacan 191
Heloisa Helena Ribeiro de MIRANDA
Célia Maria Domingues da Rocha REIS
Luís Fernando Barnetche BARTH

Transnarcisismo, subjetividades e “Eu-Lírico” em 215
Retrato Desnatural (Diários), de Evandro Nascimento
Rodrigo GUIMARÃES

RESENHA

Devolver nada ao nada: a experiência poética de *Brasa Enganosa* 227
Alexandre André NODARI

Paulo Leminski: um poeta longe demais da(o)s capitais 233
Lívia Mendes PEREIRA

APRESENTAÇÃO

Neste volume 16 da Revista Texto Poético apresenta-se o dossiê *Encenações da Poesia*. O ensaio de abertura é de Aline Duque Erthal, intitulado “Deserto excessivo: povoamento de multiplicidades”. Nesse texto, a autora chama a atenção para a recorrência das paisagens desérticas ou espaços vazios na lírica portuguesa do século XX e sublinha que os “desertos poéticos não funcionam apenas com sinal de negativo: eles representam a multiplicidade do possível; canais de trocas e passagens; abertura para outros (sujeitos, configurações de mundo e linguagens); e reclamação por liberdade. São, portanto, potência, muito mais do que exclusão”.

Em seguida, Maria Aparecida Junqueira apresenta-nos a poesia de Sebastião Uchoa Leite, sob a clave do sujeito e da experiência em “No limiar, um sujeito encena a poética de Sebastião Uchoa Leite. Na mesma esteira da reflexão sobre a subjetividade e o enfrentamento do mundo que a cerca, Vivian de Assis Lemos em “Duas cidades: *A Cidade*, de Konstantinos Kaváfis, em Órfãos do Eldorado, de Miltom Hatoun.

O adensamento da discussão acerca das encenações da poesia, a partir, sobretudo, da reflexão sobre os modos pelos quais as distintas subjetividades líricas manifestam-se e performatizam a palavra poética, seja em espaços interiores, exteriores ou no próprio poema são também alvo deste dossiê. Em “A obra de Ana Hatherly, entre ética e estética”, Rogério Barbosa da Silva mostra que a poeta portuguesa “propõe uma poesia que despoja a linguagem de suas verdades prévias e faz do leitor um cúmplice de uma aventura sígnica” e o que se encena a partir daí delinea espaços poéticos que transitam pela estética, ou, ainda, por uma ética da estética.

Evidentemente, o tratamento das encenações poéticas não

poderia prescindir de uma discussão sobre o mito; é nessa linha que a colaboração de Maria Lúcia Outeiro Fernandes é bastante significativa. Em “Mito e a condição humana na obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen”, a crítica aponta de que modo elementos míticos de diversas naturezas e origem funcionam como “a matéria-prima mais relevante mobilizada pela poeta portuguesa no processo de transfiguração da experiência vital e das reflexões de cunho filosófico em linguagem poética”. Do mito ao sagrado, o dossiê ora apresentado traz também a contribuição de Tarsila de Brito, “*Tempo e eternidade: a restauração da poesia do fim*” em que se discute a marcada da conversão do poeta Murilo Mendes ao catolicismo e as conseqüentes relações entre o literário e o sagrado, resultantes “do encontro entre a filosofia essencialista de Ismael Nery, o programa formal do surrealismo francês e as promessas e imagens do *Apocalipse* bíblico de João”. Como no surrealismo, mas sob perspectiva diversa, também o sonho será matéria de discussão no artigo “A expressão do *sonho* na obra de Emiliano Pernetá”, de Nelson Luís Ramos. O autor interpreta o campo temático do sonho a partir do levantamento do vocabulário de seu discurso poético, pois, conforme aponta o artigo, “O “sonho”, em Emiliano Pernetá, apresenta-se com características positivas, claras, vibrantes, reforçando as marcas próprias de sua poesia”.

Na sessão vária Norberto Perkoski traz contribuição importante no artigo “A transgressão em Bernardo Guimarães”. A análise dos poemas selecionados pelo autor mostra que “através dessas obras, Bernardo Guimarães institui-se como desordenador do idealismo predominante e já desgastado da primeira geração romântica do sistema literário brasileiro”.

No artigo de Célia Reis, Heloísa Miranda e Luis Fernando Barth, “O espelho entre Galeano e Lacan”, a partir das contribuições do pensamento lacaniano, discutem o lugar do *eu* na encenação poética, pensado em termos narcísicos e da superação do narcisismo. Por fim e em afinidade com o que discutem esses autores, o artigo da sessão vária, de autoria de Rodrigo Guimarães “Transnarcisismo,

subjetividade e eu-lírico em *Retrato Desnatural (diário)* de Evando Nascimento” busca “analisar (e por vezes desconstruir) os conceitos de “subjetividade” e ego (e por extensão de “eu-lírico”) na literatura contemporânea a partir das reflexões de Evando Nascimento, Gilles Deleuze e Jacques Lacan”.

Fechando este volume 16, a presente edição traz duas resenhas. A primeira delas, de Alexandre Nodari, trata do recém-agraciado com o Prêmio Jabuti, *brasa enganosa*, de Guilherme Gontijo, intitulada “Devolver nada ao nada: a experiência poética de *brasa enganosa*”. Nodari chama a atenção para o caráter múltiplo da obra, unida, segundo ele, valendo-se de termo de Paulo Ronái, “antinomia metafísica: “abstrações opostas a fenômenos percebíveis pelos sentidos”, que, contudo, aludem “a uma nova modalidade de ser ou de agir, *a manifestações positivas do que não é*”. Afirmando-se como uma das vozes mais interessantes e promissoras da poesia brasileira contemporânea, o discurso poético de Gontijo transita pela erudição e pelo coloquialismo competente e criativamente.

A última resenha de autoria de Lívia Mendes intitulada “Paulo Leminski: um poeta longe demais da(o)s capitais” trata de *Toda poesia* de Paulo Leminski. Dentre os vários aspectos destacados pela autora, cabe sublinhar que, segundo ela, “o êxito de *Toda Poesia* (2013) foi totalmente coerente com o projeto poético e com o que foi anunciado pelo autor durante toda sua vida”. Também oscilando entre o erudito e o popular, num caminho diverso do percorrido por Gontijo, Leminski afirma-se, mais uma vez, com esta “nova” *Toda Poesia*, como uma das vozes mais interessantes de nossa poesia.

Boa leitura
Diana Junkes
Ida Alves

DESERTO EXCESSIVO: POVOAMENTO DE MULTIPLICIDADES

EXCESSIVE DESERT: POPULATION OF MULTIPLICITIES

Aline Duque ERTHAL¹

UFF/Capes

RESUMO: Na literatura portuguesa produzida a partir da metade do século 20, uma paisagem chama a atenção pela frequência com que aparece e, principalmente, pelas questões que movimenta: o deserto. Projetando-a sobre o pano histórico e cultural de Portugal, deparamos com seu papel de refutação contrastante em relação ao mar. Guiados pelos poetas Carlos de Oliveira, Luis Miguel Nava e António Ramos Rosa, verificamos que o deserto, se constitui uma “obsessão” na poesia portuguesa moderna, não pode ser entendido apenas em seu sentido referencial, mas sim passível de leitura mesmo quando tal vocábulo não se imprime no papel. Por isso, mais do que apenas perseguir enquanto significante, importa observar imagens e processos que escrevem esvaziamentos ou deserções do conhecido, atentando para o fato de que esses desertos poéticos não funcionam apenas com sinal de negativo: eles representam a multiplicidade do possível; canais de trocas e passagens; abertura para outros (sujeitos, configurações

¹ Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense (UFF). CEP: 24210-201, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. alinerthal@gmail.com

de mundo e linguagens); e reclamação por liberdade. São, portanto, potência, muito mais do que exclusão.

PALAVRAS-CHAVE: Deserto; Carlos de Oliveira; Luis Miguel Nava; António Ramos Rosa; poesia portuguesa.

ABSTRACT: In Portuguese literature produced from the mid-20th century, a landscape requires attention because of the frequency with which it appears, and especially because of the issues that it involves: the desert. Projecting it onto the historical and cultural background of Portugal, we see it's role of contrasting refutation in relation with the sea. Guided by poets Carlos de Oliveira, Luis Miguel Nava and Antonio Ramos Rosa, we found that the desert, whether it constitutes an "obsession" in modern Portuguese poetry, cannot be understood only in its referential sense, but readable even when this word is not printed on paper. So, more than just chase it while signifier, it's important to observe images and processes of emptying and desertion from the known, attempting to the fact that these poetic deserts do not work only with negative sign: they represent the multiplicity of the possible; trade channels and passages; openness to others (subjects and world and language settings); and a claiming for freedom. They are, therefore, power, much more than exclusion.

KEYWORDS: Desert; Carlos de Oliveira; Luis Miguel Nava; António Ramos Rosa; Portuguese poetry.

Na literatura portuguesa produzida a partir da metade do século 20, uma paisagem chama a atenção pela frequência com que aparece e, principalmente, pelas questões que movimenta: o deserto. Projetando-a sobre o pano histórico e cultural de Portugal, deparamos com seu papel de refutação contrastante em relação ao mar – paisagem soberana da imagética nacional. É o deserto a distopia do Mar Português de *Mensagem*, o das navegações, das descobertas, da expansão comercial e de territórios; a falha e a impossibilidade do projeto *possessio maris*. Partida a última nau, à alma atlântica (PESSOA, 2008, p. 99) contrapõe-se a alma desértica (ou gandarense, em Carlos de Oliveira): se D. Sebastião não retorna, permanecem ele e Portugal no areal (PESSOA, 2008, p. 107):

Quantos desastres dentro de um desastre.
Alcácer Quibir foi sempre
o passado por dentro do presente
ó meu país que nunca te encontraste
[...]
Alcácer Quibir és tu Lisboa.
E há uma rosa de sangue no branco areal.
Há um tempo parado no tempo que voa.
Porque um fantasma é rei de Portugal.
(ALEGRE, 2000, pp. 182-182)

Em poetas como Fernando Pessoa, Jorge de Sena, Manuel Alegre, Helder Macedo, Carlos de Oliveira, Ruy Belo, João Miguel Fernandes Jorge, Herberto Helder, Al Berto, António Ramos Rosa e Luis Miguel Nava, o deserto é chamado ao texto como indagação de realidade, sujeito e palavra². Em sua imagética direta (zona árida, seca, desabitada ou abandonada), é terreno fértil para questionamentos que se colocam em pauta depois da Primeira Guerra, e mais intensamente a partir da Segunda, como a denúncia do vazio ético em uma determinada situação política ou acusação do esvaziamento

² Embora este artigo tangencie obras de diversos poetas, o foco recairá sobre Carlos de Oliveira, Luis Miguel Nava e António Ramos Rosa, que são o objeto de minhas pesquisas no doutorado. Os três escritores têm o deserto expressamente dito como importante linha de força. O primeiro, além de autor da “equação” que poderia servir como mote a este trabalho (a ser comentada adiante), é atravessado pela segura da Gândara, que contamina a linguagem e as subjetividades. O segundo, embora não mencione o vocábulo “deserto” com tanta frequência, tece com ele momentos demasiadamente significativos em sua poesia, e chega a afirmar, em texto que é em diversos aspectos dialogante com a equação de Carlos de Oliveira: “Não obstante, também eu já me apercebi da clandestina presença do deserto, o que me leva a compará-lo àquela roupa que persiste em irromper na pele de quem por isso nunca por completo se consegue desnudar” (NAVA, 2002, p. 159). Sobre ele, escreve António Manuel Ferreira: “existe na poesia de Nava um percurso visível, em que se passa da afectividade representada pelo mar para a segura solitária do deserto, como podemos verificar no poema ‘Os Rostos Náufragos’ [...]. Nos dois últimos livros publicados em Portugal, *O céu sob as entranhas* e *Vulcão*, é muito evidente a expansão do peso semântico do deserto, trazendo a sombra do abandono, da morte e da solidão.” (FERREIRA, 1996, p. 130). Já de António Ramos Rosa, paisagens desérticas permeiam toda a obra, culminando em um livro intitulado *As marcas do deserto*.

Para além disso, Oliveira, Nava e Ramos Rosa constroem, em seus versos, aquilo que acreditamos ser a função deserto, conceito a ser introduzido neste texto e desenvolvido na tese de doutoramento.

de sentido da vida moderna; manifestação da aridez das relações afetivas ou a fragmentação do sujeito e a rarefação de subjetividades; figuração para a ausência de respostas (transcendentais ou não) para as questões da modernidade; desabitação causada pela perda – da infância, dos mitos, da esperança em si mesmo, nos homens e nos deuses. Em “Brandy”, poema de *Os passos em volta*, o sujeito, depois de resmungar que o vinho lhe dá “volta ao estômago” por ter sido “tantas vezes celebrado pelo culto e pela cultura”, de se dizer “uma criatura corrupta” e de afirmar que não deseja “celebrar coisa alguma – nem Deus, nem... (como é) nem a Natureza”, contrapõe dois vazios. De um lado, o da infância, palpitante, de sinal positivo; de outro, o da vida adulta, deserto, de sinal negativo: “Tudo estava cheio, porque o meu coração ávido tudo recebia: era um espaço palpitante vazio. Agora não, agora estou cheio de pessoas, lugares, acontecimentos, ideais, decisões. E tudo me parece um deserto” (HELDER, 2001, p. 117). António Ramos Rosa, em poema do livro significativamente titulado de *O deus nu(lo)*, escreve: “Estou só e continuarei a estar só, na árida e ávida deambulação destas palavras sem caminho. [...] Julguei que poderia estabelecer uma relação serena e confiante mas não ouvi ainda nenhum apelo. Estou dentro de um círculo calcinado.” (RAMOS ROSA, 2001, p. 245). Já em Carlos de Oliveira, a associação entre críticas sociais e paisagens desérticas, sede, aridez se faz de forma mais direta e evidente em especial nos primeiros livros, como *Colheita perdida*. Dele, extraímos fragmentos do poema “Pesadelo”:

Terra vista dos astros, breve e nua,
na luz de azebre flutua
lembrando qualquer coisa violada
que à lenta luz boiasse, abandonada.
[...]
As florestas que daqui conheço, minerais,
são as manchas da terra alucinadas,
cardumes de mendigos ao poente nas estradas,
nódoas só para os olhos astrais.

No silêncio longínquo das sementes
apenas se ouve germinar o eco
de multidões remotas e dementes
uivando sobre um campo curvo, seco.

E esses clarões visíveis
que recordam o enxofre na garganta dos vulcões
são os senhores da guerra e seus canhões,
as forjas de Wall Street e os vulcanos temíveis. (OLIVEIRA,
2003, pp. 87-88)³

Ler o deserto apenas como símbolo de distopia, porém, deixaria de fora o mais interessante: a produtividade de sua escassez e em que medida essa escassez é excessiva. Na poesia moderna, *deserto* não configura simplesmente uma falta absoluta; talvez, um vazio, se entendermos *vazio* como Deleuze e Parnet – “Que confusão curiosa, a do vazio com a falta. [...] o deserto é um corpo sem órgãos que nunca foi contrário às tribos que o povoam, o vazio nunca foi contrário às partículas que nele se agitam.” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 106). Se história e real se esvaziaram com a modernidade, se nada nem ninguém pode se colocar no lugar de uma resposta unívoca para os questionamentos mais fundamentais do homem (nem Deus, nem a sociedade, nem o próprio homem), o que resta são linhas que não se deixam dicotomizar, possibilidades, múltiplos sem um⁴. Esvaziando qualquer acepção unificadora de real, a

³ No texto “Gás”, de *O aprendiz de feiticeiro*, descreve-se uma paisagem desertificada para se refletir criticamente acerca do desmatamento e da poluição em Portugal e no mundo: “O arboricídio floresce”; “O papel deserto, a alma lunar dos urbanistas.” (OLIVEIRA, 1973, p. 173); “A aridez desdobrada em cimento, pavimentos estéreis, fumegantes” (p. 174), “os operários trabalham nesta praça, aplicadamente, contra a clorofila. Lá embaixo, onde as avenidas desaguam no rio (afluentes de alcatrão em pedra), os esgotos, o lixo pela água dentro.” (p. 174), “A desfolhagem instantânea das folhas no Vietname” (p. 176), “Nenhuma raiz viverá ali nos próximos cinquenta anos, pelo menos.” (p. 177), “Os operários derrubam a última tília e partem nos caminhões pouco antes de se acenderem as lâmpadas da praça, que são (como os arboricidas gostam) flores de gás.” (p. 178).

⁴ Ainda com Deleuze e Parnet: “Há multiplicidades que não param de transbordar as máquinas binárias e não se deixam dicotomizar. Há, em toda parte, centros, como multiplicidades de buracos negros que não se deixam aglomerar. Há linhas que não se reduzem ao trajeto de um ponto, e escapam da estrutura, linhas de fuga,

poesia reconhece o que, nele, há de móvel e plural. Assim, em sua plurissignificação, o deserto mostra-se essencialmente como um espaço de cruzamentos. É, portanto, acima de tudo, potência, muito mais do que exclusão⁵.

A desertificação do real abre caminho para a deserção do conhecido, do estabelecido, do unívoco – abre caminho, portanto,

devires, sem futuro nem passado, sem memória, *que resistem à máquina binária*, devir-mulher que não é nem homem nem mulher, devir-animal que não é nem bicho nem homem. Evoluções não paralelas que não procedem por diferenciação, mas saltam de uma linha a outra, entre seres totalmente heterogêneos; *fissuras, rupturas* imperceptíveis, que quebram as linhas mesmo que elas retomem noutra parte, saltando por cima dos cortes significantes...Tudo isso é o rizoma. Pensar, nas coisas, entre as coisas é justamente criar rizomas e não raízes, traçar a linha e não fazer o balanço. *Criar população no deserto e não espécies e gêneros em uma floresta. Povoar sem jamais especificar.*" (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 36) [Grifos nossos.]

⁵ A inscrição poética do deserto em um espaço positivo torna-se ainda mais interessante se colocada em contraste com o tratamento que tradicionalmente se dá a essa paisagem – seja como cenário ou como metáfora para um estado de coisas, sentimentos individuais, estados de espírito coletivos, acontecimentos, perspectivas para um futuro ou relações interpessoais. Hannah Arendt, por exemplo, vale-se da imagem do espaço desertificado em suas reflexões sobre o autoritarismo, associando-o ao lugar onde é impossível a partilha: “Por um lado, a compulsão do terror total – que, com o seu cinto de ferro, comprime em massa homens isolados uns contra os outros e os mantém num mundo que para eles se tornou um deserto” (ARENDR, 1973, pp. 473-474. In: AMARAL, 2010, p. 543). Em tese de doutoramento dedicada à filósofa, Margarida Gomes Amaral se concentra em três metáforas que perpassam a obra da escritora: a da alienação, a do deserto e a do naufrágio. Acerca da que nos interessa, escreve: “As imagens habitualmente associadas ao deserto – a aridez do solo e o desacompanhamento – são inteiramente aplicáveis ao deserto entendido como o oposto da cultura. Num contexto em que o deserto alastra, nenhuma habitabilidade é favorecida porque nele o próprio cultivo é dificultado.” (AMARAL, 2010, p. 254).

Sobre essa carga negativa do deserto, Deleuze observa: “Fazem do deserto a imagem do explorador que tem sede, e, do vazio, a imagem de um solo que se retrai. Imagens mortuárias, que só valem lá onde o plano de consistência, idêntico ao desejo, não pode se instalar e não tem as condições para se construir.” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 106). Em *Diálogos*, por sinal, parte dos esforços é dirigida a pôr essas “imagens mortuárias” em questão, com propostas para novas leituras do deserto que em muito dialogam com os poetas estudados. “Nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e flores. Passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, *todas essas multidões não impedem o deserto, que é nossa própria ascese; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele. [...]* O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam.” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 19) [grifos nossos].

para a multiplicidade do possível, em que oposições binárias conceituais ou imagéticas caem por terra. Mesmo ao mar, por exemplo, o deserto passa a ter a possibilidade plena de se associar:

O corpo e essa onda, essa pedra – é uma linha
e o tumulto dos músculos no mar
eis o desejo da perda e do encontro
contra a parede, contra esta página
este deserto – o mar.

O sopro do incêndio da folhagem
esta rasura
no raso da inércia
ó apagada força amor do mar deserto força
(RAMOS ROSA, 1980, p. 27)

Utopias privadas
as palavras
são micro-horizontes
revelação
de um deserto-oceano
que nos enche
de um vazio sem fundo
(HATHERLY, 2005, p.87)

A substância do deserto é a do mar, que dele difere apenas pelo grau de apuramento. O mar surge no termo dum processo em que o deserto é uma das fases ou, mais concretamente, a sua cristalização. (NAVA, 2002, p. 159)

As articulações imprevistas que o deserto engendra no tecido da poesia portuguesa moderna exigem a observação mais detida e mais plural de suas aparições. Carlos de Oliveira, em texto de *O aprendiz de feiticeiro*, condensa – quase matematicamente – o que procuramos mostrar:

A poesia portuguesa, sobretudo a moderna, está cheia de desertos. Deserto é uma palavra chave, uma obsessão,

como podia provar facilmente. Mas descansem. Limiteme a propor a seguinte identidade mais ou menos algébrica:

floresta = labirinto

labirinto = deserto

deserto = floresta

Quod erat demonstrandum.” (OLIVEIRA, 1973, p. 202)

A equação proposta pelo poeta, que traz os ecos de Álvaro de Campos – “Grandes são os desertos, e tudo é deserto”⁶ –, para além de assinalar a frequência de um vocábulo (uma palavra-chave), propõe uma identidade algébrica. Em matemática, uma equação é a afirmação de que duas expressões são iguais e permanecem iguais. As equações que são verdadeiras para todos os valores das variáveis envolvidas⁷ (como em $a + b = b + a$) são chamadas “identidades” – e é deste tipo de equação que Carlos de Oliveira nos fala, indicando que, onde se lê floresta, pode-se ler labirinto e pode-se ler deserto (o que não tira, evidentemente, a importância da forma escrita para o poema, a precisão de escolha de cada vocábulo; daí a proposição ser “mais ou menos” algébrica). Essa identidade chama-nos a atenção para dois pontos fulcrais: a liberdade reclamada pelos significantes em relação aos significados (posto que estes podem se corresponder, ainda que aqueles sejam distintos entre si), ou seja, a instauração de um novo tipo de referencialidade, que não se obriga a uma colagem com um suposto real pré-discursivo e inequívoco; e o apontamento para um espaço de relações, que, embora possam se condensar momentaneamente em uma de suas

⁶ “Grandes são os desertos, e tudo é deserto.

Não são algumas toneladas de pedras ou tijolos ao alto

Que disfarçam o solo, o tal solo que é tudo.

Grandes são os desertos e as almas desertas e grandes

Desertas porque não passa por elas senão elas mesmas,

Grandes porque de ali se vê tudo, e tudo morreu.”

(PESSOA, 1999, p. 184) [poema publicado originalmente em 1930].

⁷ O uso das variáveis permite generalizações, fazendo com que equações ou desigualdades sejam formuladas como leis. A variável é capaz de representar um valor ainda não conhecido, a ser encontrado com a resolução da equação.

facetas (em um verso, labirinto; em outro, floresta; e daí por diante), são irredutíveis a qualquer uma delas. Essas relações permanecem circulando, potentes, em uma ideia de movimento reforçada pela escolha dos vocábulos exemplares para representar a equação: labirinto, floresta e deserto associam-se, até pelo texto em que se insere a proposição de sua identidade, à errância, à perda e à multiplicidade.

Acreditamos que é a esse espaço de – utilizamos expressões de Deleuze – estouramento dos estratos, aberto ao fluxo de comunicação e intensidades, que Carlos de Oliveira se refere quando diz ser o deserto a obsessão da poesia moderna portuguesa. Até porque, embora a palavra seja, de fato, frequente na produção do século 20, ainda fica bastante atrás em número de aparições de lugares como “mar”, “cidade”, “corpo” e, muito provavelmente, dos próprios “labirinto” e “floresta”. O que é demonstrado pela equação é, então, a prevalência de um deserto que não pode ser entendido apenas em seu sentido referencial, mas sim passível de leitura mesmo quando o vocábulo “deserto” não se imprime no papel.

Mais do que seguir a trilha de significantes como “deserto”, “aridez” ou “desertificação”, importa, portanto, perseguir imagens e processos que escrevem um esvaziamento e deserções do conhecido, bem como perceber como esse vazio instaurado poeticamente não funciona apenas com sinal de negativo: ele representa a possibilidade do múltiplo, o canal de trânsito, atravessamentos e passagens, a abertura para outros (sujeitos, configurações de mundo, linguagens). A esse esvaziamento produtivo, chamaremos de *função deserto*, que tem como características principais: 1. deserção do conhecido, do habitual e do estável (rompimento de contornos corporais, temporais e da paisagem; cartografias transtornadas; reflexões metapoéticas para o exercício de uma linguagem própria; reivindicação de liberdade); 2. desertificação espaço-temporal (figuração de desertos, areias, dunas, *secura*, espaços abandonados; inscrição do branco, do silêncio, do vazio e da falha, fresta, buraco ou sulco; rasura ou problematização radical da memória individual

ou coletiva); 3. cruzamento espacial, temporal, subjetivo, material e na linguagem (espaçamento, porosidade, circulação, abertura de canais e espaços de puras relações; alianças semânticas insuspeitas, combinações e correspondências inusitadas).

A função deserto pode ser lida, então, em imagens tão distintas quanto uma grande extensão branca, a ponta de uma estalactite ou um corpo intervalado, e ainda assim há algo que as une. Essa função se associa de poeta para poeta, não em mero jogo de influências, mas de articulações que podem estar *menos à superfície*. Acerca de determinadas imagens poéticas, Luis Miguel Nava escreve:

presentimos que essas imagens subterraneamente se articulam, como se entre si estabelecessem nexos a partir dos quais formassem uma constelação num céu que interceptasse vários textos. Dir-se-ia que as anima uma energia que lhes é comum e, como se os seus fios em determinados pontos se cruzassem, conferindo à obra em que se inserem uma superfície semelhante à dos sofás *capitonnés*, há qualquer coisa de inquietante em imaginarmos que através dessas fulgurações as obras comunicam todas entre si. (NAVA, 2004, p. 57)

No capitonê da poesia portuguesa moderna portuguesa, é o deserto – não, portanto, apenas como paisagem topográfica, mas enquanto imagem e processo poéticos – um dos nós irradiadores. Ele pode assumir diferentes nomes, até mesmo “mar”, e continuar funcionando potencialmente em uma equação geral. Por isso identificamos esse deserto como uma *função*: em matemática, esta representa um valor que depende de outros, e do qual esses outros também dependem. Trata-se, então, da peça de uma relação que não cessa de se fazer. Como a variável, a função é um elemento que não tem valor em si – este permanece suspenso, irredutível a qualquer uma de suas facetas, apenas condensando-se momentaneamente a cada operação. Nunca se pode afirmar: x é sempre igual a 12, ou a função de y é sempre 22, ainda que x possa ser igual a 12 em infinitas equações, e a função de y possa ser 22 em infinitos gráficos.

Na perseguição a essa função deserto pela poesia, observa-se que, mais do que prestar-se a lamentos por enfraquecimento de relações interpessoais, fugacidade dos afetos, egoísmo que privilegia a esfera privada em detrimento da pública ou avidez do consumo, ela assume um sinal positivo, ou, mais apropriadamente, de multiplicação. O que significa que se encontram desertos criados poeticamente como espaço de resistência (à esfera pública enquanto massificadora de juízos e à sedimentação de valores, tradições e à História grafada com H maiúsculo pela cultura) e também como uma posição desejada, buscada e exercida como uma ética. Deserção, desertificação e esvaziamento são, muitas vezes, o objetivo, e não apenas o obstáculo – “Escreve mas para dissipar o que está escrito”, lê-se em Ramos Rosa (2001, p. 198). A “aridez salinizada” (OLIVEIRA, 2003, p. 353), o branco, o nulo, as aberturas oferecem a possibilidade de rompimento e liberação de traços (de paisagem, sujeitos, linguagem e tempo) necessária à busca empreendida pela poesia; deles, podem partir as “linhas, rarefações,” (OLIVEIRA, 2003, p. 351), a “irradiação múltipla” (RAMOS ROSA, 2001, p. 197). Daí que o deserto, que, como procuramos mostrar, é função que se precipita em vocábulos diversos, tantas vezes seja proposto como o caminho possível para uma – outra – viagem iniciática (escrevemos com ecos do livro camoniano de Helder Macedo nos ouvidos⁸). Em momentos distintos de *O medo*, de Al Berto, lemos:

caminhar no deserto, reencontrar a magia das palavras e usá-las com maior ou menor inocência, como se as usássemos pela primeira vez, como se acabássemos de as desenterrar das areias. as palavras, esses oásis envelhecidos que me revestem o corpo como um trapo que sempre me tenha pertencido... (AL BERTO, 2000, p. 362).

A escrita é a minha primeira morada de silêncio
a segunda irrompe do corpo movendo-se por trás das
palavras

⁸ MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

extensas praias vazias onde o mar nunca chegou
deserto onde os dedos murmuram o último crime
escrever-te continuamente... areia e mais areia
construindo no sangue altíssimas paredes de nada” (ALBERTO, 2000, p.252).

Ramos Rosa, em poema que nos interessa tanto pela inscrição do deserto (substantivo e adjetivado – “páginas desertas”) como lugar de busca quanto por aberturas que logo serão objeto de nossa atenção, escreve:

Pus de parte as palavras gloriosas
na esperança de encontrar um dia
o diadema no abismo
a transformação do grito
num corpo
descoberto na página do vento
que sopra deste buraco
desta cinzenta ferida
no deserto
[...]
e acumulo pedras sobre pedras
cavo e escavo a página deserta
para encontrar um corpo
entre a vida e a morte
entre o silêncio e o grito (RAMOS ROSA, 2001, p. 149)

Os versos são do poema “Daqui deste deserto em que persisto”, e exibem dois dos vocábulos em que mais frequentemente se precipita, por assim dizer, a função deserto tal como a lemos: “buraco” e “ferida”. Eles e suas variáveis – fenda, brecha, fresta, frincha, fissura, interstício, poro – configuram espaços que são, justamente em sua qualidade de não lugares, a localização possível para o múltiplo. Interessante será notar que essas falhas inscrevem-se em suportes concretos: muralha, casa, carne, papel, paisagem⁹.

⁹ Mesmo quando entram em cena também suportes mais fluidos os abstratos, pode-se observar um exercício de concretização desses desertos poéticos que viemos indicando:

“Entre o papel e as árvores, no apoio frontal do ar visível, vazio, vento, vocábulos,

Logo, não são destacadas em relação ao mundo, em qualquer tipo de *fora* metafísico, alheio, transcendente ou algo parecido. O poro e a ferida pertencem ao corpo ao mesmo tempo que dele se diferenciam; por eles, circulam intensidades entre interior e exterior, sujeito e mundo, em comunicação que por vezes torna-se tão radical que as dicotomias se dissipam (em Nava, de forma especialmente evidente). A brecha faz parte do muro, ao mesmo tempo que é uma sua corrupção. Essas fissuras denunciam a ilusão que constitui a aparente solidez e continuidade dos contornos; são rebeldias da matéria em relação a si mesma – tal como o é a poesia em relação à linguagem. Aberturas *no mundo*¹⁰; ou, ainda, vazios em plena matéria, desertos em plena cidade, floresta ou labirinto. Em Oliveira, a concretização de “uma segunda geometria” passa por uma invasão e expansão de aridez – “pirâmides oscilam / na paisagem que o calor minou; / o deserto invade-as pela base;” (2003, p. 350) – e por um sulco: “o sulco iluminado sobe: / curva a desdobrar-se em fumo, / a organizá-lo / noutra espiral” (OLIVEIRA, 2003, p. 351)¹¹. E, no poema com o sugestivo título “Por uma aridez fecunda”, de Ramos Rosa, lê-se a estrofe:

breves incoerências, ar no ar. [...]

O texto circula, a golpes de ar, em obscuras feridas, em claros movimentos.

[...] Frases em que o papel respira, frases que logo esquecem no espaço que se abre e que se perde, energia *visível* em *volume*, em *espaço*, em *nítido contorno*, em fluxo de folhas, em espiral rasa e branca *ao nível da terra*. [...]” (RAMOS ROSA, 2001, p. 230) [grifos nossos].

¹⁰ Pensamos em Silvina Rodrigues Lopes: “É porque a literatura é tocada e tocável pelo heterogêneo que a afecta esburacando o seu consistir, que a literatura é transformadora, mas é também por isso mesmo que ela é estranheza inultrapassável, corte com o comum: [...] porque a interrupção do instituído é nela o lugar vazio de uma resposta definitiva em cada momento em que se dá – na escrita, nas sucessivas leituras – sem que esse momento alguma vez esteja presente. A literatura não muda o mundo. No entanto, o seu pensamento é resposta, a sua aprendizagem é a do responder, e é pelas respostas que o mundo muda. (LOPES, 2012, p. 31).

¹¹ Mesmo aqui, onde o “sulco” parece associar-se a um movimento mais etéreo, o poema parece assinalar uma materialidade do que parece abstrato: “linhas, refracções, *entretecendo / no próprio ar / o suporte do ar;*” (OLIVEIRA, 2003, p. 379) [Grifos nossos].

Mais uma vez longamente
qualquer coisa que seja a negação de tudo isto!
Na fenda da muralha
o riso da árvore,
um outro tempo,
um desvio no destino,
a claridade a pique. (RAMOS ROSA, 2001, p. 43)

Os momentos em que as fendas nos muros, muralhas, paredes ganham visibilidade se multiplicam – “Do sangue a que a distância se mistura / nas casas através de cujas frinchas / a custo conseguimos / fazer entrar o céu, pondo o silêncio à mostra,” (NAVA, 2002, p. 200). Não menos numerosos são os buracos da carne: “Começa-se o silêncio a desenhar / nos interstícios da carne, a que se prendem / imagens que no fogo / lento da memória se apuraram” (NAVA, 2002, p. 202); “estes resíduos / absorve-os agora, avidamente, / o mesmo corpo, a mesma rede / vulnerável de poros;” (OLIVEIRA, 2003, p. 352); “As palavras saem de uma ferida exangue / [...] / da vertigem de ser só um deserto / de armas de gume branco” (RAMOS ROSA, 2001, p. 193). É nesses (ou, melhor ainda, *sobre* esses) buracos, espaços *entre*, vazios, brancos, nulos que algo se pode erigir. Este fragmento de Nava é modelar: “Abro na página *um buraco onde alicerço a casa*, as letras vêm às janelas” (2002, p. 55, grifo nosso). Ramos Rosa ecoa: “aqui é a brecha do muro / a fissura inicial em que se inscrevem os sinais” (2001, p. 134). Os versos, assim, não buscam propriamente preencher lacunas, mas dá-las a ver (ou mesmo criá-las) e, por elas, fazer circular intensidades – “Somos a ruptura e o fluxo na falha”, condensa Ramos Rosa (2001, p. 197) –, perseguir a “possível liberdade”:

Quem escreve procura abrir um espaço numa muralha
tão opaca mas tão vaga e cinzenta
que esse espaço imaginado de branca identidade
não é mais que um aceno à possível liberdade
para além da sua glória profanada (RAMOS ROSA, 2001,
p. 379)

Torna-se evidente, a esta altura, uma palavra que é chave para a função deserto: *abertura*. Mundo, sujeitos (em corpo e em alma, espírito ou pensamento) e linguagem se abrem a si mesmos e uns aos outros – a *outro*, essencialmente: “Atei uma ligadura ao mundo. [...] A própria alma é elástica: podemos, assentando um dedo sobre a sua superfície e pressionando-a, levá-la a tocar nas coisas mais inesperadas. [...] as coisas prendem-se-me ao espírito” (NAVA, 2002, p. 106); “luz e vento alteram certas coisas; / fendas, relevos, do areeiro; e modificam-se a si próprios: / desorientando os almocreves, enredando-os / na cartografia transtornada; (OLIVEIRA, 2003, p. 334); “A realidade exterior passou a ser a matéria mais íntima e mais pura da relação total e, inversamente, o contemplador converteu-se num elemento da paisagem que a partir dela própria a vê e nela se vê. [...] esta relação vital entre o corpo e o espaço, entre o alento e a paisagem, entre o olhar e o ser.” (RAMOS ROSA, 2001, p. 400). Este último fragmento é exemplar do tipo de abertura mútua que se estabelece, reunindo alguns dos principais pontos das reflexões desenvolvidas por Michel Collot a partir da filosofia de Merleau-Ponty: diluem-se os limites entre sujeito/objeto, sensível/inteligível. *Dentro* e *fora* encontram-se tão embaraçados que não é mais possível distingui-los, porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, e porque o sujeito, por sua vez, também é englobado pelo espaço. As interpenetrações e as modificações e olhares mútuos formam uma só carne¹², mas essa carne é lacunar e está em permanente transformação.

Dresser l'objet contre le sujet, le corps contre l'esprit, la lettre contre la signification, c'est manquer l'essentiel, et le plus difficile à penser, qui est leur implication réciproque. La poésie moderne nous invite à nous affranchir de ces dichotomies, pour tenter de comprendre comment le sujet

¹² “[o sujeito] pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa. Mas, posto que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à sua volta, elas são um seu anexo ou prolongamento, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofado do corpo” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 21)

*lyrique se constitue dans un rapport à l'objet, qui passe notamment par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots*¹³
(COLLOT, 1997, p. 5).

Os contornos de sujeitos e paisagens são rasgados¹⁴: “Os meus ossos estão espetados no deserto, não há um só no meu corpo que lhe escape.” (NAVA, 2002, p. 160); “Cosida interiormente ao nosso espírito, a paisagem – como se com ele formasse um nó – jamais por nós será compreendida.” (NAVA, 2002, p. 105); “Esta estação do ano podes vê-la / em mim: folhas caindo ou já caídas; / [...] / E podes ver em mim, crepuscular, / o dia que se extingue sobre o poente,” (OLIVEIRA, 2003, p. 136)¹⁵. Abrem-se canais de circulação, espaços de puras relações ou agenciamentos de forças – “Eu escrevo pra que o universo diga sim no puro espaço / e esse sim ressoe no meu peito aberto” (ROSA, 2001, p. 368); cria-se

um zero que, associado a qualquer outro objeto, fosse este um móvel, um tapete ou um adereço, o convertia

¹³ Colocar o objeto contra o sujeito, o corpo contra o espírito, a letra contra a significação é perder o essencial, e o mais difícil de ser pensado, que é sua implicação recíproca. A poesia moderna nos convida a nos libertar dessas dicotomias, para tentar entender como o sujeito lírico se constitui em relação ao objeto, passando especialmente pelo corpo e pelos sentidos, mas que faz sentido e nos move através da matéria do mundo e das palavras [tradução nossa].

¹⁴ Essa interpenetração entre paisagem e *eu* é atravessada, em diversos momentos, também por processos temporais – em especial, pela memória. Como neste texto de Nava, em que janelas da casa e olhos do corpo, aberturas por onde transitam subjetividade e mundo, confundem-se: “Vim para vender um prédio, a casa onde cresci, cujas janelas, através das quais primeiro apreendi o mundo, de tal forma então se me confundiram com os meus olhos, que se me entranharam nos sentidos. Não vai ser fácil arrancá-la agora às profundidades da alma, donde como uma planta parece ter brotado até me submergir na sua sombra.” (NAVA, 2002, p. 183).

¹⁵ A radicalização das brechas no muro e os poros na pele acontece com o espacejamento do próprio corpo em si – que, em especial em Nava, se rasga por dentro; se *espaceja*: “Perdia-se-lhe o corpo no deserto, que dentro dele aos poucos conquistava um espaço cada vez maior, novos contornos, novas posições, e lhe envolvia os órgãos que, isolados nas areias, adquiriram uma reverberação particular. Ia-se de dia para dia espacejando. As várias partes de que só por abstracção se chegava à noção de um todo começavam a afastar-se umas das outras [...]. (NAVA, 2002, p. 166).

a ele também num algarismo, um elemento com o qual compunha então um número num plano cada vez mais vasto onde assim tudo acabava por poder perspectivarse em termos aritméticos. Os mais heterogêneos objectos combinavam-se entre si em melindrosas adições, ávidas multiplicações que tudo pareciam arrastar e consumir, operações [...] onde fatalmente o zero era a entidade soberana [...]. A pulsação algébrica do espaço aproximava-o do tempo, o zero ia e vinha e nesse movimento era visível o vazio que também significava, a conversão dos dados dos sentidos em conceitos dum rigor gémeo do vidro [...]. (NAVA, 2002, p. 238)

O zero naviano configura um espaço – e não, propriamente, um lugar: “um plano cada vez mais vasto”. Ao mesmo tempo, é um elemento conversor, capaz de transformar um móvel, tapete ou adereço em um algarismo. Como na equação de Carlos de Oliveira, abre-se um espaço para relações que superam a referencialidade convencional, dando-se ênfase a conceitos (ou variáveis); um lugar de novas possibilidades de combinações, mesmo entre “os mais heterogêneos objectos”. Em suma, um *vazio que também significa*, povoado por circulações, adições e multiplicações – e é precisamente esta uma das melhores definições para a função deserto¹⁶.

Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. *É preciso fazer* o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior; mas, ao contrário [...] sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1.” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 21).

¹⁶ Zero, deserto, buraco também se identificam em Deleuze e Guattari, em suas aproximações do corpo sem órgãos e dos devires; neles, esvaziamento, povoamento e multiplicidades igualmente se combinam: “O zero é o corpo sem órgãos do Homem dos Lobos. [...] [o ponto zero] não exprime de forma alguma a falta, mas a positividade do corpo pleno como suporte e suposto [...]” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 58).

Escrever “a n-1” é o que propõem, em momentos fulcrais de suas obras, Carlos de Oliveira, Luis Miguel Nava e António Ramos Rosa. As imagens relacionadas às lacunas, brechas, poros são apenas algumas das formas possíveis de fazê-lo. Neste artigo, foi sobre elas que nos debruçamos por ajudarem a tornar mais visíveis os espaços de puras relações criados por essas poéticas, e por serem propícias para se pensarem algumas das implicações éticas desses desertos escritos. Com seu caráter de lugar problemático e por evidenciar o que possuem de rompimento, comunicação e abertura, esses buracos escavam uma atitude comprometida: lançar o olhar para o outro e para seu ao-redor, engendrar e participar desse tecido homem/mundo é assumir, na contramão do egoísmo, uma responsabilidade; na contramão da frenética fugacidade, buscar parar o tempo; na contramão do conforto do estabelecido, exercitar novas configurações subjetivas, corporais, de mundo e de linguagem. O deserto construído poeticamente aparecerá, assim, como recusa da homogeneização (o que poderia parecer paradoxal, se vislumbrarmos a imagem típica do deserto, monótona e sempre igual). Os sujeitos desses textos se negam a participar da massa pasteurizada¹⁷, resistem ao apelo constante de integração apaziguada à sociedade tal como está posta. Erguem-se em atitude permanentemente crítica e reclamam liberdade: “O corpo está demasiado próximo do quotidiano, há que instaurar entre eles uma abertura, alguns centímetros de intensa liberdade” (NAVA, 2002, p. 191).

Abrir distância em relação ao cotidiano não se opõe ao desejo

¹⁷ Em *A rebelião das massas*, Ortega y Gasset conceitua o homem médio e o tipo de relações que ele engendra, em tudo contrastantes com o que os poetas desejam ser e fazer: “Massa é o ‘homem médio’. Deste modo se converte o que era meramente quantidade – a multidão – numa determinação qualitativa: é a qualidade comum, é o mostrengo social, é o homem enquanto não se diferencia de outros homens, mas que repete em si um tipo genérico. [...] Massa é todo aquele que não se valoriza a si mesmo – no bem ou no mal – por razões especiais, mas que se sente ‘como todo o mundo’, e, entretanto, não se angustia, sente-se à vontade ao sentir-se idêntico aos demais.” (ORTEGA Y GASSET, pp. 62-63); “A massa – quem o diria ao ver seu aspecto compacto e multitudinário – não deseja a convivência com o que não é ela. Odeia de morte o que não é ela.” (ORTEGA Y GASSET, p. 141).

de habitação de mundo e de partilha – “o deserto é povoado”; “o corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades”, advertem Deleuze e Guattari (2011, pp. 56-57); mas as escritas de Oliveira, Nava e Ramos Rosa também não têm a ilusão de reabitar (ou reabilitar) o mundo tal como ele foi um dia. É preciso criar outras formas de fazê-lo – ou, em palavras de Silvina Rodrigues Lopes, “habitar a terra’ afirmando o incomensurável na medida” (LOPES, 2012, p. 48), engendrar constelações que “são em-devir, intensas de cada vez pela constelação que as forma” (p. 49). Assim como não se deseja exatamente resgatar a memória, esmagada e desvalorizada pela indústria do entretenimento, mas investigar outra relação com o tempo, construída sobre uma concepção temporal que nasce em uma tensão crítica. Essa escrita está mais preocupada em transformar o deserto, enxergando também aí fertilidade, do que em, nele, localizar, para preservar, um reduto de cultura – daí a escassez da palavra “oásis” na poesia moderna, o que, dada a profusão de desertos, não deixa de chamar atenção¹⁸. “Ele escreve. O seu desejo é o desejo q de tornar habitável o deserto”, lê-se em Ramos Rosa (2001, p. 151). O deserto construído por esses poetas não é, portanto, o do “estéril desacompanhamento”, que se opõe à “experiência fecunda da pluralidade inerente à esfera pública” (AMARAL, 2010, p. 254)¹⁹, mas o da busca permanentemente

¹⁸ Como já foi anotado na nota de rodapé nº 5, Hannah Arendt, em muitos de seus textos, vale-se da metáfora do deserto para inscrever o lugar negativo da cultura ocidental do século 20. Neste fragmento, a aridez desértica opõe-se ao oásis: “o oásis é, de forma bem concreta, a terra da cultura, a terra cultivada, e o deserto deve ser considerado como tudo aquilo que não é cultivado, tomando-se como base um parâmetro determinado da cultura e da formação ocidental” (ARENDR, 1995, pp. 185-186. In: AMARAL, 2010, p. 272)

¹⁹ Expressões para caracterizar o deserto usadas por Margarida Gomes Amaral em sua já citada tese de doutoramento sobre Hannah Arendt: “Ora, se a cultura é efectivamente a condição da habitabilidade do homem no mundo, na medida em que a comunicação dos nossos juízos possibilita cultivar, ela própria, a atitude cultural relativamente ao nosso passado, o deserto é, pelo contrário, o terreno árido em que nos encontramos em absoluto desacompanhamento. Em tais circunstâncias, os homens menosprezam a esfera pública como domínio de aparecimento e recordação comum daquilo que se considera ser digno de aparecer. [...] não será difícil constatar-mos que vivemos hoje num universo avesso à esfera pública, avesso portanto à cultura assim entendida, que maior correspondência

empreendida por uma nova forma de se relacionar com o outro, com o mundo, com a linguagem e consigo mesmo. É no deserto, portanto, que se persiste:

DAQUI DESTE DESERTO EM QUE PERSISTO

Nenhum ruído no branco.
Nesta mesa onde cavo e escavo
rodeado de sombras
sobre o branco
abismo
desta página
em busca de uma palavra

escrevo cavo e escavo na cave desta página
atiro o branco sobre o branco
em busca de um rosto
ou folha
ou de um corpo intacto
a figura de um grito
ou às vezes simplesmente
uma pedra
busco no branco o nome do grito
[...]
Que tenho eu para dizer mais do que isto
sempre isto desta maneira ou doutra
que procuro eu senão falar
desta busca vã
de um espaço em que respira
a boca de mil bocas
do corpo único no abismo branco

Sou um trabalhador pobre
nesta mina branca
onde todas as palavras estão ressequidas
pelo ardor do deserto
pelo frio do abismo total
(RAMOS ROSA, 2001, pp. 148-150).

encontra na imagem do terreno árido do deserto.” (AMARAL, 2010, pp. 253-254).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AL BERTO. **O Medo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

ALEGRE, Manuel. **Obra poética**. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

AMARAL, Margarida Gomes. **Alienação, deserto e naufrágio: três metáforas para uma compreensão da geometria do tempo em Hannah Arendt**. Lisboa, 2010. Tese (doutorado em filosofia contemporânea). Departamento de filosofia, Universidade de Lisboa.

COLLOT, Michel. **La matière-émotion**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FERREIRA, António Manuel. Luís Miguel Nava: Até à raiz da alma. **Diagonais das letras portuguesas contemporâneas: actas do 2º Encontro de Estudos Portugueses**. Aveiro: Fundação João Jacinto de Magalhães, 1996. p. 130.

HATHERLY, Ana. **A idade da escrita e outros poemas**. São Paulo: Escrituras, 2005.

HELDER, Herberto. **Os passos em volta**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010.

LOPES, Silvina Rodrigues. **a estranheza-em-comum**. SP: Lumme Editor, 2012.

MACEDO, Helder. "O deserto". In: MELO E CASTRO, E.M. **O próprio poético**. São Paulo: Quíron, 1973.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. 4ª ed. Lisboa: Vega, 2002.

NAVA, Luís Miguel. **Ensaaios reunidos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Poesia completa** (1979-1994). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

OLIVEIRA, Carlos de. **O aprendiz de feiticeiro**. Lisboa: Seara nova, 1973.

_____. **Trabalho poético**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Org. Cleonice Berardinelli e Maurício Matos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. **Poemas de Álvaro de Campos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

RAMOS ROSA, António. **Antologia poética**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.

_____. **As Marcas do Deserto**. Lisboa: Editorial Vega, 1980.

NO LIMIAR, UM SUJEITO ENCENA A POÉTICA DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE

IN THE THRESHOL, A SUBJECT PUTS IN SCENE SEBASTIÃO UCHOA LEITE'S POETICS

Maria Aparecida JUNQUEIRA¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é apreender a construção do sujeito poético na poesia de Sebastião Uchoa Leite. Orienta-se pelas indagações: Até que ponto este sujeito poético experimenta experiências limiares, buscando apreender na vida moderna as transições, os ritos de passagem do homem do presente? Ao mesmo tempo, que agonia fere-lhe em negatividade ao registrar auto/alter-figurações subjetivas que ficcionalizam identidades de um eu que se espreita e espreita o mundo?

PALAVRAS-CHAVE: Sebastião Uchoa Leite. Poesia. Sujeito poético. Limiar. Negatividade

ABSTRACT: The objective of this work is to apprehend how the poetic subject is built in Sebastião Uchoa Leite's poetry. The research is guided by the following questions: In which way does this subject try out neighboring experiences, apprehending in modern life the contemporary man's transitions and rites of passage? At the same time that agony hurts him/her in refusals by registering subjective self/ alter

¹ Docente do Departamento de Arte e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, SP. junqueirama@uol.com.br

figuring, which transforms identities of a self who spies into himself/herself and spies into the world?

KEYWORDS: Sebastião Uchoa Leite. Poetry. Poetic Subject. Threshold. Negativity

Fala tu também,
fala por último,
diz o que tens a dizer.

Fala –
Mas não separe o Não do Sim.
Dá também o sentido ao teu dizer:
dá-lhe a sombra.

[...]
Diz a verdade quem diz a sombra.

Mas eis que se atrofia o lugar onde estás:
E agora para onde, despojado de sombra, para onde?

[...]
onde se vê a cintilar: na ondulação
de palavras errantes.
(Paul Celan, 2014, “Fala tu também”)

Poesia é a sombra
Em guarda atrás de alguém
Ou na frente
Abrindo o caminho
Diminui ou alonga o vulto
Conforme o foco solar
Abre-se ou estreita-se
No jogo hiperrealista
Entre o eu e a margem
(Sebastião Uchoa Leite, 2008, “Focos”)

Marca, de modo predominante e diverso, a poesia brasileira nas últimas décadas, a figuração corporal do sujeito, traduzida em experiências que constituem subjetividades. Uma delas que chama a atenção é a da poesia de Sebastião Uchoa Leite (1935-

2003), porque perturba o leitor/espectador os “eus” construídos, expostos e encenados em seus diferentes livros. Desde os primeiros, intitulados *Dez sonetos sem matéria* (1958-1959), *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço* (1958-1962) e *Signos/Gnosis e outros* (1963-1970), reunidos em *Obra em dobras* (1960-1988), os sujeitos poéticos já olhavam de soslaio o tempo, o espaço e a distraída presa.

Obliquamente manifestam-se em dramatizações, operando por meio de recusas. O poeta constrói “eus”, formando um concerto de vozes dissonantes, que se corporificam em formas híbridas, animalizadas e fantasmagóricas que se conciliam com os desdobramentos ambíguos, complexos do sujeito nestes tempos modernos, unindo-se àqueles poetas que distinguem uma forma-limite de poesia ao circunscrevê-la em negatividade nuclear.

O poeta se mostra artífice construtor do verso ao, de través, apresentar o sujeito lírico em perspectiva crítico-estética. Por isso é possível perguntar se o sujeito poético em Sebastião Uchoa Leite é aquele que experimenta experiências limiares, buscando apreender na vida moderna as transições, os ritos de passagem do homem do presente. Ao mesmo tempo, que agonia fere-lhe em negatividade ao registrar auto/alter-figurações subjetivas que ficcionalizam identidades de um eu que se espreita e espreita o mundo. O poeta parece espiar os segredos que recolhe de uma vivência pessoal e histórica, em desajuste e desacordo com a sociedade, em ardil engenhosamente arquitetado. Resta-lhe, via instabilização da linguagem, o resistir por meio de um convergir de forças que revitaliza sua poesia. São vários os caracteres que seu sujeito poético, desdobrado em ambivalências, deixa ver por suspeição.

É em suspeito e em suspenso que se atualiza a subjetividade do eu lírico, repropoendo no seu tempo a velha questão do eu e, porque não, do outro. Se no primeiro livro já se nota uma ausência – *Dez sonetos sem matéria* –, ela se acentua em *Dez exercícios numa mesa*

sobre o tempo e o espaço – no qual tempo e espaço são tecidos numa zona intervalar, entre fenomenal e existencial. Acresce-se, aí, a contraposição entre o tempo mítico e o efêmero das coisas: “Deveria pensar nas coisas efêmeras / Incorporo o poste e incorporo a luz / mas a vida permanece opaca”, diz na parte III de “Teoria do ócio”. Numa zona de duplicidade, salta a indecisão do sujeito, entretanto, os *Dez exercícios...* parecem conter as sementes que vão antagonizar o absoluto e surpreender a experiência em embates. Por vezes é o que se lê em “Tempus Fugit n. 1”: “Compreender que o dia é transeunte, / que a claridade é uma forma de transição. / Todos passeiam na transação do tempo /” ou em “Tempus Fugit n. 2”: “As traças devoram / os livros de estampas góticas ou modernas”. Essa contraparte efêmera mobiliza o antagonismo e, aos poucos, como as traças, destrói a perspectiva lírica que ali ainda restava e, em seu lugar, imagens do eu alastram-se, em quase dissolução, por sua poesia.

A falta anunciada não se preenche, antes teatraliza-se. Há um vazio que responde a uma ausência presente. Se, no primeiro soneto, de *Dez sonetos sem matéria*, o tempo é um personagem mítico que se teatraliza: “Clássico tempo, pausa entre dois atos,” na poesia, a contar de *Antilogia* (1972-1979), não só o sujeito lírico, mas o próprio método perfazem-se a espreita, melhor dizendo, como bem frisou João Alexandre Barbosa (2000, p. 27), no prefácio ao livro *A espreita*, “*de espreita*, isto é, uma poesia que existe, ainda existe, por entre as frestas da história de desastres e ruínas”. Teatraliza-se o sujeito, na ambivalência do esconderijo e do bote, em ação indeterminada de agente ou paciente, de predador ou de presa. A página se faz palco e a dramaticidade do sujeito lírico e da palavra poética é colocada em cena, como em dois poemas exemplares desse mesmo livro *A Espreita*, ambos escritos em 1997:

Um outro

(quando acordo no entressono vejo-me

como se estivesse fora de mim mesmo
é uma espécie de susto:
ali estou eu
parado como se fosse um outro
contratado para cometer um crime
quero voltar para dentro do sono
dentro do subsolo da mente
onde me jogo
e me dissolvo
e me abandono)

(Ele, em geral

Prefere enfiar-se
No canto
Parado
Como uma víbora
Antes do bote
Observa
Calado
O passar do tempo
Pelos relógios
Controlado
Passa pelas folhas
Do livro entreaberto
O úmido
Índice
Do medo)

O poeta, nas frestas entre parênteses, não carrega de significado o poema, mas o enerva de dramaticidade e de violência potencial. Um eu e um ele enervados em “Um outro”, que intitula o primeiro poema, e simultaneamente quase dissolve eu e ele em “outro”. Ambivalências sob a ótica da suspeição, na zona intermediária do “entressono”, entre a vigília e o sono. É no intervalo entre parênteses que o poema acontece e que o poeta aposta na apreensão do movimento em oposição à continuidade, à causalidade temporal. Há apenas vestígios nos poemas de ações possíveis, ecos de falas, vozes dissonantes que sugerem imagens: índices de recusa e

negatividade. “Passa pelas folhas / Do livro entreaberto / O úmido / Índice / Do medo”, a linguagem é o lugar da (im)possibilidade de dizer verdades.

A negatividade, em Sebastião Uchoa Leite, corrobora o seu método poético da espreita e parece seguir a lógica da falência, advinda da tradição moderna, que a linguagem, nestes tempos do presente, singulariza em potência. No entressono ou acantado, parado a observar o tempo e a presa, o ponto de vista do sujeito é traçado no negativo. É a negatividade que lhe alimenta a criação e lhe dá potência para tensionar os paradoxos, mesmo na mais extrema articulação: morte/vida.

Antes mesmo de enunciar-se com radicalidade em *A espreita*, o sujeito lírico de Sebastião já indagava sobre o nada que somos, em livro publicado em 1982, cujo título *Isso não é aquilo (1979-1982)* oculta uma crítica via antilirismo ao “Isso é aquilo”, tema emoldurado em metáfora romântica. É sob o prisma de uma charada, entrecruzando a tensão entre “nadas”, que, do poema “Igual a uma charada”:

o nada é uma concha
uma metáfora encarquilhada
encostada à orelha
ouve-se nela
o ruído igual do vazio
deito-me na membrana do nirvana
nado no côncavo do nada

surge um eu que se entrelaça - “nada” - na possível definição de “nada”. Um vazio depurado no continente do ruído, que se explica na elipse. De que é feito este eu poético? Do vazio-cheio nirvanesco: plenitude a que chega o eu na evasão de si - “nado no côncavo do nada” - que é a realização da sabedoria. O eu investe na solução de um enigma, construído por entre imagens, sons e sentidos imbricados: “nada”, “concha”, “côncavo”, “orelha”, “membrana do nirvana”, “metáfora encarquilhada”. Uma busca poética para a vida,

um modo ainda que provisório e fascinante de livrar-se da finitude, da tragicidade que envolve a condição humana. A metáfora, aqui, antilírica, encarquilhada, enervada em nervuras tal qual uma concha, contém o vazio por onde passa o infinito.

É deste vazio que não se dobra a conceituações, que pode emergir sentidos novos, compreensões para fenômenos de articulação difícil. Octavio Paz, quando discute analogia e ironia, em *Os filhos do barro*, parece fundamentar o sentido estético e crítico desta metáfora poética, revigorada em tal vazio:

O mundo é a metáfora de uma metáfora. O mundo perde sua realidade e se transforma numa figura de linguagem. No centro da analogia há um oco: a pluralidade de textos implica que não há um texto original. Nesse oco se precipitam e desaparecem, simultaneamente, a realidade do mundo e o sentido da linguagem. (PAZ, 2013, p. 79).

A escrita secreta da poesia decifra e cifra o mundo em pluralidade de textos e sentidos. O oco se faz método e nele se precipita a nudez do homem diante da morte. Nesta esteira, Sebastião Uchoa Leite não contempla apenas esse oco, mas sente-o e o transforma em matéria poética. Assim, reivindica para o seu sujeito poético não um lugar de saber delimitado interior ou exterior, mas o limiar, onde o rigor da metáfora se concretiza no risco, antagonicamente à linguagem digerível. E, para a sua poesia, reserva os territórios do indeterminado, do intermediário, do suspenso.

Numa perspectiva inversa, portanto, à da ordem contínua, o seu sujeito poético, acentuado nos últimos livros, registra a vida em circunstâncias de risco. Diferente da maioria da poesia dos anos 70, afeita a parâmetros de um cotidiano trivial e um lirismo confessional, como já o frisou Costa Lima (apud SUSSEKIND, 2004, p. 119), a poesia de Sebastião nega tais parâmetros e funda-se no antilírico, no risco, lá onde a língua está fora do poder. No poema “Biografia de uma idéia”, do livro *Antilogia*, o poeta precisa, em medida imprecisa, esse saber, consciente que é de que a linguagem

é impotente para apreender e superar a negatividade, todavia, é “no centro da analogia” onde “há um oco”, que ela iconiza as coisas do mundo. Observe o poema:

ao fascínio do poeta pela palavra
só iguala o da víbora pela sua presa
as ideias são/não são o forte dos poetas
ideias-dentes que mordem e se remordem:
os poemas são o remorso dos códigos e/ou
a poesia é o perfeito vazio absoluto
os poemas são ecos de uma cisterna sem fundo ou
erupções sem larva e ejaculações sem esperma
ou canhões que detonam em silêncio:
as palavras são denotações do nada ou
serpentes que mordem a sua própria cauda

Em comum com a víbora, o poeta tem o veneno contra o uso corrente do idioma. A construção do poema emana do e no negativo. Semântica e sintaticamente ao negar, afirma a linguagem do seu ser. É aí que as “ideias-dentes” trapaceiam a morte e ensinam o viver. Uma luta sem fim da arte diante da finitude da vida. O poeta opera com a ausência (a poesia é / os poemas são) – perfeito vazio absoluto, ecos de uma cisterna sem fundo, erupções sem larva, ejaculações sem esperma –, reafirmado pela presença do silêncio, do nada e da forma serpente – “ideias-dentes que mordem e se remordem”. É neste processo, embasado na negatividade, que o poeta se põe a pensar e a conceber o fazer poético. Desse modo, poeta e víbora se assemelham no ato de seduzir palavra e presa. Os poemas, longe de transmitirem o fácil, engendram o difícil, “são o remorso dos códigos”, apreendem e sugerem o que não se deixa aprisionar em significado, mas em estado de lucidez é um achado.

À moda de Paul Valéry, que toma a imagem da serpente como emblema e afirma: “...Acostumar-se a pensar como Serpente (*penser en Serpent*) que se come pela cauda. Pois aí está toda a questão. Eu ‘contenho’ o que me ‘contém’. E eu sou sucessivamente continente e conteúdo.” (CAMPOS, 1984, p. 113-114); Sebastião também se

apropriada desta imagem e nela encontra a forma para perscrutar o sujeito que devora e é devorado. No poema “Metassombro”, de *Antilogia* se lê:

eu não sou eu
nem o meu reflexo
especulo-me na meia-sombra
que é meta de claridade
distorço-me de intermédio
estou fora de foco
atrás de minha voz
perdi todo o discurso
minha língua é offídica
minha figura é a elipse

O poeta trata de um eu que volve a si mesmo – eu não sou eu – e busca um sentido possível no “não-ser”, lugar de conhecimento provável, que alimenta o eu-serpente, cuja cabeça come a própria cauda e ensina o ser a especular-se, a distorcer-se, a estar fora de foco, a perder o discurso e a apoderar-se de uma língua que é offídica e de uma figura que é a elipse. Língua da poesia. Para Valéry, é o ícone do pensar. Um pensamento que devora a si mesmo, refazendo-se na procura infinita e rigorosa do ser. Encontro de paradoxos, de probabilidades.

A poesia de Sebastião concretiza este volver-se sobre si com o objetivo de equilibrar a vida diante da dramaticidade do anúncio da finitude feito pela linguagem. A variação desse tema em sua poesia confirma um método, como provam os poemas do livro *Cortes/Toques* (1983-1988), primeiro a compor a reunião de sua poesia em *Obra em dobras, 1960-1988*. Os poemas, escritos respectivamente em 1983 (“Outro esboço”) e 1987 (sem título, cujo primeiro verso é “Precisamos”), buscam apreender um quase-método que opera por analogia e retém no espaço do mesmo verso semelhanças e desigualdades de fenômenos aparentes. O desejo é captar o silêncio primordial e configurar a criação, a invenção, num jogo quase conceitual:

OUTRO ESBOÇO

A serpente semântica disse:
não adianta querer
significar-me
neste silvo.
Meu único modo de ser é a in
sinuosidade e a in
sinuação.
Não é possível pensar
a verdade
exceto como veneno.

O modo de ser poesia e poema é pela (in)sinuosidade e (in)sinuação, apenas sugestão, esboço de sentido, porém, hábil e sutil. A sedução não se aparta deste modo de ser em ondulação, tortuosidade e arдил como o desenho que o poema delineia na página. A advertência do poema – serpente semântica - concretiza-se de modo dissimulado. O modo de ser (in)sinuoso, qualidade primeira do ser serpente, aliado a uma outra qualidade que também lhe dá a especificidade: o veneno, sustentam-lhe o pensar a verdade: “Não é possível pensar / a verdade / exceto como veneno”. Há uma qualidade de veneno – agente de transformação – no coração da verdade, aquela que depura o ser em busca de si mesmo. O que deseja o poeta senão se aproximar desta inacessível verdade que escapa das mãos do homem? A poesia, todavia, anuncia uma exigência, seu modo de ser é o da obscuridade, seu estatuto, o da ambigüidade. Blanchot (2005, p. 136-137) reitera o poeta: “A verdade da literatura estaria no erro do infinito. O mundo onde vivemos, tal como o vivemos, é felizmente limitado. (...) A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito.” O poeta é aquele que percebe que “A literatura não é uma simples trapaça, é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário.” (BLANCHOT, 2005, p. 140). É o que Sebastião esclarece neste poema:

Precisamos
de inteligências radar
e sonar
para captação de formas.
A poesia é um repto.
Não
(necessariamente)
um conceito.
Uma identificação de ecos
por onde o ininteligível
se entende.

“Ir em direção àquilo que é”, à qualidade primeira do ser é pensar por ícones, é captar formas, é desafiar a lei do contínuo para apreender a natureza sensível do objeto. Nesse sentido, são necessárias as inteligências radar e sonar que, semelhantes a equipamentos, são hábeis para localizar objetos em qualquer espaço, apreender-lhes a forma e a natureza, detectar-lhes ecos. Enfim, abstrair as qualidades simples do quase-objeto, forma e sentimento quase ininteligível. Chega-se, então, à poesia, às relações inusitadas, à descoberta do novo, a “Uma identificação de ecos / por onde o ininteligível / se entende”.

Entretanto, corre em equívoco aquele que pensa que a poesia de Sebastião se explicita no poema. Não. Ela se segreda, só se deixa ver espiada, sob o mesmo véu que abriga o seu método. Sua intimidade é sutil e enviesada, por isso, simultaneamente, se oculta e mostra, guarda e revela, vigia e escapa. É preciso olhar atento, um saber ver entre luz e sombra para fisgar-lhe os fios que tecem a composição vida/morte numa atitude sempre de espreita. É o que parece dizer o poema, intitulado “Espreita”, não por acaso do livro *A Espreita*:

É uma espécie de Cérbero
Ninguém passa
Não escapa nada
Olho central
Fixo
À espreita
Boca disfarçada
Que engole rápido
Sem dar tempo
Depois dorme
Aplacado

Do primeiro ao último verso, a ambiguidade é mantida. Um ser estranho, fantástico, imaginário, espreita e é espreitado, numa confluência do eu e do outro. Uma agressividade exala dos traços mínimos, elípticos, pelos quais é sugerido. Verte ainda uma ameaça que se impõe pela “Boca disfarçada”. Como um porteiro do Inferno – espécie de Cérbero – cuida de uma passagem, que pode simbolizar, na errância do caminho, o interiorizar-se, o sair de si mesmo, o encontrar-se no outro. Um olho central fixo atrai e é esboçado no corpo do poema – Fixo -, no quinto verso, a delinear também a boca. O poema como um todo, todavia, teatraliza o bote à traição da presa. Refestelado e irônico, “Depois dorme / Aplacado”.

Alinhada à tradição moderna, a poesia de Sebastião se, por um lado, solicita um observar às ocultas, por outro, há o desejo de trazer à luz, daí o tema luz/sombra que perpassa a poesia do poeta. É neste lusco fusco que o eu e o outro se entrelaçam em imagens instantâneas e ficcionais para um rever-se e ver o mundo. O ser de dentro e o de fora em confronto se encontram, resgatados pelo olhar. Num exercício auto-reflexivo, o sujeito poético explora sua identidade em abismo, em figurações como se nota no poema “Enroscado no serpens”, do livro *Cortes/Toques*:

Eis-me: o eu-em-si
monstro
enroscado em silepses
ensimesmudo
no sono eulemental
entre as vias venosas
de pesadelos cogumelos
apocalípticos euclípticos.
Eis-me: todos-os-eus
euscitológico
eucríptico
eu-fim.

O sujeito poético, em íntima agonia existencial e em humor irônico, afunila-se do primeiro verso - “o eu-em-si” - ao último

“eu-fim”, passando por imagens que tratam dos fins últimos do sujeito e mesmo assim críptico, um eu pouco perceptível, de difícil decifração, que se deixa ver só de espreita, pois prefere “o ignoto” ou o outro, como anuncia no poema “Outro puzzle”: “Não estou dentro / A lo mejor, soy outro / (Como disse Vallejo) / À grande dor de estar vivo / (Como disse outro espécime) / Prefiro o ignoto”. O eu de dentro se identifica com o outro de fora, as realidades de um e de outro se misturam em tensões, segredos que se guardam e que se escapam no âmago da poesia de Sebastião. Outras vezes, mais distanciado, na máscara de uma terceira pessoa, o próprio sujeito poético se busca, como se lê em “Mínima Crítica” n. 5, também de *Cortes/Toques*:

O não-herói busca
o seu negativo:
o seu dentro Jack-the-ripper
que não quisesse
apenas matar.
Mas muito mais:
ver de fora as tripas.

Já de início o poema revela uma das faces/ficções negativas do sujeito, um não-herói que busca o seu negativo. Um negativo que não opera com o seu oposto, mas com a intensidade do negar. Num jogo no qual dentro e fora são expostos: inerente ao interno é a memória do assassino inglês Jack, o estripador, a negatividade do fora é ver as tripas. Ambiguidade que desconcerta o leitor/espectador que espera a relação positivo/negativo, mas o que lhe é dado a ver é mais violência: do âmago da vítima, as vísceras - selvageria irônica do anti-herói em perspectiva oblíqua.

Eu e outro na poesia de Sebastião experimentam essas zonas identitárias ambíguas e descontínuas que geram desfigurações do sujeito poético. No livro *A espreita*, numerosos poemas radicalizam esta espionagem do vazio interior do eu e do outro, cuja reconfiguração se constrói nas sombras, embora aspire a luz.

Trata-se de uma interioridade esvaziada, entretanto, o poema ainda retém algo em segredo que se move entre o dentro e o fora, difícil de abstrair, no entanto, é o que torna o poeta singular. O poema “A luz na sombra” é exemplo:

Súbito – do outro lado –
Vejo-o projetado
No espaço
Deste lado
Os focos sobre almofadas
Uma luz amarela
Os quadros também
Esquálido
Amarelo magro
Na sombra
Do além-vidro
Vida em-si
Universo invisível
Vazio
Corpo absorto
Em queda
Na sombra-silêncio

A quem se dirige, em terceira pessoa, o sujeito poético de “A luz na sombra”? Ao eu lírico herdado da tradição lírica e escamoteado, subtraído na modernidade? A um eu que se vê projetado “do outro lado” ou “deste lado”? A localidade se indetermina e uma imagem se teatraliza, não simplesmente no espaço que simultaneamente divide e integra o ser na zona limiar. Mais que isso: aqui parece não existir qualquer distância - um é outro -, rasga-se a interioridade, escarna-se o sujeito e quase se expõe a alma, se ela pudesse ser vista. Mas o que se vê em “Os focos sobre almofadas / Uma luz amarela / Os quadros também / Esquálido / Amarelo magro /”, quando pela obscuridade/claridade de “Na sombra / Do além-vidro” tudo se torna opaco? Luminosidade difusa e opaca entranha pelo peso e cor - luz amarela, esquálido, amarelo magro - palidez, macilência, morte. Sensação de ambiguidade que oblitera a visão e ofusca ver a “Vida-em-si”. Se no passado o em-si, mesmo inapreensível,

fundou o ser e inventou uma individualidade representada ainda pelo eu lírico, construído na relação sujeito e objeto, o presente, como lembra Haroldo de Campos, e prefere expressá-lo pelo termo “agoridade” / *Jetztzeit* (*caro a Walter Benjamin*), [é]:

uma poesia “do outro presente” e da “história plural”, que implica uma “crítica do futuro” e de seus paraísos sistemáticos. Frente à pretensão monológica da palavra única e da última palavra, frente ao absolutismo de um “interpretante final” que estanque a “semiose infinita” dos processos sógnicos e se hipostasie no porvir messiânico, o presente não conhece senão sínteses provisórias (CAMPOS, 1997, p. 269).

“A luz na sombra” é uma síntese provisória proposta por Sebastião Uchoa Leite que, atento à transformação do sujeito poético e espreitando o mundo, esvazia o em-si e o projeta na plenitude do vazio – Universo invisível / Vazio – não afeito à visão, mas à tragicidade da “agoridade” da vida. Surpreende o eu, o outro e o leitor/espectador, sujeitos viventes deste tempo, que apreendem (mesmo amarelo magro) o instante pelo olhar – “Vejo-o projetado / No espaço (...) Corpo absorto / Em queda / Na sombra-silêncio”. A ausência de uma ação ou gesto, contudo, não neutraliza a presença de um eu/outro esquálido, metamorfoseado no trágico, cuja consciência continua a velar de espregueada a si mesmo, o homem e o mundo. É nessa zona limiar e estratégica que o poeta se encontra com Paul Celan (2014, p. 35) de “Fala tu também”: “Fala – / Mas não separe o Não do Sim. / Dá também o sentido ao teu dizer: / dá-lhe a sombra”.

“(...) despojado de sombra, para onde?” se pergunta o sujeito poético de Celan (2014, p. 35). E sugere ao tu:

Sobe. Tactea para cima.
Tornas-te mais delgado, mais irreconhecível, mais fino!
Mais fino: um fio,
por onde ela quer descer, a estrela:

para nadar lá em baixo, lá em baixo,
onde se vê a cintilar: na ondulação
de palavras errantes.

Entre o subir e o descer, o sujeito poético experimenta abismos infinitos, metamorfoseia-se, torna-se quase irreconhecível – Mais fino: um fio – (fino fio concretizado no verso do poema) ou como diz o sujeito poético de Sebastião: “Esquálido / Amarelomagro”, para responder ao desejo da estrela / poesia: nadar lá embaixo e ver-se cintilar “na ondulação / de palavras errantes”, lá onde a linguagem se preserva da cisão Sim e Não. Na sombra. Na marginalidade. No limiar da *doxa*.

É na errância, cujo não lugar é o limiar, que a poesia ancora sua promessa de vida, e a poesia de Sebastião revela que “Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível.” (AGAMBEN, 2007, p. 30). Retorna-se, então, à epígrafe: “Poesia é a sombra / Em guarda atrás de alguém / Ou na frente / abrindo o caminho (...) / No jogo hiperrealista / Entre o eu e a margem” (LEITE, 2008, p. 22).

O sujeito poético de Sebastião Uchoa Leite mantém-se, assim, no limiar, lugar de indeterminação onde o sujeito se desveste do lirismo pessoal e potencializa novas estruturas de linguagem. O poeta investe o eu de teatralidade, colocando-o para encenar dados e relações inesperadas extraídos da realidade. Uma espécie de sujeito poético que constrói a “própria sombra a partir dos valores luminosos da palavra”. A imagem que sugere é a de um ator/personagem que se sabe “restos e fragmentos de uma história” (BARBOSA, 2000, p. 25, 16). Coaduna-se com a tradição moderna da negatividade e ainda potencializa, em oculto, para o eu/outro, vértices inusitados de sombra e luz que o olhar do leitor/espectador e o do próprio sujeito poético experimenta de viés e aprende com o poeta o sentido estético e crítico da vida e da arte em nudez frente à morte. Como também o poeta põe em cena no poema “Teatro”, de *A espreita*:

Ali – a luz vermelha
Aqui – olhos que vêem
De viés
Na diagonal deste ângulo
Um teatro de sombras
Sobrângulos
Destes olhos
Conscientes e senscientes
Fixados na luz
De formas
Indecifradas

que os sujeitos captam na apresentação de si e no registro do mundo, em campo de indeterminação: uma forma de apreender a subjetividade por sua subtração, nesses tempos em que “o presente não conhece senão sínteses provisórias”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. **Bartleby**: escrita da potência. “Bartleby, ou Da Contingência” seguido de *Bartleby*, o escrivão de Herman Melville. Trad. de “Bartleby, ou Da Contingência”: Manuel Rodrigues e Pedro A. H. Paixão (2007). Trad. de *Bartleby*, o escrivão: Gil de Carvalho (1988). Edição de Giorgio Agamben e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. (Arte e produção / disciplina sem nome. Coleção dirigida por Pedro A. H. Paixão).

BARBOSA, J. A. Raro entre os raros. IN: LEITE, Sebastião Uchoa, **A espreita**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção Signos, 27).

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. 1. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMPOS, A. **Paul Valéry**: A serpente e o pensar. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, H. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação, o poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-269. (Biblioteca Pierre Menard).

CELAN, P. **Não sabemos mesmo o que importa** – Cem poemas. 1. ed. Trad. e posfácio de Gilda Lopes Encarnação. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014.

LEITE, S. U. **Obra em dobras**, (1960-1988). 1. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988. (Coleção Claro Enigma).

_____. **Cortes/Toques** (1983-1988). In: _____. *Obra em dobras*, (1960-1988). 1.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988 p. 7-54. (Coleção Claro Enigma).

_____. **Isso não é aquilo** (1979-1982). In: _____. *Obra em dobras*, (1960-1988). 1.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988, p. 55-105. (Coleção Claro Enigma).

_____. **Antilogia** (1972-1979). In: _____. *Obra em dobras*, (1960-1988). 1.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988, p. 107-141. (Coleção Claro Enigma).

_____. **A espreita**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção Signos, 27).

LEITE, S. U. **A uma incógnita**: 1989/1990. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. 1. ed. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SUSSEKIND, F. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

**DUAS CIDADES: A *CIDADE*, DE
KONSTANTINOS KAVÁFIS, EM *ÓRFÃOS
DO ELDORADO*, DE MILTON HATOUM.¹**

**TWO CITIES: *THE CITY*, BY
KONSTANTINOS KAVÁFIS, IN *ORPHANS
OF ELDORADO*, BY MILTON HATOUM.**

Vivian de Assis LEMOS²

RESUMO: Em *Órfãos do Eldorado* (2008), Milton Hatoum escolhe como epígrafe o poema *A cidade* (1910), do poeta grego Konstantinos Kaváfis. Tal escolha possibilita uma leitura do poema que privilegia o tratamento da imagem poética da cidade, mais especificamente da relação entre o eu-lírico do poema e o narrador da narrativa de Hatoum, à qual o poema serve de epígrafe, com suas respectivas cidades de origem. Propomos, então, uma leitura que destaca esse aspecto mostrando a memória como possibilitadora de tal relação.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade; memória; Milton Hatoum; Konstantinos Kaváfis.

¹ O presente artigo, levemente modificado para atender as formatações desta revista, é parte da dissertação intitulada “História, mito e memória em *Órfãos do Eldorado* de Milton Hatoum” defendida em janeiro de 2014. A referida dissertação, atualmente no prelo, será lançada em formato livro pela Editora da Unesp com o título “Memória entre mito e história: o narrar e o narrar-se em Milton Hatoum”.

² Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e doutoranda pela mesma instituição. São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil, lemos_ng@hotmail.com.

ABSTRACT: In *Orphans of Eldorado* (2008), Milton Hatoum chooses as an epigraph the poem *The City* (1910), by the Greek poet Konstantinos Kaváfis. This choice enables a poem reading that focuses on the treatment of the city poetic image, specifically the relationship between the poems lyrical I and the Hatoum's narrative narrator, to which the poem serves as the epigraph, with their respective hometowns. Then we propose a reading that highlights this aspect, showing the memory as an enabler of such relationship.

KEYWORDS: City; memory; Milton Hatoum; Konstantinos Kaváfis.

Milton Hatoum em todas as suas obras parece dispensar demasiada atenção às epígrafes. Em *Relato de um certo Oriente* (1989) encontramos os seguintes versos do poeta anglo-americano Wystan Hugh Auden: “Shall memory restore/ The steps and the shore,/ The face and the meeting place;³”. Em *Dois irmãos* (2000) o autor escolhido para iniciar a obra é Carlos Drummond de Andrade, com os versos: “A casa foi vendida com todas as lembranças/ todos os móveis todos os pesadelos/ todos os pecados cometidos ou em vias de cometer/ a casa foi vendida com seu bater de portas/ com seu vento encanado sua vista do mundo/ seus imponderáveis [...]”. Além de Drummond, Guimarães Rosa também tem seus versos transformados em epígrafe por Hatoum em *Cinzas do norte* (2005): “Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares.”. Na novela *Órfãos do Eldorado* (2008), o autor insiste na temática de sua última epígrafe ao eleger os versos do poema *A cidade* (1910) do poeta grego Konstantinos Kaváfis, os quais comentaremos a seguir.

Para investigarmos a importância dessas epígrafes faz-se necessário que primeiro compreendamos o seu conceito. Para isso, deixar-nos-emos conduzir pelas considerações de Antoine Compagnon (2007), para quem a epígrafe é:

a citação por excelência, a quintessência da citação, a que

³ Tradução nossa: Que a memória restaure, os passos e a praia, a face e o lugar de encontro.

está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas.[...] Na borda do livro, a epígrafe é um sinal de valor complexo. É um símbolo (relação do texto com outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador no canto do quadro). Mas ela é, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação. (p.120).

Entrada privilegiada que condensa o sentido que se encontrará nas páginas que a seguem. Uma breve análise dos livros e suas respectivas epígrafes mostrar-nos-á que tal afirmação é pertinente. Neste momento, no entanto, focaremos nosso olhar para a epígrafe da novela hatoumiana e adentraremos no universo Kavafiano na tentativa de mostrar que tal epígrafe de fato recolhe e, sobretudo, antecipa três aspectos que se destacam na referida obra, sendo eles: a memória, a história e o mito.

II. Konstantinos Kaváfis: Poeta da memória

Único poeta grego moderno cuja obra se tornou parte da literatura inglesa devido a sua popularidade. Assim define Robert Liddell, biógrafo oficial de Konstantinos Kaváfis. Mesmo sendo Alexandria, a cidade da memória, o lugar onde nasceu (1863) e morreu (1933) é considerado grego por pertencer a uma numerosa colônia helênica existente nessa cidade mediterrânea. Sua obra poética, segundo Robert Liddell (2004, p.13), é marcada por um divisor de águas dado pelo ano de 1911, em que podemos ver que seus primeiros poemas, anteriores a tal data “tienden a ser más explícitos y a la vez más abstractos en su mensaje filosófico, en comparación con su obra madura, que a menudo ilustra idénticos conceptos pero de modo más implícito e indirecto, a la vez que más concreto y específico.”⁴ Liddell retoma as considerações feitas por Giorgos Seféris, outro

⁴ Tradução nossa: “[...] tendem a apresentar uma mensagem filosófica mais explícita e abstrata em comparação com sua obra madura que muitas vezes ilustra os

poeta grego, contemporâneo de Kaváfis, sobre o poeta em questão, e o define como o mais difícil de toda a literatura daquele momento, além de não hesitar em afirmar que “lo comprendemos mucho mejor cuando lo leemos teniendo presente el conjunto de su obra. Esa unidad es su virtud [...]”⁵. (LIDDEL, 1988, p.42)”.

Falar desse ilustre poeta grego não se configura em tarefa das mais fáceis. Como observa Liddell (1988), Kaváfis não publicou nenhum livro em vida. Seus poemas eram escritos e distribuídos em folhas soltas. Apenas em 1935, dois anos após sua morte, foi publicado um livro com 154 poemas, denominados *canônicos*, que consistia em uma reunião de suas “folhas soltas”. Kaváfis é lembrado, ainda, como o poeta grego que driblou o problema linguístico do grego moderno, na medida em que utilizou diversas variantes linguísticas do idioma preocupando-se apenas em sustentar as necessidades formais e temáticas em seus poemas.

Sobre a vida do poeta existem poucos documentos. Robert Liddell (*op.cit*) foi seu biógrafo mais importante. Por meio da biografia escrita por esse autor, sabemos que Kaváfis teve uma vida sem grandes acontecimentos, que viveu reprimindo sua homossexualidade – o que muitas vezes aparece em sua poesia – e que morreu vítima de um câncer na laringe.

Giorgos Seféris aponta outro aspecto que ele considera o mais excepcional na obra do poeta grego, segundo o crítico “[...]mientras que en sus poemas de juventud y a veces en los de madurez, con frecuencia aparece mediocre y desprovisto de personalidad, en los poemas de su vejez da la impresión de que descubre constantemente cosas nuevas y muy valiosas.” (SEFÉRIS, 1988, p.39) ⁶. O poema *Lo oculto*, publicado em 1908, esboça as crises existenciais do poeta e,

mesmos conceitos, mas de modo mais implícito e indireto e ao mesmo tempo mais concreto e específico.”.

⁵ Tradução nossa: “Compreendemos muito melhor o poeta quando o lemos considerando o conjunto de sua obra. Essa unidade é sua virtude [...]”.

⁶ Tradução nossa: “[...]enquanto em seus poemas de juventude e, às vezes, nos da maturidade, com frequência aparece medíocre e desprovido de personalidade; nos poemas da velhice dá a impressão de descobrir constantemente coisas novas e muito valiosas.”.

consequentemente, dão a dimensão das dificuldades encontradas por Liddell para entrar no instigante universo poético de Kaváfis.

Que no intenten descubrir quién fui
Por cuanto hice y cuanto dije
[.....]
Mis acciones más ocultas
Y mis escritos más secretos–
Sólo por ellos me entenderán
Mas no merezca quizá la pena gastar
Tanta atención y tanto esfuerzo para conocerme.
Después – en una sociedad más perfecta –
Seguro que algún otro, hecho a mi medida,
Surgirá y obrará con libertad. ⁷ (KAVÁFIS apud LIDDELL,
2004, p.12).

A partir da leitura do poema acima, conseguimos entender a razão pela qual muitos críticos caracterizam a poesia de Kaváfis como um “refugio do eu”. Um dos relatos de Liddell ratifica essa pressuposição ao revelar-nos as palavras de Giórgos Seféris dirigidas a ele antes de iniciar sua empreitada biográfica:

Kaváfis, fuera de sus poemas, no existe. Y creo que, una de dos: o seguiremos escribiendo charlas académicas sobre su vida privada [...] o bien, partiendo de su característica básica, que es la unidad, nos fijaremos en qué dice realmente su obra, en la cual, gota a gota, se plasmó a si mismo con todas sus sensaciones. (SEFERIS apud LIDDELL, 2004, p.17).⁸

⁷ Tradução nossa:

Que não tentem descobrir quem eu fui
O que fiz e o que disse
[.....]
Minhas atitudes mais ocultas
e meus escritos mais secretos
Somente por eles me entenderão
Mas não vale a pena o esforço
Tanta atenção e tanto empenho para me conhecer.
Depois – em uma sociedade mais perfeita –
Com certeza outra pessoa, parecida comigo,
Surgirá e escreverá com liberdade.

⁸ Tradução nossa: Kaváfis, fora de seus poemas não existe. E acredito que, uma

Fica-nos claro que o texto poético de Kaváfis é a única maneira de chegar ao poeta, pois este não deixou documentos e depoimentos que possam ser acessíveis aos estudiosos.

No que concerne à obra, especificamente, podemos levantar certas características. Um aspecto muito debatido sobre a obra de Kaváfis é a tentativa de aproximação de sua obra com a obra de T. S. Eliot. Sobre isso, Giórgos Seféris (1988, p.39) salienta que tal afirmação não é coerente, pois quando Eliot iniciou sua carreira, em 1920, já haviam sido publicados, há muito tempo, poemas de Kaváfis que consolidavam as características mais importantes de sua obra. Nem mesmo nesse período posterior a 1920 é possível sustentar que tenha havido influências de Eliot em Kaváfis, uma vez que, segundo Seféris, o poeta grego “no deja de hacer descubrimientos [...] pero las cosas que descubre las encuentra en ese camino verdaderamente único que él recorre.” (1988, p.40).⁹ E acrescenta ainda não ter notícia de que em toda a literatura por ele conhecida, haja uma criação poética mais ilhada que a de Kaváfis. O poeta grego, ainda de acordo com Seféris, está fora da tradição da poesia grega e também não apresenta afinidade com nenhuma figura europeia contemporânea ou antecedente a ele. O único ponto que o crítico reconhece como uma possível influência em Kaváfis foi a escola do Simbolismo. Sobre essa questão, Seféris ressalta que “de esa escuela conserva solamente las características generales de su generación – y no las de un determinado escritor -, que se borran o que adoptan un tono totalmente personal a medida que su obra progresa y deja atrás los primeros ensayos. (“1988, p.40”).¹⁰

coisa ou outra: ou continuaremos escrevendo textos acadêmicos sobre sua vida privada [...] ou, partindo de sua característica básica, que é a unidade, focaremos no que sua obra realmente diz, na qual, gota a gota, modelou a si mesmo com todas as suas sensações. (LIDDELL, 2004, p.17).

⁹ Tradução nossa: Não deixa de fazer descobertas [...] mas encontra as coisas que descobre nesse caminho verdadeiramente único que ele percorre.

¹⁰ Tradução nossa: Dessa escola conserva somente as características gerais de sua geração – e não as de um determinado escritor -, que se apagam ou que adotam um tom totalmente pessoal a medida que sua obra progride e deixa para trás os primeiros ensaios.

Visualizamos, também, na obra kavafiana certas preocupações temáticas, como sensualidade e erotismo; história; memória. Tais temas, no entanto, não se encontram desconectados, pelo contrário,

a poesia kavafiana é um magnífico cruzamento entre história, subjetividade, memória e poesia, ela nos convida a essa aproximação metafórica, tão estimulante, para a reflexão das searas da história, da memória e da literatura nas suas interligações que extrapolam o domínio do estudo da poesia de Kaváfis e das antigas artes da memória. (VILLON, 2010, p.143).

É nessa vertente que nos encontramos com o poema que nos dispomos a analisar. Veremos que em *A cidade* (1910) a memória assume importância como elemento estruturador do poema.

III. O poema

Dizes: “Vou para outra terra, vou pra outro mar.
Encontrarei uma cidade melhor do que esta.
Todo o meu esforço é uma condenação escrita,
E meu coração, como o de um morto, está enterrado.
(4) Até quando minha alma vai permanecer neste marasmo?
Para onde olho, qualquer lugar que meu olhar alcança.
Só vejo minha vida em negras ruínas
Onde passei tantos anos, e os destruí e desperdicei”.

(8) Não encontrarás novas terras, nem outros mares.
A cidade irá contigo. Andarás sem rumo
Pelas mesmas ruas. Vais envelhecer no mesmo bairro,
Teu cabelo vai embranquecer nas mesmas casas.
Sempre chegarás a esta cidade. Não esperes ir a outro lugar,
Não há barco nem caminho para ti.
Como dissipaste tua vida aqui
Neste pequeno lugar, arruinaste-a na Terra inteira.
(A cidade, 1910 [2006], Konstantinos Kaváfis).

Entendendo epígrafe, como uma pequena frase ou texto, colocado no início de uma obra literária a fim de “resumir” o que se vai ler, levantaremos os índices que ligam tematicamente o poema de Kaváfis à novela de Hatoum para esclarecer em que medida essa epígrafe antecipa a história de Arminto.

Cabe aqui, um breve resumo da história desse protagonista para que as afinidades entre poema e narrativa possam ser mais bem percebidas. Em *Órfãos do Eldorado*, adentramos nas memórias de Arminto Cordovil, que narra a um passante desconhecido sua história de dramas e abandonos. O narrador, já em idade avançada e com fama de louco, retoma, pelo relato memorialístico, sua história de vida, a começar pelo período de sua infância, vivida à beira do Amazonas, onde ouvia as mais diversas lendas e mitos não só regionais como também universais.

Durante sua infância Arminto ouve pela primeira vez uma das lendas que o acompanhariam pelo resto de vida: a lenda do Eldorado, conhecido, também, como a Cidade Encantada. Essa lenda afirma a existência de uma cidade de ouro, lugar de riqueza e felicidade. No entanto, a lenda original é modificada por Hatoum, pois o autor junta à lenda do Eldorado a lenda de Atlântida, lenda sobre uma cidade submersa em algum lugar do oceano. A cidade lendária de Hatoum é uma junção dessas duas cidades: uma cidade de ouro (remetendo ao Eldorado) submersa no rio Amazonas (remetendo a Atlântida).

A existência desse Eldorado é dada a conhecer ao protagonista de uma maneira singular: um dia, a voz de uma mulher atrai Arminto e várias outras pessoas para a beira do Amazonas. A mulher, uma das tapuias da cidade, falava em língua indígena e Florita, primeira mulher a surgir na memória de Arminto, traduzia com certo receio as palavras da mulher. Ela apontava para o rio e dizia que havia sido atraída por um ser encantado¹¹, que iria morar com ele no fundo

¹¹ Podemos aproximar esse episódio à lenda do boto, originária da região amazônica e que até hoje está viva no folclore da região. De acordo com essa lenda um boto cor-de-rosa sai das águas dos rios da região na época das festas juninas, transformado em um jovem bonito que seduz as moças desacompanhadas e as leva ao fundo do rio onde as engravida.

das águas, pois seu marido a deixava sozinha para caçar. De acordo com as palavras da índia, ela “queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça.” (HATOUM, 2008, p.11). A tapuia, então, entra na água e desaparece diante de todos, misteriosamente.

Após esse episódio, Arminto dá um salto em sua narrativa e nos conduz à sua mocidade, quando vivia na pensão Saturno por ter sido expulso de casa por seu pai, Amando, empresário do ramo do transporte de borracha no Amazonas. O pai o culpa pela morte da mãe, Angelina, morta ao dar à luz Arminto. Pai e filho desenvolvem uma relação conturbada, cheia de culpa, silêncios e sentimentos não revelados. Tal situação se complica ainda mais quando Amando descobre o envolvimento sexual de Arminto com Florita, descoberta esta que resultou na expulsão de Arminto de casa.

A reconciliação entre pai e filho, passados alguns anos, parece despontar no horizonte de Arminto, mas a fatalidade se faz presente e Amando morre nos braços do filho antes da conversa esperada. Arminto, agora órfão e responsável pela empresa, recebe orientação de Estiliano, advogado e grande amigo de Amando, sobre como proceder. Contudo o jovem se recusa a assumir a empresa e se deixa seduzir pela vida boêmia já experimentada por seu falecido pai em tempos passados.

Nesse momento dos acontecimentos, Arminto reencontra a misteriosa Dinaura, uma órfã que vivia no Convento das Carmelitas, dirigido com mãos de ferro pela madre Joana Caminal. Arminto a havia notado durante o velório do pai e nesse reencontro se apaixona perdidamente pela órfã e os dois iniciam um namoro. Porém, após uma noite de amor, Dinaura desaparece misteriosamente. A vida de Arminto passa a se resumir a encontrar Dinaura e quanto mais ele a procura, mais a presença da lenda do Eldorado em sua vida se efetiva, pois o Eldorado, ou a Cidade Encantada, é apontado como o paradeiro de Dinaura, principalmente por Florita.

Vale lembrar que a epígrafe de *Cinzas do Norte*, terceiro romance de Hatoum, também possui uma epígrafe com o mesmo motivo da de *Órfãos do Eldorado*. Em *Cinzas*, Hatoum escolhe uma frase

de Guimarães Rosa: *Sou donde nasci. Sou de outros lugares*, o que nos mostra que o a relação do sujeito com sua cidade e a ideia de pertencimento de um sujeito a um determinado lugar é recorrente na obra do autor. Nesse sentido, faz-se necessário retomar a ideia já exposta de que Hatoum fala sempre de um lugar de amazonense, fazendo com que sua narrativa se impregne de suas experiências pessoais.

A “outra terra”, “outro mar” que encontramos no primeiro verso do poema, *Dizes: vou para outra terra, vou para outro mar*, pode ser associado ao Eldorado perdido, vivo na memória e na região onde se passa a história de Órfão do Eldorado. Assim como no poema grego, esse outro lugar e buscado por ser o símbolo de um lugar sem sofrimento, ou seja, um lugar para fugir do sofrimento existente no lugar onde se está.

Esse “lugar melhor” é buscado pelo interlocutor do eu-lírico, da mesma forma que a cidade encantada é buscada por Arminto. Ambos querem sair da cidade onde estão por elas serem o palco de seus dramas e por enxergarem nessa fuga o remédio para os seus males. Quando falamos em uma existência sofrida, no caso do protagonista de Órfãos ela está associada a vários dramas familiares; como a morte da mãe em seu parto, a relação conflituosa com o pai, a decepção amorosa, etc. Ao dizer que seu coração está enterrado, como o de um morto, visualizamos no pai morto de Arminto, um dos corações vis, já que faz parte da família Cordovil: “coração” do latim *cor* e “vil” como adjetivo de pessoa desprezível.

Observemos o poema de perto para aprofundar tais relações.

O poema¹² configura-se em duas estrofes de oito versos cada.

¹² Iremos aqui empreender a análise do poema na versão escolhida por Milton Hatoum. Como nos interessa perceber em que medida ele engendra a novela hatouniana objeto de nosso estudo, optamos por tomar a tradução como texto a partir do qual Hatoum estabelece o diálogo. Entendemos que do ponto de vista da análise do poema em si seria fundamental cotejá-lo com o original, mas consideramos que é o plano de expressão da tradução em sua relação com o conteúdo que é o que toca Hatoum. Dessa forma, na esteira do que diz Haroldo de Campos (1976), tomamos a tradução como transcrição e nova informação estética e, na esteira do que propõe Derrida (2002), tomamos a tradução como desbabelização e rasura do original, novidade, portanto.

Ambas as estrofes mostram um diálogo em que o eu-lírico retoma a fala de seu interlocutor, que pode ser ele mesmo, se considerarmos o poema como um monólogo, e já nesse momento temos o uso da memória uma vez que ele recorre a ela para trazer diálogos passados à tona. As palavras outrora ditas são lembradas e imortalizadas pela escrita, numa estratégia para materializar a memória por meio do texto poético, ou seja, um modo de fixar lembranças. O narrador hatoumiano parece partir de situação semelhante, pela rememoração e pela narrativa oral tentará superar as agruras da memória.

Na primeira estrofe, o verbo na segunda pessoa, logo no início do primeiro verso, mostra que há um interlocutor que interpela o eu-lírico acerca de seu desejo de ir para outra terra, retomando um discurso já proferido “Dizes: Vou para outra terra, vou para outro mar”. No início do segundo verso, o uso do verbo no futuro do presente marca a convicção desse interlocutor de que encontrará uma cidade melhor, embora saiba que todos os seus esforços são em vão, como se estivesse predestinado ao sofrimento, à fixidez em relação ao lugar de origem, “todo meu esforço é uma condenação escrita”; “até quando viverei nesse marasmo”. Isso permite supor que é a angústia da mudança que mobiliza o interlocutor a partir, a abandonar a sua cidade. Do ponto de vista formal, as soluções propostas por José Paulo Paes são interessantes na medida em que reiteram pelo plano de expressão o estado de alma acima descrito, ao mesmo tempo em que valorizam, pela riqueza paronomástica, a aura simbolista que marca a obra de Kaváfis. Importante destacar aqui que o narrador-protagonista de *Órfãos do Eldorado* também vivia uma condenação, que se inscreveu em sua história desde o nascimento, como se verá no primeiro capítulo. Condenado como o interlocutor do eu-lírico do poema Kavafiano, Arminto vagará pelo *Eldorado* em busca de si mesmo, tentando tirar sua vida do marasmo.

A primeira estrofe pode ser dividida em três momentos. O primeiro marcado pela certeza da partida, nos versos 1 e 2; o

segundo, pela constatação da angústia do sujeito, versos 3, 4 e 5 e o terceiro, aponta para a desesperança e desilusão. Em todos eles, o uso do pronome possessivo de primeira pessoa reforça a presença da função emotiva da linguagem que atua, a nosso ver, fortemente em compasso síncrono com a função poética, sendo possível afirmar que há dois dominantes em jogo no poema (JAKOBSON, 1999, p.166). Nos dois primeiros versos, chamam a atenção duas oposições sonoras. Em primeiro lugar a reiteração de *ou*, que ecoará no poema em outras palavras, marcando-o com o fechamento da assonância, sugere uma atmosfera sombria, que emoldura o esforço como condenação escrita, o coração enterrado, a alma no marasmo. De outro lado, a repetição dos encontros consonantais *tr/pr* ratificam, no plano de expressão, o árduo destino do sujeito, que trôpego fixa-se a uma cidade da qual quer se libertar. No terceiro verso, o posicionamento firme do sujeito, que diz que vai embora e que encontrará cidade melhor é justificado pela constatação de um estado de alma marcado pela dor e pelo sofrimento que se intensifica nos versos seguintes se lermos como gradação os seguintes trechos: “todo meu esforço é uma condenação”; “meu coração está enterrado”; “minha alma é um marasmo”. Ou seja, entre a certeza de que achará uma cidade melhor e, portanto, a convicção de partir, coloca-se uma dor muito aguda que vai do esforço, passa pelo coração e se aprofunda na alma. Além disso, deve-se notar a riqueza do jogo entre “enterrado” no quarto verso e “terra” do primeiro, bem como de “marasmo” do quinto verso e “mar” do primeiro, reforçando a presença da imobilidade a que o sujeito está submetido. As nasalizações se acentuam nos versos quatro e cinco, emprestando tom solene e, talvez, fúnebre, ao poema. As rimas toantes ou não (esforço/morto; coração/condenação) e as paronomásias como escrita/esta marcam o poema de ecos e tornam o discurso do eu-poético fantasmático e melancólico. Tom este que julgamos encontrar fortemente no discurso de Arminto, enterrado até o limite na falência da lenda do *Eldorado*, na busca pelo amor do pai ou da mulher amada, na solidão e na loucura dela decorrente.

Poder-se-ia dizer, que o eu-poético do poema kavafiano “conversa” com o narrador de Hatoum. Acreditamos que esta aproximação justifica grandemente a escolha da epígrafe.

A pergunta do quinto verso é a pedra angular dessa estrofe e anuncia o desapontamento do eu-lírico que se fará sentir nos versos seguintes. Tal desapontamento se configura pelo fato de haver o reconhecimento de um passado em “negras ruínas”, do desperdício e da destruição dos anos vividos em seu lugar de origem. Vale salientar que a cor negra com a qual o interlocutor do eu-lírico refere-se ao seu passado reforça a ideia de declínio e de queda.

Na segunda estrofe, há a resposta às colocações retomadas no intuito de negá-las, principalmente os dois primeiros versos da primeira estrofe: “Dizes: “Vou para outra terra, vou pra outro mar./ Encontrarei uma cidade melhor do que esta”. Nesses versos o interlocutor do eu-lírico demonstra sua esperança na existência de um lugar melhor. Nos dois primeiros versos da estrofe seguinte, temos a negação dessa ideia: “Não encontrarás novas terras, nem outros mares./ A cidade irá contigo. Andarás sem rumo”. Melhor dizendo, temos, não só a negação, mas também uma espécie de revelação por parte do interlocutor de que o lugar que ele busca ansiando por uma vida melhor, não será encontrado, fato revelado no verso “Não encontrarás novas terras, nem outros mares”, pois a sua cidade de origem irá com ele, evidenciando, assim, uma das contingências da vida: a origem. Origem esta que se apresenta como maldição para o interlocutor do eu-lírico uma vez que ao carregar a sua origem consigo, ele carrega também toda a realidade de dissipação por ele vivida, como se anuncia nos versos “Como dissipaste tua vida aqui/ Neste pequeno lugar, arruinaste-a na Terra inteira”, verso que também retoma as “negras ruínas” aludidas na primeira estrofe.

Que tu andas falando na cidade? [pergunta Estiliano]

Não vou mais à cidade, Estiliano. Digo as mesmas palavras sem arredar o pé. O poema grego. Tua tradução do poeta grego, a tradução do poeta grego, a tradução que não terminaste. [...].

Palavras inúteis, Arminto.

Inúteis, por quê?

Porque, se fores embora, não vais encontrar outra cidade para viver. Mesmo se encontrares a tua cidade vai atrás de ti. Vais perambular pelas mesmas ruas até voltares para cá. Tua vida foi desperdiçada neste canto do mundo. E agora é tarde demais, nenhum barco vai te levar para outro lugar, não há outro lugar. (HATOUM, 2008, p.97).

Depreendemos pelo excerto acima que há a citação do próprio poema-epígrafe feita por Estiliano, conhecido por sua afeição à poesia. Notamos que Arminto alude ao poema como um poema parcialmente traduzido, o que nos possibilita pensar que o que Arminto conhecia e repetia para si mesmo é a primeira parte. Ou seja, Arminto se apegava à possibilidade de ir para uma outra terra - o Eldorado, talvez - onde pudesse encontrar a felicidade. Porém, a segunda parte, revelada em seguida à Arminto por Estiliano, desfaz as esperanças do jovem. Isso acontece em uma parte importante da narrativa, pois antecede a revelação do paradeiro de Dinaura, o que leva Arminto a tal lugar e o faz descobrir a impossibilidade de ficarem juntos. Assim, ele volta à sua origem, onde se resigna e passa o resto de sua vida.

Assim, a origem se transforma numa espécie de maldição, percebida, pelo próprio sujeito poético no já mencionado terceiro verso da primeira estrofe (condenação escrita), uma vez que essa cidade de origem traz as marcas de uma vivência transformada em “negras ruínas”, que em efeito hiperbólico, segundo o interlocutor, provoca a ruína da vida do eu-lírico (último verso do poema), em todos os lugares. Tais marcas ativam a memória de quem as enxerga. O crítico Walter Benjamin (1987) compreende esse movimento da memória e o denomina “memória involuntária”; involuntária porque algo externo ativa um fato vivido, mas que foi esquecido, colocado no fundo da memória, e que depois de algum tipo de estímulo é resgatado. Por esse motivo o crítico afirma que: “[...] um esquecimento vivido é finito, ao passo que o acontecimento

lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.” (1987, p.37). O ideal para aquele que encontra em seu passado motivo de dor, é nunca se lembrar, pois pela lembrança se revive a dor. Podemos compreender que talvez seja esse um dos motivos que fazem com que seja impossível para o ser humano fugir de sua origem, uma vez que ela já se tornou lembrança e que a qualquer momento pode ser revivida porque inscrita no subconsciente e escrita na memória. No caso do poema de Kavafis, a memória da origem é muito dolorosa, de modo que se tem a impressão de que não se tornou uma cicatriz, como acontece com a maioria das pessoas, quando se lembram de sua origem, mas é ainda uma ferida por onde a existência em ruínas dessangra. Ficar no lugar espalhado por marcas de acontecimentos dramáticos também parece ser um castigo, pelo fato de ter essas lembranças ruins rememoradas a todo o tempo. No caso do narrador de Órfãos do Eldorado, veremos que há várias marcas que ativam as lembranças dolorosas do protagonista: “[Florita] Saiu da água subiu o barranco e andou até a Ribanceira. Juntou no chão as flores da cuiarana e sentou no mesmo lugar da minha primeira noite de amor com Dinaura.” (HATOUM, 2008, p.90). Uma delas é o lugar onde ele e Dinaura tiveram sua primeira e única noite de amor, onde ele volta com Florita muito tempo depois.

Essa relação angustiante que o interlocutor do eu lírico do poema parece ter de suportar e que o eu-lírico capta, pois esse interlocutor está condenado a viver em uma cidade interior que guarda toda uma vida marcada por tristezas.

Retomando o que dissemos no início desta análise, o narrador de Órfãos do Eldorado divide com o interlocutor do eu-lírico do poema do poeta grego esse sentimento de angústia proveniente de sua relação com o passado. Ambos carregam consigo as marcas desse passado e a impossibilidade de transpor o grillhão que os prende à sua origem. Assim, Arminto, protagonista de Órfãos, também é obrigado a recordar e reviver, por meio da lembrança, todo esse passado doloroso.

Kaváfis trabalha com a memória para evidenciar a cidade. Trata-se, nesse caso, de uma cidade simbólica com a qual é estabelecida uma relação de recalque e sobre isso o eu-lírico o adverte, ao querer sair da cidade o interlocutor pretende recalcar seu passado. Ao adverti-lo o eu-lírico mostra que isso é impossível. Na novela hatoumiana, como vimos, Estiliano toma a posição do eu-lírico declamando para Arminto o próprio poema e, por consequência, fazendo as mesmas advertências:

Porque, se fores embora, não vais encontrar outra cidade para viver. Mesmo se encontrares a tua cidade vai atrás de ti. Vais perambular pelas mesmas ruas até voltares para cá. Tua vida foi desperdiçada neste canto do mundo. E agora é tarde demais, nenhum barco vai te levar para outro lugar, não há outro lugar. (HATOUM, 2008, p.97).

Assim dá-se a confluência entre poema e narrativa, entre eu-lírico e Arminto, entre cidade e solidão.

IV. O poeta e a cidade

Dentre as diversas visões poéticas da cidade, a que encontramos em Kavafis não é a de uma cidade rememorada nostálgica, mas euforicamente; porém a cidade traz à tona o passado, como já dissemos, um passado excruciante, do qual o interlocutor do eu-lírico tenta se livrar, mas há algo como uma maldição que o prende à cidade de sua origem. Desse modo, podemos tomar esse interlocutor como um Ulisses às avessas, pois diferentemente do herói grego que vê a sua cidade de origem como lugar desejado e o busca desenfreadamente, o interlocutor do eu-lírico do poema de Kaváfis promove a ideia contrária, querendo fugir de sua cidade de origem devido ao sofrimento vivido lá.

O eu-lírico é claro adverte-o sobre essa espécie de “maldição” que o prenderá à terra natal: “Sempre chegarás a esta cidade. Não

esperes ir a outro lugar/ Não há barco nem caminho para ti.” Há ainda outra possibilidade de aproximação, pois assim como Ulisses foi condenado pelos deuses a vagar durante anos antes de finalmente encontrar Ítaca, o interlocutor do eu lírico também carrega uma maldição, porém inversa, que é a de nunca poder deixar sua terra natal, por mais que navegue. De certo ponto de vista, pode-se dizer que Ítaca sempre esteve dentro de Ulisses, mas buscá-la era o que o movimentava, sentido oposto é dado à relação do sujeito com a cidade no poema e também na novela de Hatoum, sendo, portanto, Arminto, também um Ulisses às avessas, que não é *polúmetis*, que não sai em busca de aventuras, que fica ensimesmado tentando elaborar imaginariamente, ao menos, navios que o levem para outras terras.

Referências à mitologia grega são comuns na obra de Kaváfis, como podemos verificar em seu poema Ítaca, no qual mais uma vez a épica de Homero é retomada.

Ítaca¹³

Se partires um dia rumo a Ítaca,
Faz votos de que o caminho seja longo,
Repleto de aventuras, repleto de saber.
[...]
A muitas cidades do Egito peregrina
Para aprender, para aprender dos doutos.
Tem todo o tempo Ítaca na mente.
Estás predestinado a ali chegar.
Mas não apresses a viagem nunca.
Melhor muitos anos lewares de jornada
E fundeares na ilha velho enfim,
Rico de quanto ganhaste no caminho,
Sem esperar riquezas que Ítaca te desse.
Uma bela viagem deu-te Ítaca.
Sem ela não te ponhas a caminho.
Mais do que isso não lhe cumpre dar-te.

¹³ Tradução de José Paulo Paes

Ítaca não te iludiu, se as acha pobre.
Tu te tornaste sábio, um homem de experiência,
E agora sabes o que significam Ítacas.

Konstantinos Kaváfis (Kaváfis, 2006, p. 146-147)

O verso em destaque: “Estás predestinado a ali chegar”, evidencia que além de toda a “maldição” imposta pelos deuses como um castigo pela afronta de Ulisses, sua chegada a Ítaca é certa. Em contraposição, em *A cidade*, a saída do interlocutor do eu-lírico é incerta porque a cidade já está nele. “A cidade irá contigo/ Sempre chegarás a esta cidade. Não esperes ir a outro lugar.”. Esses versos prenunciam uma espécie de andar em círculos, de movimento que nunca encontra seu fim, a não ser, arrisquemos dizer aqui, pela narração da memória que libertaria o sujeito de seu passado, já que viabilizaria o resgate das experiências dolorosas e sua ressignificação (cf. LEMOS, 2014).

O interlocutor do eu-lírico encontra-se, assim, como um Prometeu acorrentado à sua rocha, porém está acorrentado à sua cidade de origem por uma “condenação escrita”. Além de Prometeu, outra figura clássica nos ajuda na compreensão da situação apresentada no poema de Kaváfis que é epígrafe da obra de Hatoum. Trata-se de Sísifo, aquele condenado pelos deuses a rolar uma grande pedra incessantemente até o ponto mais alto de uma montanha e vê-la cair novamente sempre que alcançava o cimo. Os deuses entendiam, de acordo com Camus (1989, p.141), que não existia castigo pior do que o de trabalhar inutilmente, sem a esperança de um dia terminar tal trabalho. Do mesmo modo que Sísifo convivia com a desesperança, o eu-lírico de Kaváfis também convivia com esse sentimento, vivia com a desesperança de um dia fugir do que a sua origem, carregada inerentemente consigo, que impregnava. Ao viver a desesperança todo dia, vive-se também com aquilo que a originou, impossibilitando, assim, o esquecimento e o refresco para a dor de olhar um passado sofrido. Em contraposição,

Em Órfãos do Eldorado, Arminto apega-se à lenda da Cidade Encantada para permanecer esperançoso, para ter no que se apegar para não perder a esperança de um dia rever Dinaura.

Vale trazer a esta discussão as colocações de José Paulo Paes sobre outro poema de Kaváfis, *À espera dos Bárbaros*, que podem ser ponderadas quando falamos de *A cidade*. Para o crítico, “a sutil atmosfera de dissolução que pregava *À espera dos Bárbaros* filia-o desde logo ao decadentismo simbolista, com seu gosto dos momentos crepusculares de fim de raça, de resignação ante o que se supõe seja inevitável.” (PAES, 1982, p.38).

O interlocutor do eu-lírico não suporta a imagem de toda uma vida desperdiçada, do tempo que não volta mais e que escorre pelas mãos. Tal situação se torna pior ao constatar que junto ao tempo desperdiçado está a condenação a ficar parado, a manter sua alma em marasmo quando nos indica o quinto verso da primeira estrofe: *Até quando minha alma vai permanecer neste marasmo?*

Referencias Bibliográficas

ATANES, A. **Duas epígrafes portuárias**. Disponível em: <http://www.portogente.com.br/imprimir.php?cod=14817>.

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva 1985.

CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DERRIDA, J. **Torres de babel**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

HATOUM, M. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

HATOUM, M. **Dois irmãos**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____. **Cinzas do norte**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

_____. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

KAVÁFIS, K.. **Poemas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LEMOS, V. A. **História, mito e memória em Órfãos do Eldorado de Milton Hatoum**. 109 f. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2014.

LIDDELL, R. **Kavafis: Una biografía**. Barcelona: Paidós testimonios, 2004.

PAES, J. P. Lembra, corpo. Uma tentativa de descrição crítica da poesia de Konstantinos Kaváfis, Konstantinos Kaváfis, **Poemas**. Seleção, estudo crítico, notas e traduções direta do grego por José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro. 1982.

SEFÉRIS, G. **El estilo griego: K. P. Kaváfis – T. S. Eliot**. Trad. De Selma Ancira. México: Fondo de cultura económica, 1988.

VIEIRA, T. Konstantinos Kaváfis – 60 poemas. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VILLON, V. **Nos Poéticos Arquivos da História: Konstantinos Kavafis entre Memória, História e Poesia**. Disponível em:< http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/65955_7461.PDF>.

A OBRA DE ANA HATHERLY, ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA¹

Rogério Barbosa da SILVA² (CEFET-MG)

(...) e o que eu faço é um ensaio o ritmado ensaio de que
nunca se sai atirando ao grande alvo para onde tudo
converge e a grande
sabedoria é ter o arco e não atirar com setas ou flechas
ou
espadas conhecidos símbolos de muitas coisas
multitudinous (...)
(HATHERLY, 2001, p. 147)

RESUMO: A obra poética de Ana Hatherly revela uma escrita inquieta e labiríntica em seus temas e em suas formas. Propõe uma poesia que despoja a linguagem de

¹ Este texto é resultado da palestra de mesmo título realizada no contexto do VIII Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África, organizado pelo NEPA – Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana/UFF, em 04 de outubro de 2012.

² Professor do Departamento de Linguagem e Tecnologia e do PPG em Estudos de Linguagens, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, CEP 30421-169, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Email: rogeriobsilvacefet@gmail.com.

suas verdades prévias e faz do leitor um cúmplice de uma aventura sígnica, buscando através dela também uma espécie de aprendizagem saborosa. Aquele processo de escrita que guarda um conhecimento que só se revela aos poucos para o artista. E o saber derivado desse processo implica uma compreensão mais aguda do poeta acerca dos seus métodos e procedimentos, acerca da linguagem frente ao passado, ou à tradição, bem como de uma descoberta estética, que pode também descortinar o futuro. Essa escrita é como uma *mathesis*, uma ordem, um sistema, um campo estruturado de saber (BARTHES, 2003, p. 135). Esse é o cenário que se pretende descortinar na leitura da obra poética de Ana Hatherly.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, ética, estética, Ana Hatherly.

ABSTRACT

The poetic work of Ana Hatherly reveals a restless and labyrinthine writing, given its themes and forms. It is proposed at this writing poetry that divests the language of their previous truths and makes the reader an accomplice of a semiotic adventure, looking through it also kind of tasty learning. That process of writing that keeps knowledge that only reveals itself slowly to the artist. And the knowledge derived from this process entails a more acute understanding of the poet about their methods and procedures, about language against the past or tradition, as well as an aesthetic discovery, which can also uncover the future. This is written as a *mathesis*, an order, a system, a structured field of knowledge (BARTHES, 2003, p. 135). This is the context of writing, which is intended to unfold in reading the poetry of Ana Hatherly.

KEY-WORDS: Poetry, ethics, aesthetics, Ana Hatherly.

Se retomarmos a poesia de Ana Hatherly a partir dos seus primeiros livros, poderemos perceber que se trata de uma poesia inquieta e labiríntica em seus temas e em suas formas e, principalmente, uma poesia que despoja a linguagem de suas verdades prévias e faz do leitor um cúmplice de uma aventura sígnica. Os versos da epígrafe acima, extraídos do poema “Litoteana”,

de *Eros frenético* (1968), indicam-nos que, em seu trabalho, a poeta serve-se da multiplicidade para deslocar os símbolos, e sua sabedoria em contornar o seu alvo, em não ser direta e, sobretudo, ser guiada pelo ensaio ritmado de sua arte. Esse é o ponto inicial dessa reflexão, observar os movimentos da obra de Ana Hatherly, sejam internos, sejam entre gêneros e linguagens, já que a autora apresenta em seu percurso uma produção poética consistente, uma produção ficcional, uma atividade crítica e uma produção artística, e em todas essas produções busca constituir um diálogo interartes, que funciona de maneira suplementar. Por outro lado, busca-se explicitar o modo como essas relações contêm uma ação interessada da sua arte em prol de uma renovação cultural, pedagógica para com seus leitores. Incide, portanto, na impossível divisão das linguagens e, com isso, repensa a escrita e a leitura em nosso mundo. Ao assim compreender os jogos explicitados pela trama poética da obra de Ana Hatherly, somos levados a tomá-la no sentido barthesiano de uma “obra como poligrafia”: “Como enciclopédia, a obra extenua uma lista de objetos heteróclitos, e essa lista é a antiestrutura da obra, sua obscura e doida poligrafia” (BARTHES, 2003, p. 165).

A ideia de uma poligrafia faz muito sentido para se pensar o percurso da autora, pois sua obra nos dá, ao mesmo tempo, a dimensão de uma artista de vanguarda, a argúcia e o didatismo do pesquisador de linguagens e formas da arte, e a magia sensível e lírica presente em sua poesia, sua ficção e sua pintura. Em seus textos, há ainda uma reflexão sobre a relação entre o fazer artístico e o saber, como observamos na leitura de *Obrigatório não ver* (2009) - reunião de textos diversos escritos entre os anos 60 e 80, os quais serviram aos propósitos de divulgação do pensamento e da arte de vanguarda do século XX na imprensa, no rádio e na televisão. O título remete justamente ao programa transmitido pela RTP no final dos anos 1970. Dentre esses textos, destaque-se a série de “crônicas” publicadas no jornal, com o título “Arqueologia do tempo presente”, cuja síntese pode ser assim expressa:

Com a passagem do tempo verificamos que o presente é aquele ponto do processo em que a estranheza se transforma em saber, que o passado é o ponto em que o saber se torna sabor e que o futuro talvez pudesse ser idealmente definido como o prenúncio de um sabor a saber. (HATHERLY, 2009, p. 106)

Ou seja, mostra-se aí uma consciência de que o trabalho com a arte não se encerra com a finalização de um livro, pois o processo de escrita guarda um conhecimento que só se revela aos poucos para o artista. E o saber derivado desse processo implica uma compreensão mais aguda do poeta acerca dos seus métodos e procedimentos, acerca da linguagem frente ao passado, ou à tradição, bem como de uma descoberta estética, que pode também descortinar o futuro. Não se trata de algo automático, portanto. É um exercício que se propõe na criação e na recriação infinita dos textos e dos saberes que eles comportam. Barthes, por exemplo, afirma que “a literatura é uma *mathesis*, uma ordem, um sistema, um campo estruturado de saber” (BARTHES, 2003, p. 135). A saída para a arte frente a esse sistema se verifica então pela compreensão do texto como figuração do infinito da linguagem, isto é, um ato “sem saber, sem razão, sem inteligência” (BARTHES, 2003, p. 135). No caso de Ana Hatherly, o jogo que desloca, desestabiliza os discursos em seus textos parece advir de uma espécie de inteligência textual resultante do trânsito entre linguagens através de uma postura deliberada do jogo, do desafio proposto por sua escrita labiríntica, à moda dos antigos barrocos. Não seria demais já nos lembrarmos aqui do título de seu livro *A mão inteligente* (2003), que reúne sua obra visual, título que deixa evidente o jogo entre o acaso e o processo de composição racional. No prefácio, Raquel Henriques da Silva propõe uma síntese que associa as áreas da poesia e da pintura já na epígrafe: “todo o pictograma é criptograma”. E em seguida, esta autora aponta um caminho de leitura da poesia de Ana Hatherly:

Mais profundamente – o que é sempre: mais cripticamente – essa capacidade discursiva, seguríssima, com que Ana nos orienta na fruição da obra, é o próprio corpo do processo criativo, indagante no tempo de fazer, utilizando, como alma, os acasos produtivos que têm um claro esqueleto interno: o gosto de experimentar, de inventar/ experimentando, numa pulsão que é friamente conceptual e abismalmente sensorial (SILVA, RH, 2003, p. 5)

Essa dimensão de jogo é um aspecto marcante na produção artística (visual e verbal) de Ana Hatherly, conforme já demonstramos num outro ensaio sobre a autora, em que afirmávamos que, como no Barroco, o jogo confere à poesia da autora uma necessidade de se abrir ao múltiplo. Trata-se de uma tendência verificável na propensão lúdica e aberta de sua poesia para linguagens não verbais e suportes não exclusivos dos textos poéticos, ou ainda na pluralidade de linhas temáticas que caracterizam seu percurso poético (Cf. SILVA, R. B, 2004, p. 25).

Em sua poesia verbal, o lúdico se manifestará tanto numa propensão para o visual quanto para um trabalho metalinguístico, interlíngua, como poderemos ver, no primeiro caso, em poemas de sua fase inicial, entre os anos de 1959 e 1964, ou em alguns poemas de *Eros frenético*, 1968, no segundo caso. Os poemas de propensão visual em suas primeiras produções apresentam algumas conexões com a poesia experimental de matriz concretista, mas com alguns traços caligramáticos, a exemplo dos seguintes poemas:

i
n
s
e p
r i
r
o
e
x
p
s i
a r
o

(HATHERLY, 2001, p. 32)

l
s
q
v
é
i
v

s
q
v
i
é
u
q
v

é
l

l
é
u
q
v

leitura literal:

ele
esse que vê é e vê
esse que vê e é o que vê
é ele
ele é o que vê

(HATHERLY, 2001, p. 29)

No primeiro poema, a exploração dos prefixos articulados a disposição da palavra num eixo diagonal e em outros perpendiculares sugere os movimentos de entrada e saída do ar nos pulmões, incorporando certa ambiguidade quando relacionada ao ato criativo, já que se poderá observar o sentido figurado das palavras “inspirar”, no sentido encantar, estimular; “aspirar”, relacionado ao desejo; “respirar” no sentido oposto ao “expirar”, entre outras possibilidades. O certo é que o poema além de remeter ao célebre “nascemorre”, de Haroldo de Campos, traz ainda a possibilidade de ser visto como “pluripalavra”, uma vez que ela incorpora no seu corpo morfológico um conjunto de quatro palavras que abrem um campo de tensão.

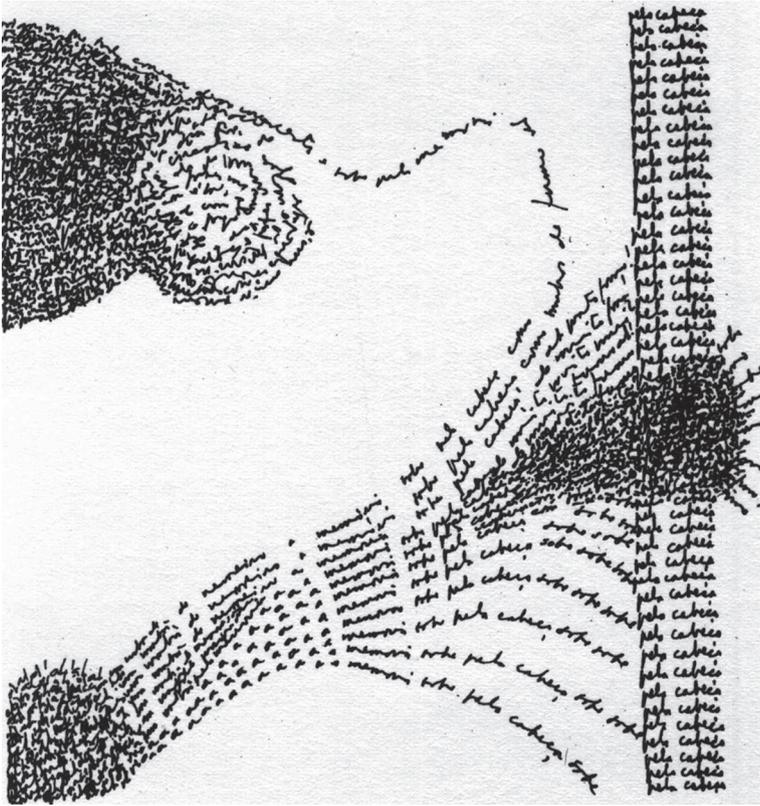
No segundo poema, “ele esse que vê é e vê”, o experimento leva o leitor a perceber a potencialidade da “letra”, ou do fonema, do verso na vertical, como elemento discursivo, ao se contrapor este aos versos na horizontal, explicitados pela indicação “leitura literal”. Isto é, os elementos discursivos apresentados nos versos deitados. Ao se realizar a leitura literal, obtém-se um discurso tautológico, já que o texto desdobra-se sobre si mesmo, é seu próprio signo. Por outro lado, a decodificação do verso vertical evidencia outro modo de se lidar com a letra, que não chega a formar sílabas, e deve ser “pronunciada” para que o poema aconteça. Faz-nos lembrar Barthes:

Tentação do alfabeto: adotar a sequência das letras para encadear fragmentos é entregar-se ao que faz a glória da linguagem (e que provoca o desespero de Saussure): uma ordem imotivada (fora de qualquer imitação), que não é arbitrária (...) (BARTHES, 2003. p. 164)

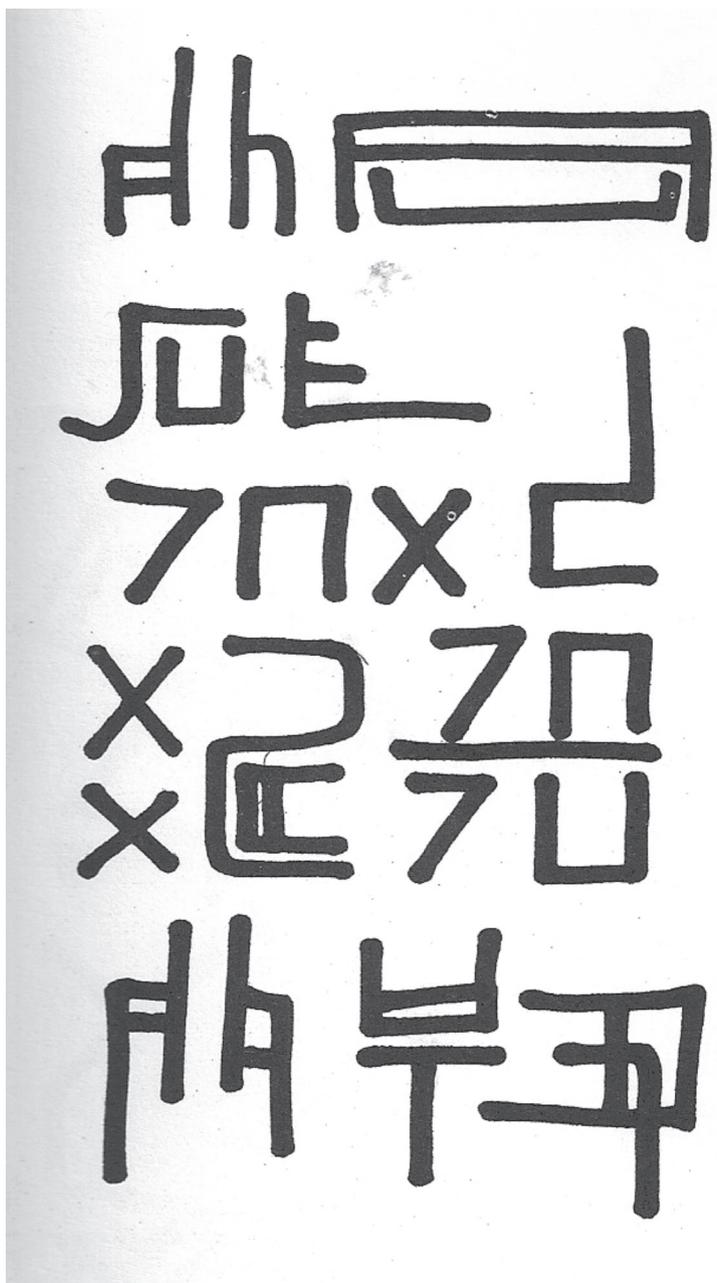
Ainda em relação a essa questão é bastante esclarecedora a afirmativa da autora, quando discute o problema do hábito mecânico da leitura e da importância da sobreposição ou da interação entre o verbal e o não verbal:

A utilização de linguagens não verbais em sobreposição (ou não) à linguagem verbal veio alargar notavelmente o campo da leitura para fora dos âmbitos geralmente aceitos pela tradição. A literalização de signos não verbais veio trazer uma dimensão nova, inesperada, aos nossos métodos de leitura, mas a alteração nos hábitos culturais que ela representa está longe de ter sido ainda assimilada. (HATHERLY, 1979, p. 110).

Essa mesma percepção está presente em *Mapas da imaginação e da memória* (1973). Trata-se de uma obra importante não só como experiência radical da criação artística, mas porque a obra convoca o leitor a reimaginar a escrita e a leitura. Com isso, aproximam-se as tradições ocidentais e orientais, tanto no jogo entre o alfabeto ocidental e o ideograma, quanto em aspectos ligados à filosofia zen, ao tarô, entre outras. Sua poesia contém uma poética voltada para a investigação da escrita, sendo esta entendida num sentido amplo, pois envolve um exercício contínuo sobre os códigos verbal e não-verbal, fazendo-os interagir como grafemas. Eis dois exemplos extraídos de *Mapas da imaginação e da memória*:



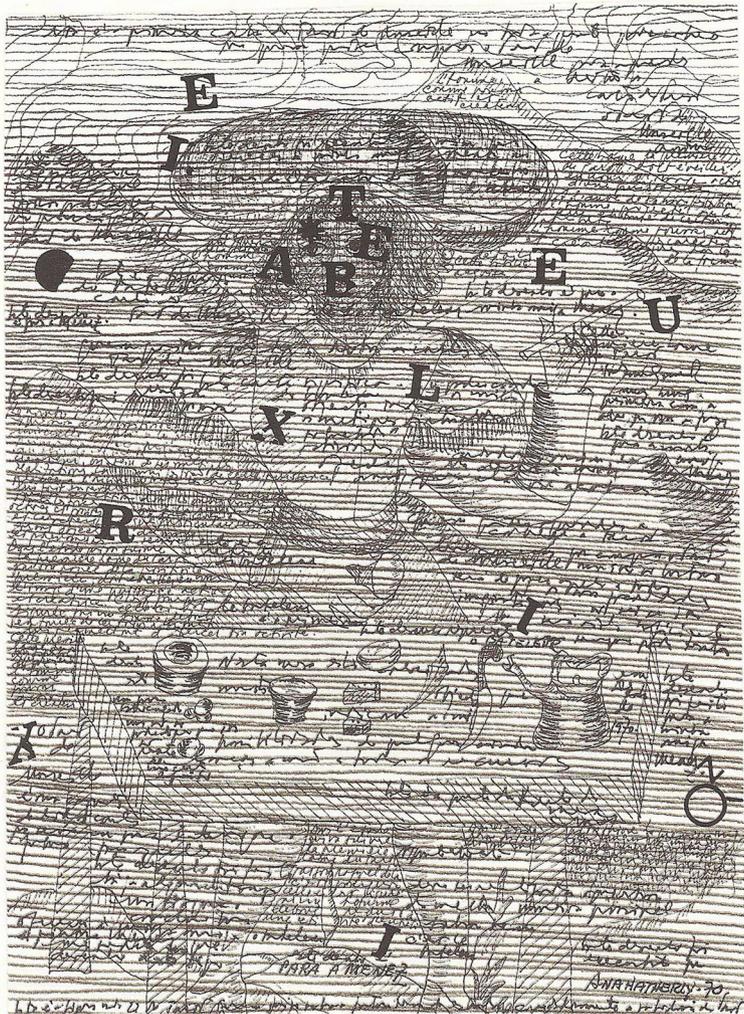
(Fig. 3 - HATLHERLY, 1973, p. 87)



(Fig. 4 - HATLHERLY, 1973, p. 15)

Como se observa, seus textos visuais têm, como elementos distintos da Poesia Concreta, a utilização da escrita manual, em detrimento de um investimento em fontes tipográficas especiais e mecânicas. Mas, mesmo quando utiliza fontes tipográficas industriais, seus textos tendem a instaurar um discurso que se vai tornando progressivamente ilegível. Nega-se o sentido naquilo que o código predispõe o leitor a se inserir no processo de conceptualização que a tradição nos legou e cristalizou a percepção. O leitor é instado a pensar o desejo da escrita como uma pulsão gráfica. O ato criativo, portanto, não separa as artes, não implica uma postura normalizadora, classificatória. Como dissemos, Ana Hatherly, assim, cumpre um papel pedagógico diante de seu leitor. E essa postura transita também entre sua atividade crítica e a criadora, demonstrada na citação, há pouco realizada, do ensaio de *O espaço crítico*.

Nesse sentido, Ana Hatherly conduz o leitor pelos meandros das linguagens, invocando uma forte tensão entre linguagem e cultura. A mudança se processa no interior das linguagens. É interessante observarmos, em alguns trabalhos de sua “obra visual”, como a autora procede em relação à apropriação de técnicas e mesmo de temas culturais para alcançar a transformação mesma das linguagens no jogo cultural. Vejamos, por exemplo, as imagens do poema visual “Le Bateleur” e da carta do tarot de Marseille:



(HATHERLY, 2003, p. 71)



(DODAL, [2012] s.p.)

Ao ajustarmos o foco de nosso olhar, percebemos que a imagem de Ana Hatherly é um texto escrito que reproduz em sua dimensão gráfica um desenho, o qual se deixa reconhecer, desde o título, como uma reprodução do desenho de Jean Dodal, do início do séc. XVIII. Hatherly procede à maneira barthesiana:

[...] em vez de procurar representar as proporções, a organização, a estrutura, copio e encadeio ingenuamente pormenor por pormenor (...) procedo por adição, não por esboço; tenho o gosto prévio (primeiro) do pormenor, do fragmento, do *rush*, e a inabilidade para o levar a uma ‘composição’: não sei reproduzir ‘as massas.’” (BARTHES, 2003, p. 109)

Percebe-se que o “Le Bateleur” de Ana Hatherly desloca o de Dodal, tanto na configuração que leva ao ilegível quanto pela proposta de estilizar o nome pela superfície da tela, como que a dar precisão ao seu sentido, efetivando a levitação mágica das letras. A escrita leva à substituição da matéria própria do desenho e da pintura, como o traço preciso, a noção de volume, a cor. Por outro lado, o discurso também padece da ilegibilidade. Com auxílio de uma lupa é possível percebermos que a tessitura da imagem é realizada a partir de frases em que se aborda o objeto que supostamente se quer representar. Logo no início podemos ler algo como “A arte é a primitiva carta do tarot de Marseille..”, no centro descreve-se o uso dos objetos: a varinha, o cálice, o cetro, o pentáculo, a espada etc. Mais ao final, ocorre a assinatura, no espaço onde se diz: “este desenho foi escrito por Ana Hatherly-70”. A técnica de composição declarada pela autora é: tinta-da-china e colagem sobre o papel, com o que se deu origem a uma tela de 17,1 x 12,3 cm. A precisão do traço e o ornato da escrita evidenciam o processo requintado da artista. O tema também é interessante porque a autora traz à tona a arte marginal dos antigos mágicos, embora populares, como os palhaços, são também tratados como espécies de charlatães, em

vista provavelmente da arte da prestidigitação. Assim, ao valorizar a arte primitiva, conforme o texto que se projeta para as camadas inferiores da imagem, o poema visual de Ana Hatherly não busca iludir sua audiência, mas propor um ato de imaginação e crítica. Sua arte se põe assim como um gesto emancipatório que inclui o seu leitor, convertido também em observador, já que seu pensamento advém da possibilidade de ver o poema e, portanto, de ampliar os sentidos da percepção, evitando o aprisionamento do sentido pelo logos.

A esta altura, vale a pena retornarmos ao poema de *Eros frenético*, referido no início deste texto. Trata-se de “Litoteana”, poema de fluxo caudaloso, com inegável traço neobarroco, tal como as *Galáxias*, de Haroldo de Campos, poeta convocado nas inúmeras referências textuais que caracterizam “Litoteana”. Neste grande mosaico constituído de citações e apropriações de línguas e linguagens diversas, o poema de Ana Hatherly brinca com os termos técnicos dos estudos de linguagem, como a palavra litotes, a qual nos dicionários é definida como “uma figura de retórica que consiste em afirmar algo indirectamente através da negação ou diminuição do seu oposto ou contrário” (Cf. GRILLO, [2012], s.p). No texto, a litotes forma uma palavra-valise com a inscrição do nome Ana, presente sob a forma de anagrama, uma prática textual comum na obra da poeta e artista portuguesa. O poema se divide em três blocos, mas esses blocos podem funcionar como poemas independentes. No primeiro, pode-se observar o tema da escrita, em que se discute as possibilidades que o signo oferece ao poeta para atingir – ou não – o seu alvo: “escrevo com sete línguas como quem atira/ contra um alvo onde está o que não se quer atingir/ onde está o recorte dele ou o recorte do alvo/embora ele seja o alvo” (HATHERLY, 2001, p. 147).

O trabalho do poeta, o jogo com as linguagens, as tradições poéticas e os suportes materiais da escrita, os desentendimentos linguísticos no cotidiano dos falantes, a história da escrita, entre outros são matéria do poema. No segundo bloco, desdobra-se a

questão da nomeação, da autoria, da alterização do autor: “O meu nome não é eu/O nome passa por mim correndo vem ter comigo grita-me aos ouvidos/O nome é atirado contra mim cai em mim.” (HATHERLY, 2001, p. 153). O terceiro bloco compõe uma descrição e uma reflexão sobre a casa e a cidade. Metonimicamente se percebe que o texto alude à solidão do indivíduo no espaço urbano e também ao seu anonimato (implicitamente, pois ao que parece a cidade contém em si o seu corpo social), como se observa em:

Essencialmente a casa é uma caixa – um conteúdo. Uma rua numa cidade é essencialmente uma sucessão de caixas colocadas muito juntas. Isso é que é uma cidade. O arquitecto concebe mentalmente as casas isto é as caixas geralmente preocupando-se mais e adornando apenas dois lados dela (na cidade claro) (...)

A cidade é um grande animal paciente. As casas equilibram-se-lhe na pele.

Os automóveis corre-lhe pelo pêlo animados parasitas. (HATHERLY, 2001, p. 155-6)

Os poemas de “Litoteana” apresentam-se sob a forma de prosa e, a partir da figura da litotes, parecem querer atingir um mais além da linguagem, tal como propunham os antigos barrocos. Em seu exercício lúdico, observamos que as palavras se desengatam e se reconectam aos seus respectivos sistemas linguísticos, uma vez que fragmentos apropriados ou escritos em várias línguas compõem o corpo dos poemas e nos fazem pensar em aspectos vários, como, por exemplo:

- a) O problema da tradução: escrever é uma arte de atravessar as línguas para fora dos seus sistemas, e talvez encontrar um lugar onde o código não dividiria, não restringiria:

“e quando camões escrevia como Joyce usando a mão para atirar/a um alvo em que sempre acertava sem nunca atingir/o centro que é a mãe das línguas a língua mestra

que ninguém fala/em que tudo se cala” (HATHERLY, 2001, p. 147) e

“assim se eu disser seja o que for digo o que for/sim what do I say qu’est-ce que je dis e em chinês também/que eu não sei mas existe é uma língua mais um/ falso atentado no entanto possível ao contorno do homem” (HATHERLY, 2001, p. 147).

- b) O sentido enciclopédico das trocas culturais como um fast food, donde se depreende uma ironia a superficialidade dessas trocas, evidenciando na criação a ação do que a autora designa como a “maldade semântica”:

[...] the common place fichez moi la paix os franceses são sempre/ enciclopédicos sada e bhagvadah e rama seguido de sáris/ não tem nada com paris nem páris nem párias de depois do/ chop-suey sweet and sauer pork os mandarins entretidos/ com seus jogos mandarin-play-time mandarin-rag-time/ o tempo dos trapos do mandarim tradutore traditore é a maldade/ semântica essa hábil ó escritores guardai as línguas ou/
TORNAI-VOS ROLL-MOPS. (HATHERLY, 2001, p. 148-9)

- c) A vertigem causada pela superabundância de escritas e todo lixo cultural a serem carcomidos pela maldade semântica:

[...] toda gente julga que pode escrever/ é só tentar e depois que me digam o que escrevem/ oh urnas suburnas e lucarnas tais toi ein moment
o tempo viaja num baloiço que só anda para a frente
já pensaram que vectores que motres space-bound
que vertigem dá-me impingem que tinturas que tonturas
lálálá é o tom do diapasão
a escritora do norte cheia de receitas conventuais/ e nós

aos ais aos aís que sempre é mais agudo/ Sharp the shark
parece um nome e um cognome/ é da maldade semântica
já disse [...]

[...] e os turistas da cidade das línguas a tropeçar
pelas calçadas/ feitas de alfabetos é uma obsessão [...]
(HATHERLY, 2001, p. 150)

d) A ênfase da criação artística como possibilidade:

Esta sangria lúdica e joalheira Bouvard et pecuchet em
sua quinta/ e Cage art is criminal action etc. escrevo
/ à máquina as teclas erguem-se patinhas dão com a
cabeça no papel através da fita pequenas pancadas secas
sábias/ talvez sápidas [...]

Não procurem o narrador que é na escrita que tudo
se cria/ por understatement por aquém/ ó políticos
cheios de letras atirando grandes dardos/ grandes
ESSES desenrolados são símbolos de grandes línguas/de
grandes bibliotecas their dog's libraries/ their master's
dogs [...]

[...] não há neste momento maior certeza que a da escrita/
ó meu país de anões onde tudo é pequeno. (HATHERLY,
2001, p. 151-3)

É interessante observar que, mais do que propor essas questões que norteiam essa análise, entre as várias outras possíveis, o texto joga para se realizar como poema. Só assim se perpetra a “criminal action” aludida no poema, isto é, a escrita se permite criar algo que desloca as coisas de seu lugar. Se o texto expressa, mesmo na maneira jocoerótica e joco-satírica, adotada por Ana Hatherly em algumas passagens, a teoria da maldade semântica não se engessa, não expressa uma verdade. Isso tem a ver com a ideia de poetologia e poetografia, propostos por Alberto Pimenta. O poeta português que, como Ana Hatherly, é poeta e foi professor e ensaísta, mostra que a poética poetológica tende a fazer coincidir o “subjativismo expressivo” com a “comunicação objetiva”, de modo que os

processos de “despragmatização” empregados por essa arte não passam de uma forma de embelezamento. Por outro lado, a arte poetográfica identifica-se com a ideia de um silêncio programático característico da poesia moderna, e contrário aos padrões de gosto sancionados pelo ponto de vista burguês, mantenedor da ordem simbólica. Esta outra arte recusa a representação do mundo e substitui a “ideologia” dos símbolos por uma espécie de “ideografia” (PIMENTA, 2003, p. 169), preservando-os como signos. A negação é um aspecto marcante nesses poetas. Negação como tensão permanente do discurso, com o que se propõe uma reflexão crítica sobre as relações que a poesia estabelece com o meio social e com a própria linguagem, seu *médium*.

Por isso, ao fim desse texto, só podemos afirmar que, mesmo com toda a sua atitude militante ou pedagógica, ou negativa de um escritor em relação ao meio social, só pode se dar como uma ética da escrita. Às vezes, o escritor se redescobre através de sua escrita. Por isso, talvez, a poeta afirme em “Teoria da obsolência – um poema ensaio”:

faça-se um puro exercício ensaie-se. Ciente de ser o jogo
uma forma perfeita da inutilidade. A obsolência prévia,
a crónica a-crónica. Aquilo que a si mesmo se/ esgota
previamente consabido. (HATHERLY, 2001, p. 157).

E nas *Tisanas*: “Algo está sempre a acontecer. Por isso escrevo. Escrevo porque algo aconteceu ou acontece. Escrever é isso, mas escrever é sobretudo produzir o acontecer”. (HATHERLY, 2006, p. 118).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

DODAL, Jean. Le Bateleur. In: **Tarot of Marseille**. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tarot_of_Marseilles>. Acesso em 01 out. 2012.

GRILO, Joaquina. s.v. “Litotes”, **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=933&Itemid=2>, consultado em 01 out. 2012.

HATHERLY, Ana. **Um calculador de improbabilidades**. Lisboa: Quimera, 2001.

HATHERLY, A. **Obrigatório não ver e outros textos de comunicação social** (anos 1960-1980). Lisboa: Quimera, 2009.

HATHERLY, Ana. **463 Tisanas**. Lisboa: Quimera, 2006.

SILVA, Raquel Henriques. Ana Hatherly: os campos abertos do (in)dizível. In: HATHERLY, Ana. **A mão inteligente**. Lisboa: Quimera Editores, 2003.

SILVA, Rogério Barbosa. Itinerários e labirintos da poesia de Ana Hatherly. In: HATHERLY, A. **Interfaces do olhar**. Lisboa: Roma Editores, 2004. p. 25-39.

O MITO E A CONDIÇÃO HUMANA NA OBRA POÉTICA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

THE MYTH AND THE HUMAN CONDITION IN THE POETIC WORK OF SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Maria Lúcia Outeiro FERNANDES¹

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo demonstrar que os mitos constituem os principais motivos estruturadores dos textos poéticos andresianos, indo sua função muito além de mera fonte temática. Elementos míticos de diversas naturezas e origem funcionam como a matéria-prima mais relevante mobilizada pela poeta portuguesa no processo de transfiguração da experiência vital e das reflexões de cunho filosófico em linguagem poética. Além de tomadas como elementos estratégicos para pensar uma restauração do homem e de sua vida em sociedade, as imagens e referências míticas também apontam para um paradigma de criação poética, que constitui o principal fundamento da obra lírica em foco.

PALAVRAS-CHAVE: lírica moderna; poesia e mito; poesia e filosofia; Sophia de Mello Breyner Andresen.

¹ Departamento de Literatura e Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista – UNESP - CEP 4800-901 – Araraquara – SP – Brasil – outeiro@fclar.unesp.br

ABSTRACT: *This paper aims to demonstrate that the myths constitute the major motives that structure Andresen's poetic texts, going far beyond mere function of thematic source. Mythical elements of various natures and origin are the most relevant raw material selected by the Portuguese poet to work with the transfiguring process of vital experience as well as with the philosophical reflections in poetic language. In addition to being strategic elements used to think the restoration of man and his life in society, the images and mythical references also suggest a paradigm of poetic creation, which is the main foundation of the lyrical texts we intend to focus our analysis on.*

KEYWORDS: modern lyric; poetry and myth; poetry and philosophy; *Sophia de Mello Breyner Andresen.*

A obra lírica de Sophia constrói-se sobre um fundamento filosófico que revela permanente reflexão acerca do estar e do ser no mundo. Não se trata, porém, de obra filosófica em forma de poesia. Ao contrário, trata-se de uma obra essencialmente lírica, que conduz o leitor a uma dimensão poética de elevado teor estético, ao mesmo tempo que lhe inspira reflexões acerca da experiência humana no mundo.

A obra lírica andresiana caracteriza-se, a princípio, por uma consistente unidade, que decorre principalmente de uma singular fidelidade da escritora aos temas que lhe são mais caros. Cada poema parece uma nova versão de poemas anteriores. Muitas vezes constituem visíveis desdobramentos uns dos outros. Como os sons de um acorde musical. Seria inútil, porém, procurar, no conjunto de sua obra, um sistema de pensamento, um conjunto de afirmações e teses racionalmente construído, que se valesse da poesia como meio de expressão.

Ao contrário, longe de se encontrar qualquer exposição discursiva, vigiada pela razão, acerca de problemas relativos à existência humana, o leitor é mergulhado num universo sensorial, criado a partir de recursos sonoros, rítmicos, visuais, que se articulam com uma sucessão de imagens, metafóricas e metonímicas, símbolos e outras figuras, além de uma profusão de mitos, procedimentos

intertextuais, paródicos, críticos e metapoéticos, enfim, com uma série de recursos de linguagem com os quais a poeta apresenta e encena as mais variadas formas de experiência humana e poética. Os textos vão sendo gerados a partir das atitudes contemplativas do sujeito que olha, escuta e pensa sobre sua própria condição, sobre a condição da humanidade, sobre o estado das coisas no mundo e, principalmente, sobre o lugar e o papel do homem e do poeta.

Inserindo-se numa tradição moderna, que tem início com o Romantismo alemão, a poesia de Sophia apresenta o ser humano em permanente confronto com um contínuo e inexorável processo de degradação e perda de sua dimensão transcendente, face aos valores de uma sociedade que vai fortalecendo cada vez mais a concepção de homem como ser cuja essência residiria no seu aspecto de produtor e consumidor de bens materiais. Configurando-se, portanto como “uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes”, como diria Alfredo Bosi (1977, p. 144), a poética de Sophia busca reencontrar certa dignidade do homem, restituindo-lhe um sentido transcendente, por meio da recuperação de uma unidade ancestral com os demais seres do universo. Assegurar-se-ia, desse modo, um significado mais elevado para a existência humana, pautado na verdade, na justiça, no bem e no belo. A exaltação positiva da vida, que sempre renasce, já aparece no primeiro poema, sem título, que abre o livro *Poesia I*:

Apesar das ruínas e da morte,
Onde sempre acabou cada ilusão,
A força dos meus sonhos é tão forte,
Que de tudo renasce a exaltação
E nunca as minhas mãos ficam vazias.
(ANDRESEN, 1990, p. 15)

O cultivo da celebração e da exaltação da vida, porém não está isento de momentos de dúvidas, em que o temor de que tudo não passe de ilusão surge, contaminando a alegria essencial do eu lírico com o medo de estar no caminho errado. No poema “Senhor”

(ANDRESEN, 1991a, p. 40), a poeta clama a Deus, pedindo que a castigue, caso a plenitude sentida por ela seja falsa.

A crítica à atual condição do homem no mundo moderno, cujos valores destinam-se a reificá-lo, destituindo-o de suas dimensões transcendentais, fundamenta-se numa interpretação mítica do fenômeno. O desligamento do homem em relação a valores transcendentais é apresentado como desdobramento mais avançado e perverso de um fenômeno iniciado num tempo remoto, conforme narram vários mitos de origem.

A ruptura primordial entre o ser humano e o universo, entre o ser humano e os demais seres da natureza, acabou gerando outras formas de desligamentos e separações na vida social. Vejamos um poema em que o sujeito poético critica a separação entre o trabalho braçal, como é o de fabricar seus próprios meios de transporte ou manipular seus instrumentos de trabalho, e a atividade intelectual, do pensamento. Recorrendo a personagens míticas, a poeta autoriza o leitor a concluir que o fenômeno da divisão do trabalho, que amplia ainda mais a divisão das classes, insere-se numa longa trajetória do homem desde os tempos primordiais, quando teria ocorrido o início deste destino de crescente degradação e perda de unidade:

O Rei de Ítaca

A civilização em que estamos é tão errada que
Nela o pensamento se desligou da mão

Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco
E gabava-se também de saber conduzir
Num campo a direito o sulco do arado.
(ANDRESEN, 1991b, p. 209)

A exaltação e a celebração positiva da vida não significa alienação a um mundo apartado da luta cotidiana pela sobrevivência. Ao contrário, ao falar de universos ancestrais e de recantos sagrados, a poeta busca o alimento que necessita para sua missão de contribuir

para uma permanente renovação da esfera social, regeneração esta que sempre acompanha, na concepção mítica do mundo, todo processo de queda e de ruptura com o todo. Na poética de resistência de Sophia, o espaço degradado, fruto da sucessão de rupturas e quedas sofridas pelo homem em sua trajetória sobre a terra, é representado pela cidade, outra imagem de grande impacto e muita eficiência na construção de seus textos poéticos.

São inúmeros os poemas que apresentam a cidade como o espaço do terror, da destruição máxima, do isolamento e da completa degradação do ser humano. Um deles diz o seguinte:

Cidade

As ameaças quase visíveis surgem
Nascem
Do exausto horizonte mortas luas
E estrangulada sou por grandes polvos
Nas tristezas das ruas.
(ANDRESEN, 1991a, p. 137)

A cidade atualiza e, de certo modo, consolida o mito da queda original, que narra o destino de separação do homem, com a consequente ruptura de sua integração harmoniosa com o universo, o que põe fim a um tempo de bem-aventurança, de plenitude e de alegria. A representação da cidade não é apenas mimesis de um espaço real, mas projeta também uma dimensão mítica à encenação da trajetória do homem sobre a terra, empreendida na obra de Sophia. Para se contrapor a esta imagem do mundo degradado, a poeta cria uma série de outras imagens que simbolizam espaços sagrados, fontes de restauração e de cura do homem. É o caso da “praia”, espaço sagrado que se opõe ao “hospital”, imagem metonímica da cidade, que reforça a ideia de que o homem está doente e precisa ser curado:

O Hospital e a Praia

E eu caminhei no hospital
Onde o branco é desolado e sujo
Onde o branco é a cor que fica onde não há cor
E onde a luz é cinza

E eu caminhei nas praias e nos campos
O azul do mar e o roxo da distância
Enrolei-os em redor do meu pescoço
Caminhei na praia quase livre como um deus

(...)

Porém no hospital eu vi o rosto
Que não é pinheiral nem é rochedo
E vi a luz como cinza na parece
E vi a dor absurda e desmedida
(ANDRESEN, 1991a, p. 138)

Por pertencer ao campo semântico relacionado à doença e à busca de cura, a imagem do “hospital” instaura a reflexão acerca do estado doentio do homem contemporâneo. A imagem da praia se opõe à do hospital, já no próprio título, pela conjunção “e”, que estabelece dupla relação entre os termos. Ambos se aproximam e se repelem ao mesmo tempo.

Por estar colocado no mesmo campo semântico de “hospital”, o vocábulo “praia” tem seus sentidos denotativos ampliados, sendo tomada como espaço que se destina à cura, embora apresente conotações inteiramente opostas. O hospital é o local da “dor absurda e desmedida”, conotada pelo “branco desolado e sujo” e pela “luz cinza”, enquanto a praia é configurada como um espaço inundado pelo “azul do mar”.

Repleta de ar puro, de beleza, de sossego, a praia é naturalmente um espaço que favorece a saúde física. Tomada, porém, em suas dimensões míticas, trata-se de um espaço que também pode proporcionar a cura dos males de raiz metafísica, possibilitando a restauração integral do homem, ao promover sua religação com o

cosmos. Por sua contiguidade ao mar, outro poderoso espaço mítico na estética andresiana, a carga semântica de extrato metafísico fica ainda mais ampliada.

Pode-se concluir que a cura almejada pelo eu lírico, para o homem, diz respeito àquela ruptura que resultou de seu antigo desligamento do cosmos, representado metonimicamente pela praia.

Ao mesmo tempo em que contempla o mundo pairando seu olhar sobre espaços mitificados, que trazem um sopro de esperança e de renovação diante do abismo e da perene destruição, a poeta também tece dura crítica ao estado atual deste universo, como obra da insanidade, da soberba, do desejo desmedido de poder e dominação.

Embora seja eminentemente crítica da sociedade moderna, trata-se de uma poesia mergulhada numa aura de positividade e de celebração da vida, propondo uma reconstrução da mesma por meio da restauração dos mitos. Para pensar mais neste aspecto seria importante determo-nos um pouco mais sobre a trajetória mítica do homem. Ou, em outras palavras, cabe aqui uma reflexão sobre o mito da origem e da queda.

O Percurso do Homem e a Natureza do Poeta

Sophia recorre aos mitos não somente como elementos temáticos, mas, principalmente, como estratégia para pensar uma restauração do homem e de sua vida em sociedade e, o que nos interessa acima de tudo, como paradigma de criação poética. Conforme explica Eliade, “Sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de ‘criação’” (1986, p. 25).

Os mitos também fornecem os principais motivos estruturadores dos textos líricos andresianos, pois constituem a matéria-prima mais relevante mobilizada durante o processo de transfiguração poética da experiência vital e das reflexões de cunho filosófico. É

nos recônditos do mito que o sujeito poético busca saciar sua ânsia infinita de renovação, tal como é configurada num dos muitos poemas que celebram outro espaço mítico de grande força:

O Jardim

O jardim está brilhante e florido,
Sobre as ervas, entre as folhagens,
O vento passa, sonhador e distraído,
Peregrino de mil romagens.
(...)

E no seu bailado levada
Pelo jardim deliro e divago,
Ora espreitando debruçada
Os jardins do fundo do lago,
Ora perdendo o meu olhar
Na indivizível verdura
Das folhas novas e tenras
Onde eu queria saciar
A minha longa sede de frescura.
(ANDRESEN, 1990, p. 85)

A imagem do jardim enraiza-se não em ideias filosóficas, existentes fora do poema, mas numa sensação visual, guardada na memória, que emerge de uma reminiscência que se consolida em mito particular. Ao analisar alguns aspectos da imagem relacionados à criação poética, Bosi apresenta uma ideia interessante para se pensar este universo mítico: “o ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência. (...) A imagem amada, e a temida, tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão” (BOSI, 1977, p. 13).

Uma das mais poderosas imagens da obra poética de Sophia, ao lado da casa, do mar, da praia, da noite, da manhã, da terra, das ilhas, da floresta, do sol, da luz, do vento, da sombra, entre outras de menor incidência, o jardim emerge, conforme atestam suas inúmeras entrevistas, de uma experiência antiga da escritora, na

fase mítica da infância, quando se estabeleceu em seu espírito uma articulação essencial entre a poesia, a experiência de uma intimidade absoluta com a natureza e a busca de um conhecimento sensorial acerca da realidade. É bastante conhecida a passagem citada muitas vezes pela autora em diversas entrevistas e fixada de maneira exemplar no texto de sua “Arte Poética V”:

Eu era de fato tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio.

Pensava também que, se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, eu conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si.

No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente. E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito mais tarde, que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização.” (ANDRESEN, 1991b, p. 349)

Numa primeira instância, a poesia mítica de Sophia repousa sobre um rico e expressivo universo particular, à medida que a escritora recorre às reminiscências da infância e ao reduto do sonho para estabelecer os fundamentos de sua reflexão. A fim de transpor este universo de percepções e inquietações pessoais para uma linguagem poética, cria uma série de imagens míticas, que falam de um tempo ancestral de unidade e pureza, tempo de criação e de conhecimento, em que o homem era investido de um forte poder de nomear os seres, dando-lhes existência, o que fazia dele um co-criador do universo, ao lado das forças divinas, das quais o próprio homem compartilhava: “O poder de nomear significava para os antigos (...) dar às coisas a sua verdadeira natureza (...). Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. O poeta é o doador de sentido” (BOSI, 1977, p. 141).

Mito e palavra entrelaçam-se. Do mesmo modo que o mito possui o caráter criador, a palavra participa do ato da criação no

momento da enunciação. Um dos principais estudiosos das “formas simbólicas”, Cassirer defende a idéia de que tanto a consciência mítica quanto a consciência da linguagem têm a mesma raiz:

A linguagem e o mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um vai se desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental e, da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. (CASSIRER, 2004, p. 106).

Estudar as relações entre mito e poesia, na obra de Sophia, é retornar à origem da lírica e, ao mesmo tempo, por tratar-se de poeta contemporânea, é verificar como o antigo e o novo mesclam-se no desenvolvimento da lírica moderna. São os aspectos formais — a comunhão entre som, imagem, ritmo, métrica — que, aliados ao conteúdo e ao pensar metafórico e simbólico, conduzem o leitor a mergulhar neste universo mítico. Para evocar o reduto sagrado do universo, que emana dos subterrâneos de uma memória ancestral da humanidade, a poeta recria imagens de tempos e espaços singulares, a partir de reminiscências da infância e dos vestígios de inconsciente, presentes nos sonhos e na imaginação criativa.

O jardim e a casa, a noite e o mar são as imagens míticas mais contundentes e ricas do imaginário de Sophia. Como as demais imagens recorrentes de sua obra, elas assumem múltiplas conotações, podendo referir-se a um tempo e um lugar perdidos no passado, ou a um momento ansiosamente esperado num futuro igualmente nebuloso e indefinido. Mas também podem referir-se ao presente, ganhando inúmeros significados conforme vão sendo articuladas com os demais elementos míticos, de diferentes espécies, e com outros elementos do real, com os quais vão sendo associados nos poemas.

As imagens evocadas pelos termos “viagem”, “barcos” e “navegação” também são recorrentes e contam a trajetória primordial do homem, além de pontuarem, muitas vezes, um sonho

de regresso e de reconstrução da integridade perdida. Mas também remetem à ideia de uma viagem iniciática da própria poeta em busca de um conhecimento íntimo do ser e do universo, bem como a busca de uma linguagem adequada, “justa”, para usar um termo muito utilizado por Sophia sempre que deseja explicar seu anseio de fazer uma poesia na qual pudesse traduzir a voz imanente, que emerge dos seres, da natureza e das coisas a sua volta.

Disso decorre uma das principais características da poesia de Sophia, em termos estruturais, que é a adoção de recursos de linguagem próprios do discurso dialógico. A grande maioria dos poemas constrói-se com apoio de uma voz interlocutora, um “tu”, que se transforma, alguma vezes, em “vós”, a quem se dirige o sujeito poético. Muitas vezes não se consegue nomear este outro. Na maioria das vezes, porém, é possível identificá-lo, embora sua natureza e identidade sejam múltiplas ao longo de toda a obra. A poeta explora conscientemente uma constante indefinição deste elemento, possibilitando uma ampliação dos sentidos construídos pelos textos, ao permitir que esta diversidade de conotações se associem umas às outras, ampliando o universo e a complexidade de suas reflexões.

Em muitos poemas, o interlocutor configura-se como um ser desconhecido e misterioso, que ora parece ser a divindade cristã, ora parece se identificar com o ser amado, ora parece ser a própria poeta, como se a voz lírica se dirigisse a si própria, adotando um procedimento claro de despersonalização e desdobramento do sujeito.

Em permanente estado de perquirição poética, o sujeito lírico, muitas vezes, conversa com os seres que povoam os espaços que o rodeiam. Tanto pode dirigir-se aos espaços puros, singularmente raros e belos, como os jardins, as praias, os mares, as casas, que sustentam a cadeia metafórica com que a poeta vai tecendo a ideia de um espaço puro, não contaminado pelo espírito de destruição, como pode dirigir-se aos espaços degradados, dando vida personificada a uns e outros.

No poema “Cidade” (ANDRESEN, 1990, p. 27), o eu lírico dirige-se à cidade, personificada como um espaço com vida, que mantém a poeta como refém. A cidade é o lugar onde reina o barulho e o movimento que expulsam a paz: “Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas”, onde se desenrola uma “vida suja, hostil, inutilmente gasta”. Entretanto, ao espaço degradado da cidade, o eu lírico contrapõe um espaço puro, de “montanhas sem nome e planícies mais vastas/Que o mais vasto desejo”, onde deveria se desenrolar a verdadeira vida do sujeito lírico.

Os “muros” e as “paredes” da cidade impedem o sujeito lírico de ver o movimento dos mares e a sucessão das fases da lua. A cidade é a prisão onde sente sua vida enclausurada: “Saber que tomas em ti a minha vida/ E que arrastas pela sombra das paredes/ A minha alma que fora prometida/ Às ondas brancas e às florestas verdes.” A cidade não somente tira a paz e impede o eu lírico de vivenciar os espaços abertos, onde poderia se encontrar com a natureza, como o desvia de seu destino natural, que seria viver em comunhão com as ondas do mar e com a vegetação das florestas.

Na maior parte de sua obra, porém, a poeta dirige-se aos espaços sagrados, que conservam a pureza dos tempos ancestrais, personificados em metáforas muito recorrentes como jardins, praias, mar, casa, entre outras. É o que ocorre, por exemplo, nos vários poemas que evocam um

Jardim Perdido

Jardim em flor, jardim de impossessão,
Transbordante de imagens mas informe,
Em ti se dissolveu o mundo enorme,
Carregado de amor e solidão.

A verdura das árvores ardia,
O vermelho das rosas transbordava,
Alucinado cada ser subia
Num tumulto em que tudo germinava.

A luz trazia em si a agitação

De paraísos, deuses e de infernos,
E os instantes em ti eram eternos
De possibilidade e suspensão.

Mas cada gesto em ti se quebrou, denso
Dum gesto mais profundo em si contido,
Pois trazias em ti sempre suspenso
Outro jardim possível e perdido
(ANDRESEN, 1990, p. 47)

No imaginário mítico de Sophia a metáfora do jardim nos remete a uma infinidade de significados, conforme vai sendo articulada a outros elementos que compõem o sistema simbólico que estrutura sua obra. Da união harmoniosa entre os elementos da natureza e o trabalho do homem nascem a beleza e a vida que caracterizam este espaço privilegiado.

Neste poema o sujeito lírico superpõe duas imagens de jardim, que reportam a dois momentos distintos: um momento vivido na infância e guardado na memória individual, evocado anteriormente no fragmento de entrevista citado, quando a menina Sophia se entregava aos devaneios contemplativos da natureza, na qual se projetavam sonhos e encantamentos, ao lado de temores e angústias, e outro momento mais remoto, acionado pela memória da infância, que é o momento da origem do mundo, guardado como mito na memória coletiva da humanidade.

O eu lírico dirige-se a este jardim da infância, para dizer a ele, como numa confissão, o que este lugar representou em seu contato inicial com o universo. O poema termina com a revelação de que este “jardim perdido”, sempre trouxe, “suspenso”, “em si contido”, um “Outro jardim possível e perdido”.

Recorremos a Bachelard (1988), para entender o fenômeno da mistura entre memória e imaginação que desencadeia as imagens que serão recriadas poeticamente por Sophia adulta:

(...) os vínculos da alma humana e do mundo são fortes.
Vive então em nós não uma memória de história, mas uma
memória de cosmos. (...) Os poetas, mais que os biógrafos,

dão-nos a essência dessas lembranças do cosmos. (...) a infância permanece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar. (...) Como os arquétipos do fogo, da água e da luz, a infância, que é uma água, que é um fogo, que se torna uma luz, determina uma superabundância de arquétipos fundamentais. Nos nossos devaneios voltados para a infância, todos os arquétipos que ligam o homem ao mundo, que estabelecem um acordo poético entre o homem e o universo, todos esses arquétipos são, de certa forma, revivificados. (...) Gostaríamos (...) de poder demonstrar que a poesia é uma força de síntese para a existência humana! (...) Assim, basta a palavra de um poeta, a imagem nova mas arquetipicamente verdadeira, para reencontrarmos os universos da infância. Sem infância não há verdadeira cosmicidade. Sem canto cósmico não há poesia. O poeta redesperta em nós a cosmicidade da infância. (p. 115-118)

O mesmo sentimento de religação cósmica experimentado nos momentos privilegiados da infância é recriado no poema, permitindo ao leitor que também participe deste reencontro mítico com suas origens. A cena do almejado reencontro é encenado em inúmeros outros poemas, em que o sujeito expressa sua esperança numa redenção da vida:

Casa Branca

Casa branca em frente ao mar enorme,
Com o teu jardim de areia e flores marinhas
E o teu silêncio intacto em que dorme
O milagre das coisas que eram minhas.

.....

A ti eu voltarei após o incerto
Calor de tantos gestos recebidos
Passados os tumultos e o deserto
Beijados os fantasmas, percorridos
Os murmúrios da terra indefinida.

Em ti renascerei num mundo meu
E a redenção virá nas tuas linhas
Onde nenhuma coisa se perdeu
Do milagre das coisas que eram minhas.
(ANDRESEN, 1990, p. 31)

Tal como a imagem do jardim perdido, a casa também pertence a este núcleo de reminiscências da infância perdidas no tempo, mas guardadas na memória individual, de onde emana energia criadora e sentido transcendente para todos os fatos e realidades da vida e do ser, reforçando a própria identidade do sujeito. Tal como o jardim, a casa alimenta o mito do retorno a este tempo e espaço primordiais. O desejo de volta à “casa branca” alimenta o sonho de reencontrar uma identidade reunificada, anterior às perdas da vida. Nesta casa imaculada, poderá reaver a posse das coisas que eram suas.

Sobre o símbolo da casa, diz Bachelard (1993): “a casa é nosso canto do mundo. Ela é (...) o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda sua acepção do termo.” (p. 24) Poderíamos dizer que a casa é o espaço privilegiado que guarda as origens da identidade do indivíduo. A casa, conclui, Bachelard, é o “espaço habitado, o não-eu que protege o eu” (Idem). Da mesma forma que o antigo jardim, a memória da casa também pode trazer, implícita, a memória longínqua e indefinida do tempo das origens cósmicas, proporcionando uma síntese perfeita do imemorial com a lembrança.

O falar com o outro, tal como faz o eu lírico no poema acima, é um dos procedimentos que ajudam a compor o perfil de uma poeta que tem na escuta do universo e do ser uma de suas principais estratégias de criação. Ela escuta e conversa com as vozes que “ouve”. Por isso, muitas vezes, dirige sua interrogação a outros seres que a rodeiam, como no poema “Mar Sonoro” (ANDRESEN, 1990, p. 84), em que o mar é visto como um milagre criado exclusivamente para a poeta.

O sujeito lírico ouve a voz do mar, dos jardins e da natureza em geral. O falar com alguém ou com um ser da natureza pressupõe

a escuta atenta em relação ao cosmos e ao ser. Contemplar o mundo e escutar a sua voz constituem procedimentos essenciais a uma poeta, cuja missão é interpretar os mistérios do cosmos. Há uma quantidade imensa de poemas que apresentam esta atitude contemplativa:

Noite

Noite de folha em folha murmurada,
Branca de mil silêncios, negra de astros,
Com desertos de sombra e luar, dança
Imperceptível em gestos quietos.
(ANDRESEN, 1990, p. 128)

O murmúrio da noite nas folhas da natureza ressoam no murmúrio da noite recriado pela poeta em inúmeras folhas de sua obra. O mistério paira sobre o mundo. O poeta é aquele que vê. Ou, em outras palavras, o poeta é o visionário que pressente o lado oculto de tudo aquilo que contempla. O vidente, como propunha Rimbaud (2006) — “Eu digo que é preciso ser vidente, tornar-se vidente” —, um dos tantos mitos literários que Sophia evoca para consolidar seu projeto poético.

A poesia almejada por Sophia é aquela que sempre traz uma ressonância do mundo. De acordo com sua poética, o poeta é aquele que alimenta uma “escuta” visionária do mundo. Visão e audição trabalham juntas na recriação do universo. O mundo ressoa dentro dele como imagem e como palavra. Mesmo valorizando o trabalho formal, que resulta em composições elaboradas com visível rigor, Sophia enfatiza que, antes da criação do texto, o poeta necessita ter tido uma vivência de intimidade com o mundo e com os seres, na elaboração silenciosa de uma compreensão mítica do universo. Esta vivência é atualizada na criação do poema. Desse modo, o próprio processo de criação assemelha-se a um ritual onde o mito das origens é revivido.

Assim, sua recorrência ao mito corresponde a uma concepção singular acerca do fazer poético, bem como da função que teria

a poesia e o poeta no mundo. A adoção de uma visão mítica da realidade e do ser implica um projeto estético que permite à poeta desempenhar um papel semelhante ao dos poetas que, desde os pré-socráticos, propunham-se como intérpretes muito especiais da linguagem da natureza, vista como uma espécie de poema.

Desde a mais alta Antiguidade considerou-se que o poeta era o verdadeiro intérprete da natureza, que conhecia seus segredos na mesma medida, precisamente, em que se imaginava que a natureza age como um poeta e que o produto da natureza é um poema. Dissemos que o *Timeu* era uma espécie de poema, um jogo artístico imitando o jogo artístico desse poeta do universo que é a divindade. Se o deus Mundo pode renascer no discurso de Platão, é porque o universo é uma espécie de poema composto por Deus. Reencontra-se essa ideia em Fílon de Alexandria, que apresenta as obras da natureza como o poema de Deus. Os estoicos, assim como Plotino, também falam de um poema do Universo, (...) no qual os seres são personagens que receberam seu papel do Poeta do Universo, ou seja, da Natureza (para os estoicos), da Alma do mundo (para Plotino). (HADOT, 2004, p. 201)

Herdada dos antigos, esta tradição retornou muitas vezes na história da poesia ocidental, acrescida de novos significados e relacionadas a contextos específicos. Os românticos alemães, como Goethe, Schelling e Novalis vão realimentar esta concepção de natureza como poema e de poeta como aquele que é capaz de ler esta linguagem especial. Schelling vai afirmar em um dos seus ensaios: “O que chamamos de natureza é um poema, que se mantém escondido numa maravilhosa escrita cifrada”, enquanto Von Baader (1535-1615), um filósofo e teólogo da mesma época, diz algo semelhante: “A natureza é um audacioso poema, cujo sentido, sempre o mesmo, se manifesta em aparências sempre renovadas” (apud HADOT, 2004, p. 227).

O Papel dos Mitos na Recriação da Trajetória Humana

Além dos diálogos com a natureza, há uma infinidade de poemas

em que os interlocutores são os vários mitos da lírica andresiana, desde aqueles retirados da cultura clássica, até os mitos criados pela autora, como partes de seu universo pessoal de entidades que funcionam como núcleos de sentidos, criados a partir de sua busca de compreensão do mundo e dos seres, entre os quais se incluem figuras da história de Portugal ou da literatura e das artes. Todos esses elementos míticos não são tomadas como simples motivos ou conteúdos temáticos, mas funcionam como elementos estruturantes dos textos poéticos à medida que concorrem para a encenação das percepções do sujeito poético acerca da condição do homem, da sua verdade e das suas relações com o outro e com o mundo que o cerca.

Entre os vários significados do mito, analisados por Mircea Eliade (1986, p. 11), destacam-se aqueles que dizem respeito a uma história “sagrada”, que “relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio”. Neste sentido, o mito é tomado como “a narrativa de uma criação”, pois conta a origem de tudo o que existe no universo, sendo também “paradigma de todos os atos humanos significativos” (Idem, p. 22). Ao reatualizar o mito, o homem pode assistir novamente aos “eventos fabulosos” realizados por “Entes sobrenaturais”:

Não se trata de uma rememoração dos eventos míticos mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento teve lugar pela primeira vez. (...) Em suma, os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar. (ELIADE, 1986, p. 22)

Eliade ressalta que a crença na reatualização do mito traz uma série de benefícios individuais e coletivos ao ser humano, à medida que proporciona contato com suas origens, sua natureza, seus

limites, fornecendo-lhe elementos metafísicos para que atribua valores e significados à própria vida. Por meio do mito, o homem pode entender seu lugar e seu papel no mundo. Ao reencontrar suas origens, o homem reencontra também a identidade essencial e consegue uma reintegração no todo do universo. Sendo assim, por meio da reatualização do mito, toda a humanidade pode ser renovada.

A reatualização do mito altera substancialmente a noção de tempo, uma vez que, por alguns instantes, o tempo cronológico é suprimido e o ser pode experimentar o tempo do eterno, no qual se situa a origem de todas as coisas. Por alguns instantes o homem pode sentir-se novamente em plena comunhão com a totalidade do cosmos, mesmo habitando o tempo cronológico e o espaço degradado do seu cotidiano moderno.

Todas estas reflexões acerca do mito, fundamentadas em Eliade, contribuem para se compreender o imaginário mítico de Sophia. Do primeiro ao último livro, sua obra configura-se como uma exaltação à plenitude do efêmero, buscando captar o instante radioso da origem, quando a natureza era um abrigo seguro e todos os seres viviam em harmonia, mergulhados na perfeição. Sua poesia celebra os instantes em que o sujeito lírico consegue vislumbrar, seja pelo sonho, seja pela escuta criadora, a eternidade, no âmago da própria efemeridade da vida.

Ao reatualizar o imaginário mítico das origens, bem como a conseqüente trajetória de morte dos deuses e degradação crescente do ser humano, Sophia recria as histórias narradas pelos mitos, para refletir acerca de problemas vivenciados pelo ser humano na sociedade moderna.

Em vários poemas, o ser humano é apresentado como aquela criatura que perdeu seus privilégios e uma vida de paz, integrada ao cosmos, e caiu em desgraça diante dos deuses. Vejamos um poema em que todo o sofrimento, decorrente de ter caído sob a desgraça de um deus, é perpetuado. No poema abaixo, um marinheiro, que vive à deriva, sem mar, remete à realidade do homem, destituído

daquilo que lhe conferia sua própria natureza e sua razão de ser, ou, em outras palavras, aquilo que definia sua identidade:

Marinheiro Sem Mar

Longe o marinheiro tem
Uma serena praia de mãos puras
Mas perdido caminha nas obscuras
Ruas da cidade sem piedade

Todas as cidades são navios
Carregados de cães uivando à lua
Carregados de anões e mortos frios

(...)

Nas confusas redes do seu pensamento
Prendem-se obscuras medusas
Morta cai a noite com o vento

(...)

Vai nos contínuos corredores
Onde os polvos da sombra o estrangulam
E as luzes como peixes voadores
O alucinam.

Porque ele tem um navio mas sem mastros
Porque o mar secou
Porque o destino apagou
O seu nome dos astros
Porque o seu caminho foi perdido
O seu triunfo vendido
E ele tem as mãos pesadas de desastres

E é em vão que ele se ergue entre os sinais
Buscando a luz da madrugada pura
Chamando pelo vento que há no cais

(...)

E o espírito do mar pergunta:

“Que é feito daquele
Para quem eu guardava um reino puro
De espaço e de vazio
De ondas brancas e fundas
E de verde frio?

Ele não dormirá na areia lisa
Entre medusas, conchas e corais

Ele dormirá na podridão
E ao Norte e ao Sul
E ao Leste e ao Poente
Os quatro cavalos do vento
Exactos e transparentes
O esquecerão

Porque ele se perdeu do que era eterno
E separou o seu corpo da unidade
E se entregou ao tempo dividido
Das ruas sem piedade.

(ANDRESEN, 1991a, p. 50-52)

A desgraça do marinheiro decorre das ações inexplicáveis dos deuses. Destituído de um sentido para sua vida, o homem é destinado a uma busca sem fim tentando ler os sinais que lhe possam assegurar uma volta ao tempo e ao espaço primordial, de harmonia e felicidade, irremediavelmente perdidos.

A poesia de Sophia fala constantemente de uma viagem ou de um trajeto iniciático percorrido pelo eu lírico em busca de conhecimento acerca da condição humana, do lugar do homem entre os demais seres da natureza e da sua própria identidade.

As entidades míticas, quer tenham sido trazidas da Grécia, quer pertençam à tradição da mitologia cristã, são portadoras tanto de eternidade e de coisas boas, quanto podem trazer desgraças, que redundam em desterro, sofrimento e solidão, como veremos nos poema a seguir.

Níobe transformada em fonte

Os cabelos embora o vento passe
Já não se agitam leves. O seu sangue,
Gelando, já não tinge a sua face.
Os olhos param sob a fronte aflita.
Já nada nela vive nem se agita,
Os seus pés já não podem formar passos,
Lentamente as entranhas endurecem
E até os gestos gelam nos seus braços –

Mas os olhos de pedra não esquecem.
Subindo do seu corpo arrefecido
Lágrimas lentas rolam pela face,
Lentas rolam, embora o tempo passe.
(ANDRESEN, 1990, p. 52)

O mito de Níobe (BRANDÃO, 1991b, p. 174-175) permite que a poeta apresente, de maneira dramatizada, uma situação que espelha um aspecto da condição humana. Rainha de Tebas, tendo-se deixado capturar pelo sentimento de orgulho, Níobe cometeu o erro de querer colocar-se no lugar dos deuses. Mãe de sete filhos homens e sete moças, além de ser casada com rei, incita o povo a cultuar a si em lugar de Leto, mãe dos deuses Apolo e Ártemis. Enraivecida, a deusa leva os deuses a matarem todos os filhos de Níobe. Diante de tanta tragédia, seu marido suicida-se e Níobe, estarecida frente a tamanha desgraça, transforma-se em estátua de pedra.

Não é, porém, a estátua acabada que o poema apresenta. O que a poeta deseja capturar, numa plasticidade exemplar, é o lento enrijecer do corpo que se vai transformando sob o peso da dor, expressa principalmente pelos olhos, “sob a fronte aflita”. É como se o poema eternizasse o efeito do sofrimento sobre o corpo de Níobe, captando o enrijecimento lento do seu corpo. O sofrimento da personagem vai se espalhando aos poucos, o que amplia infinitamente a sua dor. Lentamente, cada parte de seu corpo vai enrijecendo-se sob o peso da tragédia que se abateu sobre ela e

sua família. Como se aqueles instantes da trágica história fossem tão intensos que durassem uma eternidade, o corpo de Níobe vai sofrendo a metamorfose infinita e inexorável.

Na recriação do mito pelo poema, o tempo já não atinge Níobe, transformada em estátua, mas o sofrimento, inerente à condição humana, continua impresso na figura de pedra, por meio da água que escorre dos seus olhos. Mesmo depois de todo endurecido, transfigurado em estátua, o movimento será eternizado pelo fluir das lágrimas, que escorrem dos olhos, na forma de uma fonte, que há de testemunhar este momento para a toda a eternidade.

Endymion (BRANDÃO, 1991a, p. 328-329), considerado um dos homens mais bonitos da Grécia, é outro ser humano destroçado pelos deuses e transformado em mito que testemunha a degradação do homem por causa da inconsequência e do abandono dos deuses:

Endymion

Por ti lutavam deuses desumanos.
E eu vi-te numa praia abandonado
À luz, e pelos ventos destroçado,
E os teus membros rolaram nos oceanos.
(ANDRESEN, 1990, p. 98)

Vítima da paixão da deusa Selene, Endymion foi colocado numa caverna, em sono eterno, para que não morresse, o que o tornou um prisioneiro inconsciente dos deuses. Nessa mesma linha de mitos que decaem, frente ao poder e leviandade dos deuses, surge

Kassandra

Homens, barcos, batalhas e poentes
Não sei quem, não sei onde delirava.
E o futuro vermelho transbordava
Através das pupilas transparentes.

Ó dia de oiro sobre as coisas quentes,
Os rostos tinham almas que mudavam.
E as aves estrangeiras trespassavam
As minhas mãos abertas e presentes.

Houve instantes de força e de verdade
Era o cantar de um deus que me embalava
Enchendo o céu de sol e de saudade.

Mas não deteve a lei que me levava,
Perdida sem saber se caminhava
Entre os deuses ou entre a humanidade.
(ANDRESEN, 1990, p. 112)

O poema dá voz ao mito. Seu destino, marcado pela infeliz decadência parece com o destino da própria humanidade e tem muito a ensinar sobre o relacionamento entre homens e deuses cruéis. O destino de Cassandra (BRANDÃO, 1991a, p. 188-190) era tão cruel que ela não sabia, diz a voz do sujeito lírico, se pertencia ao mundo dos deuses ou ao mundo dos homens. Filho de Zeus com Leto, Apolo, de rara beleza, era o deus da luz e da adivinhação, fundador do Oráculo de Delfos, célebre por suas sacerdotisas que adivinhavam o futuro com esmerada precisão. Apolo apaixonou-se por Cassandra, uma linda jovem, filha do rei troiano, Príamo. Apolo não tinha muita sorte com as mulheres. Cassandra prometeu que se Apolo lhe ensinasse a arte da adivinhação, ela se entregaria a ele. Como Apolo desejava esta mulher de rara beleza, designou-a como sua sacerdotisa. No final do seu aprendizado, porém, Cassandra não cumpriu com sua promessa e recusou Apolo. Irado, o deus cuspiu na boca de Cassandra e a amaldiçoou. A partir daquele momento, nenhuma pessoa acreditou em suas previsões, embora fosse considerada como uma das melhores sacerdotisas que já teria existido.

Nóbe, Endymion e Cassandra representam humanos que

se transformaram em mitos por terem sido vítimas dos deuses, em decorrência de algumas qualidades excepcionais, como a fertilidade ou a beleza, que atraía, a ira ou a paixão desmedida dos deuses. Em outros poemas, alguns seres humanos se tornam mitos por atraírem a paixão e a ira de seus semelhantes. É o caso do poema que dramatiza a história de uma personagem histórica, Simonetta Vespucci. Considerada a mulher mais linda da época do Renascimento, foi imortalizada por Botticelli, tendo posado como modelo para dois dos seus quadros mais famosos, o “Retrato de Vênus” e “Primavera”. Mas a beleza de Simonetta atraiu a paixão desenfreada e a conseqüente ira de muitos homens. Contrariando a versão oficial da História, que aponta a tuberculose como causa da sua morte, aos 23 anos, o poema apresenta uma versão mais violenta e trágica:

Assassinato de Simonetta Vespucci

Homens

No perfil agudo dos quartos

Nos ângulos mortais da sombra com a luz.

Vê como as espadas nascem evidentes

Sem que ninguém as erguesse – de repente.

Vê como os gestos se esculpem

Em geometrias exactas do destino.

Vê como os homens se tornam animais

E como os animais se tornam anjos

E um só irrompe e faz um lírio de si mesmo.

Vê como pairam longamente os olhos

Cheios de liquidez, cheios de mágoa

De uma mulher nos seus cabelos estrangulada.

E todo o quarto jaz abandonado

Cheio de horror e cheio de desordem.

E as portas ficam abertas.

Abertas para os caminhos

Por onde os homens fogem,
No silêncio agudo dos espaços,
Nos ângulos mortais da sombra com a luz.
(ANDRESEN, 1990, p. 194)

A história humana é encenada, ao longo da obra andresiana, como uma sucessão de infortúnios e perdas inexoráveis. Os mitos fornecem os elementos essenciais na representação dessa trajetória, que vai da ruptura original à utopia da religião e que constitui um dos eixos centrais da obra lírica de Sophia, conferindo-lhe uma singular unidade e identidade. Muitos poemas reforçam a mesma problemática funcionando como vetores para compreensão da obra como um todo:

Céu, Terra, Eternidade

Céu, terra, eternidade das paisagens,
Indiferentes ante o rumor leve,
Que nós sempre lhes somos. Vento breve,
Heróis e deuses, trágicas passagens,
Cuja tragédia mesma nada inscreve
Na perfeição completa das imagens.

Todo o nosso tumulto é menos forte
Do que o eterno perfil de uma montanha.
Cala-se a terra ao nosso amor estranha
— Talvez um dia embale a nossa morte.
(ANDRESEN, 1990, p. 53)

No poema acima, incluindo-se na condição humana que apresenta, por meio do pronome pessoal de primeira pessoa do plural, “nós”, o sujeito lírico comenta nossa insignificância diante das realidades primordiais do planeta, como o “céu”, a “terra” e a “eternidade”. A vida humana, que não passa de um “rumor leve” ou um “vento breve”, não chama mais atenção destas entidades do que o “eterno perfil de uma montanha”. A terra fica silenciosa e alheia “ao nosso amor”. O único gesto que se pode esperar dela é que, um dia, embale nossa morte. Refletindo sobre a condição humana, o eu

lírico pontua nossa insignificância que será contraposta, em outros poemas, à passagem de heróis e deuses pela terra.

Conclusão

Sophia apresenta-se como poeta de pés fincados na terra, como aquela que olha o real e que busca a palavra justa. Mas sua poesia vai muito além do que se pode captar com os órgãos do sentido e muito além do signo. O desejo de uma experiência intensa do desconhecido, completamente obscuro para a poeta e para o ser humano em geral, de buscar sempre um outro lado da presença, é o que move Sophia. Embora sejam atividades inteiramente diferentes, poesia e pensamento não se excluem em sua obra, uma vez que ambos nascem da imaginação.

Ao desenvolver um projeto poético como resultado da escuta do mundo, Sophia reatualiza a poesia de outro mito literário que lhe serve de inspiração, Hölderlin, que confere ao conceito de mimesis, uma nova conotação, substituindo as noções corriqueiras de imitação ou reprodução pelo sentido de ressonância e tradução. Para Hölderlin (1994), o princípio da poesia é escuta. Escutar é apreender o tempo das coisas em seu devir e compreender o próprio sentido do tempo. Na escuta, futuro e passado, possibilidade e concretude, memória e criação concentram-se em cada instante, como um raio:

O canto trágico do poeta em tempos de penúria é “o acolhimento no mundo do aceno dos deuses”. É como aceno que os deuses falam, porque na ausência também estão presentes. Presentes na fermentação e na espera. Presentes como tempo. A tarefa poética da tradução consiste, antes de mais nada, em transportar as leis ressonantes do fundo da existência para a visão de tudo o que é. É aprender a ver com os ouvidos, ou seja, ver deixando o mundo entoar dentro de si como palavra. (CAVALCANTE, 1994, p. 7)

Em consonância com o espírito poético de Hölderlin, a obra de

Sophia não é reflexo do pensamento ou representação da realidade. É uma forma especial de compreender o mundo. A cosmovisão de Sophia, seu pensamento acerca do universo no qual se insere o humano, vai sendo construído com o próprio fazer da poesia. Trata-se de uma concepção filosófica intrínseca ao ato de criação. Falar deste pensamento fora dos poemas é deturpar a unidade essencial que Sophia confere às duas atividades que se entrelaçam em sua obra: criar poesia e pensar sobre o mundo. É por isso que, em muitas das inúmeras entrevistas concedidas por Sophia, ela insiste em dizer que não gosta de pensar sobre sua poesia. A poesia andresiana interroga a si mesmo, a natureza das coisas, a origem e o destino do homem, configurando-se como uma vertente mítica da poesia de resistência.

REFERÊNCIAS bibliográficas

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética I**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1990.

_____. **Obra poética II**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1991a.

_____. **Obra poética III**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1991b.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRANDÃO, Junito. Dicionário mítico-etimológico. Petrópolis: Vozes, 1991a. v. 1.

BRANDÃO, Junito. Dicionário mítico-etimológico. Petrópolis: Vozes, 1991b. v. 2.

CAVALCANTE, Marcia C. de Sá. Introdução. Pelos caminhos do coração. In HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 7-17.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates, 52)

HADOT, Pierre. **O véu de Ísis**; ensaio sobre a história da ideia de natureza. Paris: Gallimard, 2004.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny. Tradução. **Alea**; estudos neolatinos, Programa de Pós-Graduação em Neolatinas – UFRJ, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2006. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100011.

TEMPO E ETERNIDADE: A RESTAURAÇÃO DA POESIA DO FIM

TEMPO E ETERNIDADE: THE RESTORATION OF THE POETRY OF THE END

Tarsila Couto de BRITTO

RESUMO: O presente artigo tem como objeto o livro *Tempo e Eternidade*, escrito por Murilo Mendes em 1935 sob influência de sua conversão ao catolicismo. Nestes poemas assumidamente dogmáticos, as relações entre o literário e o sagrado resultam do encontro entre a filosofia essencialista de Ismael Nery, o programa formal do surrealismo francês e as promessas e imagens do *Apocalipse* bíblico de João.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Mendes. Tempo e Eternidade. Apocalipse. Essencialismo. Surrealismo.

ABSTRACT: The present article has as object the book *Tempo e Eternidade*, written by Murilo Mendes in 1935 under the influence of his conversion to Catholicism. In these admittedly dogmatic poems, the relations between literary and sacred are the outcome of the encounter between Ismael Nery's essentialist philosophy, the formal program of French surrealism and the promises and images in the *Apocalypse* of John.

KEY-WORDS: Murilo Mendes. Tempo e Eternidade. Apocalypse. Essentialism. Surrealism.

A conversão ao catolicismo parece ser um dado incontornável na biografia intelectual de Murilo Mendes. Incontornável e

polêmico, pois diversos fatores, de diferentes ordens, associam-se nessa transformação. Um dos resultados mais importantes e concretos disso é o livro de poemas escrito em parceria com Jorge de Lima chamado *Tempo e Eternidade*. A inteligência brasileira reagiu visceralmente, celebrando o acontecimento, como Willy Lewin no *Boletim de Ariel* (“Saudação a Murilo Mendes”, Rio de Janeiro, ano 3, setembro de 1934), ou condenando-o, como Carlos Lacerda na *Revista Acadêmica* (“*In memoriam* de Murilo Mendes”, Rio de Janeiro, ano 2, maio de 1935). O calor da hora não permitia, no entanto, que se pudesse prever as conseqüências políticas e estéticas dessa guinada ideológica. O tempo passou e hoje temos vários estudos que contribuem profundamente para a compreensão da religiosidade muriliana: Júlio Castañon Guimarães (1993), por exemplo, recompôs o intrincado contexto histórico em que a conversão do poeta mineiro aconteceu; Fábio de Souza Andrade (1997) pontua os desdobramentos do fato na amizade de Murilo Mendes com Jorge de Lima; e Murilo Marcondes de Moura (1995) aprofunda o entendimento da influência de Ismael Nery e seu Essencialismo na personalidade poética de Murilo Mendes.

Essas três perspectivas, juntas, complementam-se e ajudam-nos a compreender melhor um livro frequentemente desprezado pela crítica. A visada apocalíptica, por exemplo, que em poemas anteriores criava uma tensão altamente erótica, agora, em *Tempo e Eternidade*, poderia ser tomada em sua nuance mais óbvia: todo católico acredita na segunda vinda de Cristo (*Parusia*). Porém, mais do que uma questão dogmática, a presença do apocalipse na poesia muriliana nos conduz a um problema estético resultante de sua íntima convivência com o orfismo de Jorge de Lima e com o essencialismo de Ismael Nery.

O objetivo do presente artigo é explicitar como essas relações culminaram na consagração poética do apocalipsismo em *Tempo e Eternidade*. Em sua primeira edição, o livro de 1935 dividia-se em dois grupos de poemas, o primeiro escrito pelo poeta alagoano e o segundo pelo poeta mineiro, mas possuía um caráter unitário

no sentido de que pretendia restaurar “a poesia em Cristo”. Cada autor incorporou seus escritos à sua obra completa e *Tempo e Eternidade* nunca mais foi editado integralmente. Ainda em seu formato original, o livro chama a atenção, tanto de um lado quanto de outro, por suas imagens escatológicas, como se a restauração da poesia em Cristo só pudesse acontecer com a revolução geral revelada a João no último livro da Bíblia. Neste artigo, analisaremos, especificamente, os poemas de Murilo Mendes.

Fundamentado em textos publicados em revistas da época (*A ordem, Lanterna Verde, Boletim de Ariel*), em documentos inéditos depositados na Casa de Rui Barbosa e em testemunhas como Alceu de Amoroso Lima (Tristão de Atháide), Guimarães (1993) nos oferece um complexo panorama dos anos que contextualizaram a conversão de Murilo Mendes. Na década de 20, a Semana de Arte Moderna, a Revolta dos 18 do Forte, a fundação do Centro Católico Dom Vital e do Partido Comunista, bem como a publicação dos livros *A Igreja, a reforma e a civilização* de Leonel Franca e *Pascal e a inquietação moderna* de Jackson de Figueiredo são os acontecimentos que movimentaram e polarizaram a intelectualidade brasileira. Daí a reação agressiva do comunista Lacerda ao catolicismo muriliano: “*In memoriam*” trata o poeta mineiro como se estivesse morto para o mundo, para a realidade, para o pensamento e até mesmo para a arte. Murilo Mendes, por sua vez, não deixou de explicitar o caráter social de sua religiosidade, como no aforismo 380 *dO discípulo de Emaús* (1945), em que define sua *caritas*:

Entre o desejo de anarquia e o de ordem, o espírito do homem balança. A caridade é, por definição, anárquica. No dia em que ela se alastrar e atingir a intensidade máxima, o mundo pegará fogo. A ordem será então inútil por si mesma (MENDES, 1995, p. 852).

A preocupação social do catolicismo de Murilo Mendes aprofundava aquela “aversão ao espírito burguês” auto-identificada como sua característica mais comunista em *Recordações de Ismael*

Nery (MENDES, 1996, p. 25). Característica que o distanciou da simpatia do espiritualismo católico pela direita integralista de Jackson de Figueiredo (Cf. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 1, agosto de 1937). Guimarães nos mostra ainda a relação hostil do poeta com o Estado Novo – como podemos ler numa citação de uma carta muriliana a Drummond (GUIMARÃES, 1993, p. 44). Com tudo isso, o crítico nos mostra uma religiosidade de insubmissão e fé.

A contradição desses sentimentos aproximou os espíritos inquietos de Murilo Mendes e de Jorge de Lima. Nas palavras de Murilo Mendes, os poemas de seu parceiro em *Tempo e Eternidade* são “um protesto formidável contra a concepção burguesa de religião” (*Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, nº 4, novembro de 1936). Se o primeiro havia se convertido ao catolicismo por ocasião da morte de Ismael Nery, o segundo experimentava naquela mesma época uma retomada da religiosidade católica perdida na infância. Além disso, a sensibilidade social de ambos transitava entre a literatura e a vida num movimento constante: Jorge de Lima, como médico, atendia a população carente em seu consultório na Cinelândia e Murilo Mendes participava da Conferência Vicentina que lhe permitia um trabalho direto com os pobres. Para Andrade (1997), a consideração de todas essas confluências – às quais acrescenta o contato com o surrealismo e sua tradição imagética que remonta a *Illuminations* de Rimbaud e às montagens de Max Ernst – são fundamentais para a apreciação não apenas do livro que escreveram juntos como do posterior desenvolvimento de suas poéticas:

[...]superada a fase heróica do modernismo, passa a ocorrer uma ramificação e especialização dessa poesia nova brasileira em modalidades singulares de expressão. Nesse processo, Jorge de Lima e Murilo Mendes aproximam-se através da valorização da imagem acima de todos os demais recursos poéticos, fator que liga a poesia de ambos e faz com que constituam uma espécie de vertente singular no modernismo brasileiro (ANDRADE, 1997, pp. 31-32).

A importância de *Tempo e Eternidade* estaria em seu papel de transição – como o estudo do crítico supracitado aprofunda-se em Jorge de Lima, ele afirma que a transição efetivada se dá em direção a uma religiosidade órfica (ANDRADE, 1997, p. 37). Em Murilo Mendes, acreditamos que a religiosidade dogmática de *Tempo e Eternidade* avançará para aquilo que José Guilherme Merquior (1965) chamou de poética do visionário. Aquele sentimento comum de insubmissão e fé ganhou, nos dois poetas, expressão com elementos de um mesmo imaginário, o apocalíptico, que, sob a égide da religião, abarca a concepção do processo artístico como uma cosmogonia e faz do poeta um ser de olhar renovado:

Meu novo olhar é o de quem já sabe
Que alegria e ventura não permanecem.
Meu novo olhar é o de quem desvendou os tempos futuros
E viu neles a separação entre os homens,
O filho contra o pai, a irmã contra o irmão, o esposo
contra a esposa,
As igrejas dinamitadas, depois reconstruídas com maior
fervor;
Meu novo olhar é o de quem penetra a massa
E sabe que, depois dela ter obtido pão e cinema,
Guerreará outra vez para não se entediar.
Meu novo olhar é o de quem observa um casal belo e forte
E sabe que, sozinhos, se amam os dois com nojo.
Meu novo olhar é o de quem lúcido vê a dançarina
Que, para conseguir um movimento gracioso da perna,
Durante anos sacrificou o resto do seu ser.
Meu novo olhar é o de quem adivinha na criança
O futuro doente, o louco, a órfã, a perdida.
Meu novo olhar é o de quem transpõe as musas de
passagem
E não se detém mais nas ancas, nas nucas e nas coxas,
Mas se dilata à vista da musa bela e serena,
A que me conduzirá ao amor essencial.
Meu novo olhar é o de quem assistiu à paixão e morte do
Amigo,
Poeta para toda a eternidade segundo a ordem de Jesus
Cristo,

E aquele que mudou a direção do meu olhar;
É o de quem já vê se desenrolar sua própria paixão e morte,
Esperando a integração do próprio ser definitivo
Sob o olhar fixo e incompreensível de Deus.
("Meu Novo Olhar" in: MENDES, 1995, p.247)

O substantivo olhar, neste poema, contém a força ativa de vários verbos que compõem o campo semântico do visionário. O "novo olhar" do poeta sabe a verdade, desvenda o futuro, vê, penetra, observa, adivinha, transpõe o transitório, dilata-se com a beleza, assiste o passado, confronta o eterno – é onipotente. A conversão de Murilo Mendes constitui, antes de tudo, uma revelação – "Meu novo olhar é o de quem já sabe/ Que alegria e ventura não permanecem" – que ilumina verdades ocultas pela realidade. O desencantamento desse verso sugere a crença de que apenas fora do tempo profano existe a possibilidade de plenitude, pois "permanecer" não apresenta-se como questão pertinente dentro de uma ordem regida pela eternidade. O olhar convertido significa um olhar múltiplo que, transformado em palavra poética, revela verdades do poeta no mundo. Como homem de seu tempo, o poeta não escapa das angústias próprias da modernidade: o tédio que cria conflitos para justificar a existência humana (verso 9), o sacrifício do artista em nome da perfeição (versos 12-14), o confronto baudelaireano com os tipos mais miseráveis da humanidade (verso 16). Como poeta renovado pela revelação da verdade cristã, nega "as ancas, as nuca e as coxas" que obstruíam sua visão e o faziam invocar o fim do mundo para consumir o desejo – temática que podemos ler em *Poemas*. Em suas visões, o sujeito lírico ultrapassa a opacidade produzida pela visualidade limitada e automatizada do homem moderno. Transpondo essa barreira, o "novo olhar" de Murilo Mendes alcança as relações mais sutis que enredam o real: "a separação entre os homens" que aparentemente estão unidos pelos laços de família; a ação do tempo sobre a vida e pela morte; a íntima relação entre o "Amigo" Ismael Nery e Jesus Cristo, justapostos na

imagem do responsável pela transformação desse olhar (verso 23). Dados biográficos misturam-se à criação poética nesse poema que tematiza a conversão muriliana: a partir desse momento, olhar é conhecer a totalidade da vida. Aprendizado resultante da amizade de treze anos com o pintor que reunia “num abraço as partes desconhecidas do mundo” (“Saudação a Ismael Nery” in: MENDES, 1995, p. 115).

Ele me ensinou a ver – como fez também a outros. Nesses passeios pelas ruas comecei a descobrir as relações de afinidade entre o mundo físico e moral, a interpenetração e fusão das formas, as diferenças entre forma e fôrma, estudo de interesse inesgotável. [...] Ajudado por ele conheci novas dimensões: o campo da vida alargava-se, e muitos véus se descerraram para mim (Mendes, 1996, p. 72).

As novas dimensões que Ismael Nery teria acrescentado à poesia muriliana são o cristianismo e o surrealismo. Sobre essa combinação aparentemente contraditória, a tese defendida por Moura (1995) sobre a poesia de Murilo Mendes afirma que o poeta mineiro “sempre perseguiu a totalidade e que essa busca imprimiu em sua obra características de uma arte combinatória” (op. cit., p. 13). Os objetos centrais do estudo de Moura são *As metamorfoses*, *Mundo enigma* e *Poesia Liberdade*. Os pressupostos teóricos utilizados para tal análise são a técnica de montagem surrealista e a filosofia essencialista de Ismael Nery. Na visão de Moura, o que sustentou a arte combinatória de Murilo Mendes no plano formal foi um eixo paradigmático que combinava o ideal surrealista de integração do mundo na unidade da poesia, a convicção essencialista de que esse mesmo mundo só poderia ser abarcado levando-se em conta seus prolongamentos invisíveis e uma ironia marcadamente muriliana que lhe permitia a criação do insólito e do contraditório. Com isso, percebemos que a religiosidade de Murilo Mendes era também uma questão estética:

Os propósitos de ambos [Murilo e Ismael], assim como os métodos para atingi-los, revestem-se de uma enorme racionalidade e são passíveis de serem erigidos em um sistema, mas eles trabalham, no limite, com o inatingível ou o incognoscível – o que lhes acentua a característica de “aventura”. Além do mais, muitos textos surrealistas estão impregnados de um “sentimento do infinito” próximo do religioso, assim como tantos momentos da obra de Murilo Mendes participam da “revelação profana” que Walter Benjamin considerava traço relevante do movimento francês (MOURA, 1995, p. 49).

Revelação traduz o fenômeno que singulariza o catolicismo da/na poesia de Murilo Mendes. Vários estudiosos ressaltam a preocupação social e a caridade como a marca registrada da religiosidade muriliana – como podemos perceber nas interpretações de Murilo Marcondes de Moura (1995) e Laís Corrêa de Araújo (2000). E esta parece ser, de fato, sua opção pessoal de ação cotidiana. É pelo viés da revelação, contudo, que surrealismo e cristianismo, duas ideologias contrárias, unem-se na poesia, conferindo-lhe uma feição apocalíptica. A revelação consubstancializa a forma que vários visionários, entre eles João de Patmos e Ismael Nery, encontraram (ou inventaram, no sentido literário) de conhecer os mistérios que compõem o mundo:

Característica comum a todos os apocalipses é o propósito de desvendar aos seres humanos segredos anteriormente conhecidos apenas nos céus. Às vezes, tal conhecimento secreto trata do mundo celestial, mas na maioria das vezes refere-se ao destino desse novo mundo. Na verdade, os dois tipos de segredo estão intimamente vinculados, pois o que acontece na terra é considerado reflexo do que ocorre no céu (COHN, 1996, p. 216).

O essencialismo havia instigado em Murilo Mendes essa vontade de conhecer tudo – “Deve um essencialista procurar manter-se na vida sempre como se fosse o centro dela, para que possa ter sempre a perfeita relação das idéias e dos fatos” (MENDES, 1996, p. 52). A

mesma ânsia de experiência total das relações que regem a vida e o universo está presente no surrealismo:

Inserida em um sentido místico da “correspondência universal”, ela [a imaginação] pressente que um trabalho imenso a solicita e que consistiria em revelar por meio de imagens estranhas o parentesco essencial entre todas as coisas, sua participação em um espírito no qual mergulham os objetos e as almas, na “tenebrosa e profunda unidade” do todo (RAYMOND, 1997, p. 248).

Outra característica comum ao apocalipsismo e ao surrealismo é a concepção de criação como cosmogonia. O Gênesis e o Apocalipse descrevem a ação criadora de Deus a partir do caos – primordial no primeiro livro; provocado pelo próprio criador no último para a construção de “um novo céu” e “uma nova terra”. A atitude surrealista também exige do poeta uma volta ao caos para que possam acontecer aquelas “combinações químicas ‘entorpecentes’ entre as palavras mais disparatadas” por meio das quais “novas possibilidades de síntese revelam-se bruscamente como um raio” (RAYMOND, op. cit., p. 250). Essa tentativa de “volta ao caos” surrealista expressa-se sempre com um tom nostálgico, pois retornar às origens implica conhecer um tempo sem tempo em que todos “os possíveis coexistem sem excluir-se” (RAYMOND, op. cit., p. 254). De acordo com o essencialismo, o tempo profano deturpa toda e qualquer tentativa de aproximação da verdade e tal deturpação só pode ser corrigida “com uma volta à raiz” (MENDES, op. cit., p. 53). A abstração do tempo, promovida por um retorno ao princípio absoluto, sintetiza a promessa da doutrina apocalíptica, pois a eternidade defini-se por esse modo de ser além do tempo em que o homem alcança seu pleno desenvolvimento.

O “novo olhar” apocalíptico possibilitou a Murilo Mendes uma visão do invisível, no céu e na terra, no passado e no futuro. Nosso visionário, longe de ter alucinações que o afastavam da realidade, encontrou nesse mundo revelado suas verdades. No que diz respeito ao tema do presente estudo, a conversão muriliana transformou

as imagens apocalípticas que metaforizavam o amor carnal nos primeiros livros em mensagens de esperança e conclamações de arrependimento. Como de fato aconteceu na história da leitura do Apocalipse bíblico, a interpretação do conteúdo escatológico deste livro feita por Murilo Mendes tornou-se reflexiva. Tomemos o poema “A Graça” como exemplo:

Desaba uma chuva de pedras, uma enxurrada de estátuas de ídolos caindo, manequins coloridos, figuras vermelhas se desencarnando dos livros que encerram as ações dos humanos.

E o meu corpo espera sereno o fim deste acontecimento, mas a minha alma se debate porque o tempo rola, rola.

Até que tu, impaciente, rebentas a grade do sacrário; e me estendes os braços: e posso atravessar contigo o mundo em pânico.

E o arco-de-Deus se levanta sobre mim, criação transformada.

(A Graça in: MENDES, 1995, p. 246)

O relato dos eventos catastróficos não provoca o medo do desconhecido ou do fim do mundo. Mesmo quando descreve a própria alma em agonia, não há agonia em sua descrição. Com um tom sereno, o sujeito lírico demonstra conhecer o propósito divino daqueles acontecimentos: sua transformação. O dualismo ético-antropológico, característica marcante do gênero apocalíptico, está presente na oposição entre corpo sereno/alma que se debate no tempo. De acordo com Otzen, esse dualismo pode ser encontrado em todo cristianismo, mas é próprio da crença de que apenas o fim do mundo e do tempo profanos pode trazer a salvação. “Resumidamente, a concepção afirma que Deus e o mundo são oposições irreconciliáveis; que a humanidade está situada entre os dois. A alma representa Deus, o bem, enquanto o corpo representa o mundo, isto é, o mal” (OTZEN, 2003, p. 243). Somente no fim o “eu” humano encontra o “tu” divino, com quem, “agraciado”, percorre “o mundo em pânico”. Esse “tu” esconde/revela a divisa “Restauraremos

a poesia em Cristo”. A cristologia é a chave para o apocalipsismo de *Tempo e Eternidade*. Os poemas murilianos tratam a figura de Cristo como o grande ator de um conflito que se dá, principalmente, no interior. A transformação do mundo no Apocalipse é utilizada por Murilo Mendes como metáfora da transformação do eu(-lírico) – transformações operadas por Cristo que ganham outras expressões em *Tempo e Eternidade*:

[...]

A serpente de asas será desterrada na lua.

A última mulher será igual a Eva.

E o Julgador, arrastando na sua marcha as constelações,

Reverterá todas as coisas ao seu princípio.

(O profeta in: MENDES, 1995, p. 250)

O dualismo reaparece nas figuras do bem (o Julgador) e do mal (a serpente de asas), que não se confrontam diretamente, mas são justapostas pela técnica de montagem surrealista. A originalidade poética de Murilo Mendes está nessas recriações que beiram a heresia: como leitor do Apocalipse joanino, toma para si o versículo em que o representante do mal é jogado no abismo onde deverá permanecer por mil anos até que seja convocado para a batalha final (Ap 20, 2-10). Cria, assim, seu próprio apocalipse, em que “A serpente de asas será desterrada na lua”. Com isso, dois universos simbólicos se aproximam, o lunar e o satânico: o ambiente noturno em que reina a lua configura-se como o tempo de ação do mal; nesse momento de obscuridade física, o sonho obscurece a razão e franqueia zonas instintivas do homem. Além disso, a lua e a serpente sobrepõem-se completamente como símbolos da transitoriedade do tempo profano. No dia da vitória definitiva de Deus sobre o demônio, o tempo cederá lugar à eternidade. Nos últimos versos de “O profeta”, encontramos também a reelaboração de *leitmotifs* essencialistas que conduzem ao apocalipsismo: a permanência do primeiro par – Adão e Eva – e o reatamento entre o princípio e o fim. Ora, Murilo Mendes promove esse encontro de tempos

por meio da analogia – “A última mulher será igual a Eva” –, outro recurso amplamente utilizado pelos surrealistas, que faziam as coisas participarem umas das outras para reconstituir a unidade do mundo. Em seguida, o tema temporal se repete com outro argumento: Cristo, sob as vestes de julgador, reverte “todas as coisas ao seu princípio”. É interessante observar que os apontamentos feitos por Murilo Mendes sobre a obra e temas preferidos de Ismael Nery, em muitos aspectos, cabem a sua própria poesia: “Desenhos autobiográficos, fusão de tendências, revisão dos temas universais, morte, poesia da geração, sucessão dos tempos, perspectivas de um juízo final, a criatura confrontando-se com o criador, a permanência do primeiro par [Adão e Eva] [...], o princípio e o fim tocando-se [...]” (MENDES, 1996, pp. 126-127).

Desse modo, o poder da palavra apocalíptica nos leva a um futuro que já se realizou, pois a poesia antecipa aquilo que evoca ou sonha:

O céu se retira como um livro que se enrola.
Um anjo blindado solta os sete pecados mortais.
Mulheres-cavalos galopam furiosamente nas ruas,
Homens ajoelham-se diante do sexo duma fêmea,
Outros diante dum ídolo de ouro e prata.
Poderosos refletores iluminam milhares de sovacos.
Quem passeia no mar, quem sonha no mar
Se o mar está tinto do sangue derramado das virgens.
Mil fanáticos fuzilam o coração de Jesus.
Chacais hienas e urtigas invadem a alma dos ditadores.

Crianças nascem nos *tanks* ao som de um clarim.
As cidades transbordam de famintos,
Famintos de comida e da palavra de consolo.

Poeta, cobre-te de cinzas, volta à inocência,
Impede que se derrame o cálice da ira de Deus,
Tu que és a testemunha sustenta o candelabro,
Monta o cavalo branco e reconstrói o altar
Onde se transforma pão e vinho,
Indica à turba as profecias que se hão de cumprir,
Revela aos presos olhando através das grades

Que o mundo será mudado pelo fogo do Espírito Santo,
Descerra os véus da Criação, mostra a face de Cristo.
("A Testemunha" in: MENDES, 1995, p.261-262)

Toda literatura mescla mito, história e fantasia; passado, presente e futuro em seus tecidos poéticos. Essa relação torna-se especial, contudo, no apocalipsismo muriliano de *Tempo e Eternidade*, posto que seu propósito não é, como a maioria dos poetas com suas fontes inspiradoras, fazê-las desaparecer na novidade da recriação. Ele objetiva conferir às imagens apocalípticas de João um maior significado por meio de um livro que pretendia restaurar "a poesia em Cristo", relacionando-o a padrões místicos transcendentais. A poesia apocalíptica de Murilo Mendes está, pois, aberta para o futuro. Quando sua imaginação criadora age, um apelo espiritual de peso dogmático ganha ares de revelação. Tal parece ser a mensagem central de "A testemunha": convocar a raça dos poetas a transformar seu instrumento de trabalho, a palavra, em instrumento de verdade. Relacionando as catástrofes desencadeadas pelo rompimento dos sete selos e pelo soar das sete trombetas do Apocalipse joanino com os acontecimentos de sua época (até 1934, o mundo já havia assistido à I Guerra, à Revolução Russa, à disseminação de ideologias totalitaristas e à ascensão de Hitler ao poder), Murilo Mendes coloca-se entre um "agora" de sofrimento e um "ainda não" de salvação. Nesse limite temporal, os poetas são exortados a preparar a terra para o Reino dos céus.

A leitura espiritual do apocalipse, tradicional na Igreja Católica desde a época dos Santos Padres, sugere que a redenção depende fundamentalmente da ação humana durante o "agora" histórico com todas suas provações. Para efeito de análise, dividiremos o poema "A Testemunha" em duas partes com base nessa delimitação temporal que caracteriza o apocalipse: as duas primeiras estrofes configuram esse "agora" de dor, angústia e desconsolo; a última estrofe é a promessa de um futuro transformado "pelo fogo do Espírito Santo". A primeira parte constitui, efetivamente, uma visão apocalíptica, além de conter várias referências diretas e indiretas

ao texto joanino. A segunda parte contém, como já dissemos, uma exortação, que reformula dogmas apocalípticos com intuito de transformar a figura do poeta em um visionário cuja palavra irá desvelar a verdade de Cristo ao mundo. Doravante, procederemos à análise de todos os aspectos indicados.

A abstração do tempo e do espaço é, neste poema, uma pré-condição de leitura. A palavra poética muriliana, impaciente, lança-nos, de chofre, no centro dos acontecimentos apocalípticos narrados por João. Mal começamos a leitura e deparamos com as trevas, pois “O céu se retira como um livro que se enrola”. É o começo do fim. Em Ap 6,14 esse transtorno é causado pela abertura do sexto selo – “o céu afastou-se, como um livro que é enrolado”. É interessante observar a diferença entre os tempos verbais de um e outro texto: o presente do indicativo utilizado por Murilo em toda a primeira parte do poema pode ser entendido como uma verdade absoluta e, por isso, atemporal; ou pode ser interpretado como um relato imediato e simultâneo da visão que lhe é concedida. No caso bíblico, João está descrevendo uma visão que teve no passado, mesmo que um passado recente; porém, trata-se de uma visão do que vai acontecer no futuro. Em ambos os contextos, a imagem de um céu que se retira, ou é enrolado, produz, para além da escuridão, uma sensação de vulnerabilidade com relação ao universo que se estende por detrás do céu. Toda a imensidão do Cosmos e de Deus pesa sobre a terra de forma a desestabilizar a (des)ordem e iniciar um processo de transformação.

O segundo verso, juntamente com o primeiro, têm a função de preparar o leitor para as descrições catastróficas da primeira parte do poema. Assim, aparece “Um anjo blindado” – anjos poderosos, grandes e fortes não faltam ao apocalipse joanino (cf. Ap 5,2 e 10,1 como exemplos). Com humor surrealista, o anjo muriliano tem sua inviolabilidade representada pelo uso de uma armadura moderna como a blindagem. No Apocalipse, os anjos são os mensageiros e executores oficiais dos castigos divinos infligidos ao homem para a purificação de seus pecados. São eles que tocam as sete trombetas

(Ap 8,6-13; 9,1-14) e derramam as sete taças da ira (Ap 16,1-18). Do mesmo modo, o “anjo blindado” de Murilo Mendes “solta os sete pecados mortais”. A partir desse momento, as imagens sucedem-se vertiginosamente na composição mosaica de uma visão de horror que representa, ao mesmo tempo, toda a história de pecado e dor do mundo cristão; os conflitos vividos interiormente pelo homem no curso de sua vida terrena; e as desgraças que se abaterão sobre a espécie humana no fim dos tempos.

Momento em que tudo pode acontecer, a idéia do fim, contraditoriamente, inspira a criação. Murilo Mendes faz do Apocalipse joanino uma fértil matriz de imagens para as mensagens de fé e esperança que deseja transmitir quando descobre o essencial em Cristo. As “Mulheres-cavalos”, por exemplo, parecem inspiradas nos monstros que saem do abismo em Ap 9, 1-10: “O aspecto dos gafanhotos era semelhante ao de cavalos preparados para uma batalha: sobre sua cabeça parecia haver coroas de ouro e suas faces eram como faces humanas; tinham cabelos semelhantes ao cabelo das mulheres e dentes como o leão”. Com relação aos dois versos anteriores, observamos que não há uma correspondência direta e inequívoca entre os “sete pecados mortais” soltos pelo anjo e as faltas descritas em seguida: a fúria das “mulheres-cavalos” aproxima-se da ira, um dos sete pecados capitais, mas não sabemos exatamente porque “galopam furiosamente nas ruas”, nem para onde vão, de onde vêm, muito menos com que objetivo. Os significados misteriosos dessas imagens acumulam-se ao longo da primeira parte para evidenciar o apelo do sujeito lírico na segunda: “Impede que se derrame o cálice da ira de Deus”.

Os pecados e sofrimentos descritos na primeira parte servem de exemplo daquilo que pode ser evitado pelo poeta: “Homens ajoelham-se diante do sexo de uma fêmea/ Outros diante dum ídolo de ouro e prata” – luxúria e ganância são, nas imagens de uma genitália e de um ídolo de metal precioso, cultuados como divindades. No capítulo 17 do livro joanino, esse culto é prestado à Babilônia, a grande prostituta, moradia dos demônios, lugar onde

os homens se embriagam de sua prostituição e enriquecem graças a seu luxo desenfreado. O mesmo motivo se repete no verso seguinte – “Poderosos refletores iluminam milhares de sovacos” – em que os refletores, nos moldes surrealistas, substituem o “ajoelhar-se dos homens”; e os sovacos, imagem muriliana por excelência, tomam o lugar do “sexo de uma fêmea” no culto. A justaposição de imagens antigas e modernas é um dos recursos utilizados por Murilo Mendes para dissolver as noções de tempo e espaço. Esse artifício contribui também para o caráter moralizante do poema, pois tudo pode ser lido como uma mensagem que encoraja a luta contra vícios e erros.

Inesperadamente, o sujeito lírico que, até então, havia se limitado a relatar suas visões, lamenta: “Quem passeia no mar, quem sonha no mar/ Se o mar está tinto do sangue derramado das virgens”. Nessa lamentação, o mar é concebido como um ambiente de prazer e devaneio que está conspurcado pelo sacrifício de seres imaculados. Em vários livros bíblicos, o mar é concebido como a origem do caos (Cf. Jó 7,12; Ez 26,19). Do mesmo modo, no Apocalipse, o mar pertence ao universo da desordem e, por isso, será eliminado no momento em que a eternidade for instaurada por Deus (Ap 21,1). O imaginário judaico contém muitos elementos mitológicos do Oriente Próximo. Dentre eles, há o mito que explica a formação do mundo, o estabelecimento da ordem de todas as coisas, como o resultado da vitória de um guerreiro divino sobre os monstros do caos aquático (McGinn, 1997, p. 568). Na modernidade de Murilo Mendes, o mar perdeu sua força de mistérios e perigos. Tornou-se apenas um cenário para passeios, ponto de fuga para sonhadores. Beleza desencantada que, conforme progridem a injustiça e a violência, tinge-se de sangue inocente. No Apocalipse joanino, o mar transforma-se em sangue como punição pela iniquidade humana em dois momentos – ao soar da segunda trombeta (Ap 8,8) e com o derramar da segunda taça da ira divina (Ap 16,3).

Logo o visionário retorna a sua lista de horrores: há ainda a descrição da profanação da imagem de Cristo – “Mil fanáticos fuzilam o coração de Jesus”. Profanação realçada pelo número mil, que na simbologia

apocalíptica indica intensidade, totalidade; e efetivada pela presença de um elemento moderno de força repetitiva e mortal, o fuzil. Por fim, aqueles que foram corrompidos pelo poder recebem sua punição: “Chacais hienas e urtigas invadem a alma dos ditadores”. Trata-se de uma punição espiritual. Os chacais, as hienas e as urtigas metaforizam os conflitos interiores com que esses ditadores se consomem ou se consumirão no momento em que tomam consciência de seus próprios atos. Este verso confirma a abertura para uma leitura espiritualizada de todo o poema. No Apocalipse joanino, esses animais carniceiros e a planta urticante teriam devorado, queimado, enfim, destruído os ditadores vivos. Ao criar seu próprio apocalipse, em *Tempo e Eternidade*, Murilo Mendes oscila entre imagens que presentificam o fim dos tempos e imagens que usam o fim dos tempos para afirmar o princípio do eterno bem como anunciar a palavra essencial de Jesus Cristo (PAES, 1997, p. 173).

Na segunda estrofe, as visões passam do pecado ao desconsolo. “Crianças nascem nos *tanks* ao som de um clarim” – um verso que sugere um estado permanente de guerra. O *tank* e o clarim (versão muriliana da trombeta apocalíptica) fazem da guerra moderna a imagem de uma outra guerra, muito mais antiga. A inocência figura, como podemos perceber, um contraponto recorrente na elaboração das visões que compõem a primeira parte do poema. A vida segue, pois, seu curso, em meio às ruínas e aos rumores de conflitos – cósmicos, históricos e interiores – que só terão fim com a batalha definitiva entre o bem e o mal. Enquanto isso, “As cidades transbordam de famintos”. O pecado tem como conseqüência a dor. E a moral judaico-cristã exige ainda o flagelo dos puros de coração para a remissão do pecado. Tal é a lição do Cristo crucificado que morreu para salvar o mundo. No tempo sem tempo do poema muriliano, os homens estão “Famintos de comida e da palavra de consolo”, e como cristão, o poeta deve preparar o mundo para a volta de Cristo, o verbo que sacia toda fome. A metáfora da fome espiritual é o ensejo para a exortação que constituirá a segunda parte do poema (terceira estrofe).

O “ainda não” de salvação depende de toda a comunidade de artífices da palavra que o sujeito lírico personifica em um “Poeta” com P maiúsculo. Purificando-se – “Poeta, cobre-te de cinzas, volta à inocência” –, os poetas devem alcançar a mesma inocência daqueles que tingiram o mar de sangue, nasceram nos *tanks* e esperaram a palavra de consolo. O apelo “Impede que se derrame o cálice da ira de Deus” orientou toda nossa leitura, tanto retrospectiva quanto prospectiva. Este verso contribui para a localização do poema nos eventos do Apocalipse joanino: toda a primeira parte de “A testemunha” seria a visão muriliana dos acontecimentos desencadeados pela abertura dos sete selos e pelo soar das sete trombetas. No texto bíblico, a seqüência de flagelos se dá com o derramamento das taças cuja realização consumará o furor divino (Ap 15,1). Quando o sujeito lírico faz esse apelo aos poetas, suspende os eventos apocalípticos para transmitir uma mensagem de esperança. A interrupção desses eventos corrobora a possibilidade de leitura espiritualizada do poema já afirmada pelo último verso da primeira estrofe. Com isso, Murilo Mendes contraria o determinismo essencial à concepção apocalíptica de história: toda a história do homem e todos os acontecimentos do fim foram predeterminados no começo dos tempos por Deus (OTZEN, 2003, p. 255). Essa “infidelidade” muriliana ao dogma apocalíptico está a serviço do objetivo maior de seu livro *Tempo e Eternidade*: restaurar a “poesia em Cristo”.

Murilo Mendes veste o “Poeta” com a túnica de saco (Ap 11,3) das duas testemunhas escolhidas por Deus no Apocalipse para profetizar durante mil duzentos e sessenta dias e edificar o novo reino:

Estas são as duas oliveiras e os dois candelabros postos diante do Senhor da terra. Se alguém lhes quiser fazer mal, sairá fogo das suas bocas, que devorará os seus inimigos; se alguém os quiser ofender, é assim que deve morrer. Eles têm o poder de fechar o céu, para que não chova durante o tempo que durar sua profecia, e têm o poder sobre as águas, para as converter em sangue, e de

ferir a terra com todo o gênero de pragas todas as vezes que quiserem (Ap 11,4-6).

A preparação para o fim do tempo histórico e para a plenitude da eternidade, no poema muriliano, começa com a reconstrução do altar pela palavra divina – “Monta o cavalo branco e reconstrói o altar/ Onde se transforma pão em vinho”. A imagem do cavalo branco que aparece em Ap 6,2 com o rompimento do primeiro selo é tradicionalmente interpretada pela Igreja Católica como a palavra divina (Weber, 2000, p. 41). Assim, o poeta, como testemunha do poder sagrado, deve dominar sua palavra e, com ela, desvelar a verdade aos pecadores, transformando a fome de pão e a sede de vinho em ansiedade espiritual. Os verbos no imperativo – “indica”, “revela”, “descerra” e “mostra” – compõem, nesse poema, um campo de forças semântico que gravita em torno de uma verdade absoluta para a qual o sujeito lírico quer chamar a atenção, como o anjo de Ap 14,7 anunciava a todos os habitantes da terra: “Temei a Deus e tributai-lhe glória, pois chegou a hora do seu juízo; adorai aquele que fez o céu e a terra, o mar e as fontes”. Nos quatro últimos versos, a *alethéia* muriliana possui diferentes representações – “profecias que se não de cumprir”; a transformação do mundo “pelo fogo do Espírito Santo”; “os véus da criação” e “a face de Cristo” – produtos de suas preocupações escatológicas:

A meditação dos fins últimos do homem não nos é proposta por motivos mórbidos ou vagos, mas sim por motivos indispensáveis a nossa construção. O homem que escapa a tais meditações há de encarar sempre a vida através de valores falsos, e será estupidamente surpreendido quando a morte chegar. A meditação dos fins últimos dá ao homem a conformidade com o irremediável e o intransferível, oferece-lhe uma escala de sabedoria para o cálculo justo do valor das coisas, e o investe na esperança da Ressurreição com o Cristo glorioso (aforismo 207 de O discípulo de Emáus in: MENDES, 1995, p. 835).

Não podemos deixar de destacar que, em “A testemunha”, Murilo Mendes também participa do grupo que exorta a divulgar a palavra divina numa missão evangelizadora. Ele é duplamente poeta e testemunha: num primeiro plano a figura genérica do poeta é entronizada no corpo do texto apenas na terceira estrofe e só então é instigada a participar ativamente do plano de Deus como sua testemunha, o que estava pré-determinado em Ap. 11, 3. Mas não podemos nos esquecer de que Murilo, enquanto autor do poema, já havia assumido o papel de testemunha ao descrever a visão apocalíptica das primeira e segunda estrofes, realizando por antecipação o que pede aos poetas do mundo: “Restauremos a poesia em Cristo”. Percebemos, com isso, que o cristianismo de Murilo Mendes deve muito ao orfismo de Jorge de Lima – sua lição mais importante foi a inserção da figura do poeta no corpo do texto, fazendo dele um elemento ativo da criação/destruição/recriação do mundo por meio da palavra poética que recupera seu poder sagrado. Assim como seu cristianismo não seria o mesmo sem o essencialismo de Ismael Nery, que libertou nosso poeta da prisão do tempo e do espaço, permitindo-lhe o conhecimento do princípio e do fim, consagrando o Gênesis e o Apocalipse como modelos exemplares do processo de criação. Por fim, a visitação do visionário João ensinou a Murilo Mendes a revelar, por meio da palavra poética, as forças invisíveis que compõem a natureza humana e que a relacionam intimamente ao mundo circundante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, F. S. *O engenheiro noturno*. São Paulo: Edusp, 1997.

ARAÚJO, L. C. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia e correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulinas, 1981.

COHN, N. *Cosmos, caos e o mundo que virá*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

Dom Casmurro. Rio de Janeiro, ano 1, agosto de 1937.

GUIMARÃES, J. C. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

LACERDA, C. “In memoriam de Murilo Mendes” in: *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, ano 2, maio de 1935.

Lanterna Verde, Rio de Janeiro, nº 4, novembro de 1936

LEWIN, W. “Saudação a Murilo Mendes” in: *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, ano 3, setembro de 1934.

MCGINN, B. “Apocalipse (ou Revelação)” in: ALTER, R.; KERMODE, F. (Orgs.) *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997.

MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1996.

MERQUIOR, J. G. “Murilo Mendes ou a poética do visionário” in: *A razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

MOURA, M. M. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1995.

OTZEN, B. *O judaísmo na antiguidade*. São Paulo: Paulinas, 2003.

PAES, J. P. “O poeta/profeta da bagunça transcendente” in: *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 1997.

RAYMOND, M. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.

WEBER, E. *Após o apocalipse: crenças de fim (e recomeço) de mundo*. São Paulo: Mercuryo, 2000.

A EXPRESSÃO DO *SONHO* NA OBRA POÉTICA DE EMILIANO PERNETA

THE EXPRESSION OF DREAMS IN EMILIANO PERNETA'S POETIC WORK

Nelson Luís RAMOS¹

RESUMO: O presente trabalho, centrado na obra de Emiliano Pernetá, tem por objetivo estabelecer e interpretar o campo temático do “sonho” na sua poesia a partir de um levantamento do vocabulário de seu discurso poético. O campo temático do “sonho” mostrou-se bastante promissor para o estudo do autor paranaense, um dos grandes representantes do movimento literário simbolista no Brasil. O “sonho”, em Emiliano Pernetá, apresenta-se com características positivas, claras, vibrantes, reforçando as marcas próprias de sua poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; simbolismo; lexicologia; campo temático; Emiliano Pernetá.

ABSTRACT: The aim of this study, based on the work of Emiliano Pernetá (Brazilian writer), is to establish and interpret the thematic field of “dreams” in the poetry of this writer, beginning with a research of the vocabulary in his poetic discourse. The thematic field of “dreams” has shown to be very fertile for the study of this author, who is one of the most renowned writers of Symbolism. The thematic field

¹ Departamento de Letras Modernas, IBILCE, UNESP, 15054000, São José do Rio Preto, SP, Brasil, e-mail: nlramos@ibilce.unesp.br

of “dreams”, in Emiliano Pernetá’s writing, is marked with the presence of positive, light and vibrant characteristics.

KEYWORDS: Brazilian literature; Symbolism; lexicology; thematic field; Emiliano Pernetá.

O Poeta e o Sonho

Emiliano Pernetá (1866-1921) é reconhecido como uma das mais importantes expressões do Simbolismo brasileiro: o Simbolismo abrange boa parte de sua obra, apresentando-se, no seu estilo personalíssimo, muitas vezes numa visão de certa forma pagã do mundo que o rodeia – com um reaproveitamento dos mitos gregos bastante particular e inovador –, e com um toque muito evidente de idealismo. O conjunto de sua poesia, que serviu de base para esse trabalho, compreende as obras *Músicas* (1888), *Ilusão* (1911), *Pena de Talião* (1914) e *Setembro* (1934, póstuma).

O “sonho” aparece em vários momentos da literatura ocidental, vindo a ser um dos pontos chave de determinadas manifestações artísticas, como é o caso do Simbolismo e do Surrealismo.² Para a estética simbolista, o ideal repousa no “sentido do mistério”, que reina em nós e ao nosso redor e que é a própria essência da realidade. Desta forma, a poesia não poderia ser descritiva, já que para alcançar a essência das coisas, além das aparências, ela usará o símbolo, tornando-se sugestiva, fluida, musical. A poesia se ligará a uma filosofia do desconhecido e do subconsciente: cada poeta expressará, portanto, na sua obra o seu próprio “sonho”.

Da mesma forma, cada poeta procurou criar sua paisagem de “sonho” interior, com suas próprias imagens, já que tudo, até mesmo os objetos mais humildes, contém símbolos em potencial, como mostrara Mallarmé. Para os artistas simbolistas, a imersão no oceano do “sonho” resultava de uma concepção luminosa e total da beleza como espelho da vida. Eles acreditavam poder viver dentro do seu “sonho”, dentro da sua poesia, ou seja, nos seus momentos contemplativos.

² Não podemos deixar de notar que até mesmo no Romantismo ele já se encontrava bastante presente, tendo influenciado grandemente a escola simbolista que viria se manifestar um pouco mais tarde.

Seguindo na esteira do tema explicitado, com relação a Emiliano, já havíamos delimitado os principais campos temáticos de sua obra poética.³ Assim, percebêramos que um dos mais fortes e fecundos era o do “sonho”, como se pode ver a seguir:⁴

O Sonho: sonho (85, 21º), noite (76, 27º), *ideal* (64, 42º), dormir (47, 63º), loucura (36, 85º), sono (36, 86º), vinho (36, 87º), sombra (34, 93º), *esquisito* (33, 94º), *louco* (33, 95º), ilusão (32, 97º), *pálido* (32, 100º), esperança (28, 117º), lua (28, 119º), glória (26, 139º), gozo (26, 140º), paixão (26, 142º), *infinito* (26, 145º), destino (25, 151º), silêncio (25, 154º), beber (25, 155º), luar (24, 161º), *vago* (24, 163º), desejar (24, 164º), esperar (24, 165º), sonhar (24, 168º), acordar (23, 175º), delírio (22, 178º), febre (20, 195º), *sombrio* (20, 200º), voar (20, 206º), *cego* (17, 241º), gozar (16, 268º), ideal (15, 277º), *perdido* (15, 285º), poeta (13, 324º), *febril* (12,), iludir (12, 361º), quimera (11, 384º), volúpia (11, 386º), embriagar (11, 403º), encanto (10, 412º), mistério (10, 418º), *voluptuoso* (10, 435º).

Andrade Muricy, no seu Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro, nos brinda com um glossário dos termos mais empregados pelos simbolistas. Nesta lista ele fala do “sonho” como “vida imaginativa ou de contemplação; evasão ao cotidiano; ânsia de uma superação poética da vida. [Ordinariamente com maiúscula.]” (1973, p.246), confirmando outras definições que encontramos, por exemplo, em dicionários de língua geral.

Continuando em nossas reflexões, sabemos que o grande meio da arte é a sugestão, oferecer às pessoas a lembrança de algo que nunca viram, e aqui novamente entra Mallarmé (*apud* Michaud,

³ Para tanto, baseamo-nos principalmente em A. CAMLONG e sua *Méthode d'analyse lexicale textuelle et discursive*, bem como em G. MATORÉ com *La méthode en lexicologie: domaine français*, citados nas Referências deste trabalho.

⁴ Os números entre parêntese indicam, em primeiro lugar, a freqüência de cada vocábulo (substantivo, adjetivo ou verbo), quer dizer, o número de ocorrências deste vocábulo no *corpus* estudado, e, em seguida, a classificação em relação à lista final dos mesmos, obtida por freqüência decrescente do número de ocorrências.

1951, p.09): “nomear um objeto é suprimir três quartos do gozo do poema, que é feito da felicidade de adivinhar pouco a pouco; sugerilo, eis o sonho”.⁵

Ora, “sonho” pode significar devaneio e o poeta estar sonhando acordado; também pode se referir ao ideal, e ser algo cerebrino; da mesma forma, pode se relacionar à visão (sonho visionário), com uma forte carga de misticismo; igualmente pode se identificar com o sono (o sonhar dormindo), ser onírico; finalmente, pode ser induzido, como um delírio, sendo o sonho doentio, pleno de embriaguez.

O poeta aqui estudado segue pelo caminho do “sonho” de acordo com concepções deste que ora se aproximam e se confundem, e a influência da estética simbolista se faz mais presente, ora se afastam, mercê de suas expectativas próprias, de suas angústias mais gritantes, de suas necessidades mais prementes, a fim de compor o seu próprio universo poético, identificando-se como expressão única e exclusiva – a nota universal e humana nunca deixando, aqui e ali, de estar presente.

Assim, o “sonho” aparece em Emiliano em suas variadas formas e expressões, podendo significar “ilusão”, “devaneio”, “visão”, “imaginação”, “quimera”, “delírio”, dentre outros, que, no caso deste trabalho, serão abordadas a partir do vocabulário constituinte do campo temático já explicitado.

Em *Ilusão*, já no seu “Prólogo”, Emiliano deixa evidente sua concepção de vida e de beleza, a sua doutrina explicitada; o poeta abre sua principal obra afirmando que⁶

É o impossível, pois, que eu amo unicamente,
A névoa que fugiu, a forma evanescente,
A sombra que se foi tal qual uma visão...

⁵ “nommer un objet c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve.”

⁶ Utilizaremos, a partir de agora, para as citações dos poemas de Emiliano Pernetá, os anos de publicação das edições de suas obras com as quais trabalhamos, 1945 para *Músicas* e 1966 para *Ilusão*, *Setembro* e *Pena de Talião*.

E por isso também, por isso é que eu suponho
Que a vida, em suma, é um grande e extravagante
Sonho,⁷
E a Beleza não é mais do que uma Ilusão! (1966, p.31)

O “sonho” e a beleza com suas maiúsculas individuadoras e alegorizantes adquirem uma significação absoluta, transcendente, na busca do inefável e do indizível. No exemplo anterior e no próximo:

E foge para a *luz*, e voa para o *sonho*... (1966, p.257)

o poeta, através do desejo de fugir para a luz, ou de voar para o “sonho”, representa a passagem para a morte, numa refulgência própria de sua poesia. Ora, a vida também é vista como um “sonho”, uma quimera, uma fantasia, fazendo-nos recordar uma outra constante da poesia de Emiliano: o ideal, cuja relação com o “sonho” é evidente.

Da mesma forma, o amor é “sonho”:

Não creias nesse olhar luminoso e risonho:
Não ames, que o amor não é mais do que um *sonho*.
(1966:134)

O “sonho” também é refúgio, lugar ideal, preferível à realidade:

⁷ A partir de agora passaremos a destacar em itálico – mas apenas nos exemplos citados – todos os termos relacionados a “sonho” a fim de dar realce aos componentes do campo temático em questão, bem como facilitar (chamando a atenção) a localização dos mesmos dentro do contexto em que estão inseridos. Lembramos que já havíamos utilizado o itálico para representar os adjetivos que levantamos e que vieram a fazer parte das listas de frequências, como também da constituição dos campos temáticos. Todavia, por necessidade de destacar os componentes do campo temático objeto deste capítulo, não tivemos outra escolha senão a de citá-los em itálico – a melhor forma, ao nosso ver –, convenção que passa a vigorar a partir desta página.

Oh! para que sair do fundo deste *sonho*,
Que o destino me deu, e que a Vida me fez,
Se eu quando, a meu pesar, casualmente, ponho
Fora os pés, a tremer, volvo, ansiado, outra vez. (1966:63)

És o retiro, a paz, o *sonho*, e esse caminho,
Que eu sempre quis,
O caminho *ideal*, por onde eu vou, sozinho
E triste, mas feliz. (1966, p.70)

Na arte de poetar, o “sonho” é simbolizado naquele “moço”,
“fazedor de castelos no ar”, de “Punição do Herege” (*Ilusão*):

Ele, sempre febril, mas de aspecto risonho,
No mármore do verso ia gravando o *sonho*...
Mas com tal limpidez e com uma graça tal
Como um raio de sol que ferisse um cristal. (1966, p.24)

Os traços luminosos de seu verso tornam o mármore em vidro. Ora, o “sonho”, aliado ao desejo de fuga, mesclado a uma sensualidade tão comum a Pernetá, ressurgue como a possibilidade – graças à chegada da luz, no caso o sol, – de transcender a este mundo, na voz de um pássaro:

– Tenho ânsias de subir, tenho a cabeça em fogo.
Hoje vou conhecer, pela primeira vez,
A voluptuosidade, a febre, a embriaguez
De voar, de voar, ó *sonho*, que me abrasas! (1966, p.154)

Percebe-se, deste modo, que o termo “sonho” é palavra-chave para uma das vertentes da poesia de Pernetá. Devemos ressaltar que o sonho deve ser entendido como ideal a ser atingido, o que é tão bem expresso no trecho (já citado) em que o poeta “foge para a luz, e voa para o ‘sonho’...” (1966, p.257). E já que nos referimos ao “ideal”, não podemos nos esquecer que esse direcionamento da poesia de Emiliano, também aliado ao “sonho”, está bastante

presente em toda a sua produção literária, como vislumbramos a seguir (trechos retirados de *Ilusão*):

Largos céus *ideais*, região diamantina, (1966, p.31)
A púrpura *ideal* com que te cobrirei; (1966, p.35)
Ó rumor *ideal*! Ó ilusão secreta! (1966, p.36)
Dos abismos do mal, a Mão *ideal* e branca, (1966, p.37)
Bela, sonora, *ideal*, como a Vênus de Milo... (1966, p.41)
Não sabe nada; mas ó candidez *ideal*, (1966, p.44)
Somente envolta em véus *ideais*, (1966, p.68)
Andava, não sei, tão cheio
De torturas *ideais*... (1966, p.86)
Para que logo exclame: é a hora,
É a hora *ideal*, que floresceu! (1966, p.103)
Dentro desse horizonte,
Sem uma linha *ideal*, (1966, p.118)

E poderíamos enumerar muitos outros exemplos mais, tal é a presença deste qualificativo principalmente nos versos de *Ilusão* e de *Pena de Talião*, e em menor escala – mas não menos importante – em *Setembro*. Presença quase inexistente em *Músicas* (onde só registramos duas ocorrências), o que não é de admirar, uma vez que esta última, obra de iniciação, tem cores predominantemente parnasianas, e, portanto, não se encontra inserida no universo preconizado pela doutrina a que aderiu Emiliano posteriormente a sua publicação e na qual desenvolveu a maior parte de sua obra poética.

Vale observar neste ponto o modo como os conceitos veiculados pela palavra “ideal” operam dentro do campo temático do “sonho”. “Ideal” (substantivo) é mobilizado como um objetivo, uma meta a ser atingida, um ponto de chegada, como se pode ver nos exemplos abaixo:

Mas nessa *noite* de procela,
Lá corre trêmula uma vela
Num mar de sangue¹ – É o meu *Ideal*! (1966, p.47)

Minha tulipa, meu *ideal*, minha ilusão, (1966, p.77)

Sempre tive comigo esse belo *ideal*: (1966, p.178)

Homem forte, homem são, homem rude e diverso
Dos outros, vem mostrar que tu tens *ideais*; (1966, p.224)

Rei que amava o perfume, a vida heróica e rude,
A púrpura, o *ideal*, a força, a juventude,

O *delírio* do luxo, a flor das coisas fátuas,
O *vinho* e a mulher, os poemas e as estátuas, (1966,
p.244-5)

Já como adjetivo, “ideal” (ver exemplos na página anterior, nesta e na seguinte) é empregado num sentido que corresponde, muitas vezes, a “perfeito”; neste caso, o adjetivo acaba tendo como função elevar a um ponto máximo a significação do substantivo ao qual está ligado, beirando o platonismo.

Em *Pena de Talião*, Céfalo não mede palavras para referir-se a Prócris, sua amada, e, quase sempre, os elogios vêm acompanhados do adjetivo “ideal”, como se pode ver:

Nesta curva *ideal*, de uma fina escultura,
Vou prender esta liga... (1966, p.194)

Tu, cuja linha *ideal*, desde a cabeça aos pés,
É a pura perfeição... (1966, p.196)

É o “ideal” que impulsiona o ser, que o faz seguir no caminho da busca de algo mais, de algo melhor:

E cegueira *ideal* e vã de quem se esconde,
E loucura de quem fugiu d’uma prisão,
E doido, sem saber de nada, nem para onde,
A correr, a correr atrás d’uma ilusão! (1966, p.105-7)

Elas metidas em locubrações tamanhas,
Dia e *noite* a tecer como duas aranhas.
Teciam com amor, com singeleza e com
Arte, o linho *ideal*, o linho puro e bom. (1966, p.123-4)

Retomando o “sonho”, notamos que na maior parte das vezes em que “sonho” está em posição de rima, também está o adjetivo “risonho”– reforçando o sentido positivo e eufórico –, o que já ocorria no primeiro livro, *Músicas*.

E com relação a *Músicas*, já se vê, logo no início, o “sonho” de Emiliano presente, prenunciando o que estaria por vir, uma vez que esta primeira obra do poeta paranaense traz bem fortes as marcas da estética parnasiana, mas já se vê desenhar-se a musa simbolista, através do “sonho” tão caro ao movimento; aqui, o “sonho” é luminoso, o que reforça a idéia de que a poesia de Pernetta é plena de luz, de vida:

E vejo-te... ó meu *sonho* radioso!
Vejo-te e sinto dentro, em cada fibra,
De primavera um hálito odoroso...

E róseo *sonho* me deleita e morde.
Ouvindo o amor, que como um arco vibra
Fundo em meu peito um voluptuoso acorde! (1945,
p.122)

Ao mesmo tempo aparece a marca de sensualidade típica do paranaense, corroborada pela mistura de sensações, através das sinestésias presentes, tão fortes em Emiliano. Mas o “sonho”, seja ele em uma visão negativa ou positiva, eufórica ou disfórica, já prenuncia uma das grandes vertentes de sua obra, ora apresentando-se como ideal a ser alcançado, ora como um mundo imaginário, maravilhoso, onde tudo seria possível:

Como eras bela e como eu te amava, criança,
Iludido a *sonhar* na mais doce esperança! (1945, p.132)

Eu queria viver escondido ao teu lado,
A *sonhar*, a *sonhar* tristíssimo e pisado... (1945, p.133)

Sempre o teu ser dulcíssimo me agrada,
E eu verei sempre descerrada a porta
Dos vagos *sonhos* de felicidade!... (1945, p.134)

Sejam teus *sonhos*, *sonhos* cor de rosa! (1945, p.136)

Alimenta-te pois dessa lembrança,
Sonha, *sonhando*, subirás à estrela
Mais alta da ventura que se alcança... (1945, p.137)

Com que volúpia aspiro – esta lembrança!
Do teu vago perfil com que ternura
Recordo os traços, pálida criança,
Amada, *sonho*, doce formosura! (1945, p.137)

A mágoa mesmo tem uma harmonia,
Um encanto tão íntimo e tão terno,
Que se difunde na melancolia
Vaga, de *sonho*, como o próprio inverno. (1945, p.144)

Note-se o emprego do vocábulo “vago”, tão caro a Emiliano e aos simbolistas. Estes últimos versos já se aparentam muito àqueles que compõem *Ilusão*, sua obra mais simbolista. Por vezes, o poeta transborda em sentimentalismo, denotando certa presença romântica:

Vês-me rindo ou chorando, em *sonho* ou pranto,
Crê, se eu à mágoa e ao riso me condeno
Contraditório, é por amar-te tanto! (1945, p.145)

Viste ainda há pouco o cândido e risonho
Céu por aquela sã filosofia,
Mas tudo aquilo não é mais que um *sonho*!

Tudo aquilo tão belo como é vão!
O Bem nos enche de melancolia,
O Bem, o *sonho*, que desolação! (1945, p.148)

Aqui Emiliano se aproxima bastante da escola simbolista, ao aproximar o “sonho” da música – também a primeira obra de Emiliano, ainda muito parnasiana, leva o nome de *Músicas* –, e que aparecerá em muitos outros versos, como se vê a seguir:

É quando injusta a cólera me morde,
E o desprezo sarcástico, que eu sinto
Sonhos e sonhos do mais puro acorde.
(1945, p.149)

O “sonho” simbolista, de “vapor”, “estranho e vago”, “de loucuras”, já se encontra forte e insistentemente evidente nesta obra:

E eu quando a infância trêmulo seguia,
Quando meus olhos pela primavera
Punha, *sonhando*, como é que eu não via,

Como não enxergava este medonho
Charco? D’onde é que eu venho e quem eu era,
Cego, envolvido no vapor do *sonho*?! (1945, p.150)

Que seja a vida de caudais torrentes,
De loucuras e *sonhos* – descoberto
Plaino, onde batam corações frementes,
Ou precipícios, sem caminho certo. (1945, p.154)

E a ti te encontro morno e derramado
Luar, caindo como um triste afago
Por sobre a solidão e o descampado,
Num murmúrio de *sonho*, estranho e vago...
(1945, p.154)

O ideal também já se encontra traçado, revitalizado pela luz do dia, pelos odores, pelos sons, em uma atmosfera envolvente, numa sinfonia:

Chama-me o dia fora: “Oh! vem, desperta,
Como eu perfume! quanto *sonho* trago!

A tua infância sonora, aberta,
Trago-a comigo, em cânticos a alago... (1945, p.157)

A referência feita sobre a fuga para a luz também já se evidencia em *Músicas*:

E a natureza assim disposta aos *sonhos*,
Voa em busca de amor, amor procura,
Ó delicados dias tão risonhos!
Ó passageira, ó límpida ventura! (1945, p.172)

Veja-se a sinestesia – que vai se acentuar nas próximas obras de Emiliano –, no último verso:

E de cansada dorme essa alma escrava:
E *sonha* o céu aberto e delicioso
Numa fonte, que o peito lhe banhava
Como um luar suavíssimo e cheiroso! (1945, p.175)

Já em *Ilusão*, a esperança não morre, não se desvanece, como vemos em “Quando um poeta nasceu...” (primeiro exemplo) e em outras passagens da mesma obra:

Chegam os anos e vêm os cabelos brancos...
Todavia, ele só, em pé sobre a montanha,
Inda *sonha*, inda crê, inda deseja e espera!... (1966, p.37)

Ei-lo de volta enfim ao seu eremitério,
– Batel que se perdeu um dia pelo mar –
Ei-lo sem o fulgor daquele *sonho* etéreo,
Que já teve na voz, que já teve no olhar... (1966, p.39)

Mas que esperar enfim? Mais lindo do que um *sonho*
Tudo que é teu reluz, magnífico, risonho,
Com palmas, com florões, com Torres de Marfim...
(1966, p.42)

Não há como embarcar. É d'um furor tamanho,
É d'um *delírio* tal que, embora nunca mais
Se tenha de voltar – como um punhal d'antanho,
A esperança reluz, apenas embarcais... (1966, p.105-7)

Muitas vezes também é manifesta a marca decadente:

Sonho que me faz mal, tortura onde me iludo,
Cruel inquietação, ânsia que não tem fim,
Ó *delírio* de ver palácios com escudo,
Reinos antigos com torreões de marfim! (1966, p.42)

Mas a marca positiva, otimista, da poesia de Perneta aparece aqui, na continuidade da vida que se manifesta:

Posto que já esse frescor, e esse
Brilho com que uma vez me seduziste,
Não fuljam tanto, a primavera existe,
E inda canta, e inda *sonha*, e inda floresce... (1966, p.43)

O poeta reafirma a sua visão da vida, que é feita de esperança e de “sonhos”, em meio à desilusão e às dificuldades do dia-a-dia:

É de esperança, eu sei que o homem vive,
E é de *quimera* e *sonhos* imortais,
Mas, se o que desejei, eu não obtive,
Que outra fortuna posso querer mais? (1966, p.63)

Dentro desse inseto rude dos paus,
Houve como um *sonho* de amplidões azuis...
(...)
No meio dos *sonhos* e da primavera,
O inverno chega, ruge e dilacera...
(...)
Que importava a ela que, triste ou risonho,
Tudo quanto via fosse apenas *sonho*?
(...)
No meio das ondas furiosas do mar,
Felizes aqueles que andam a *sonhar*!

Esse aroma doce, que a deixava langue,
Custava-lhe a vida, custava-lhe o sangue,

Custava-lhe tudo que tinha afinal;
Mas que *sonho* lindo, que paixão ideal! (1966, p.108-11)

A forte luminosidade do sol é intensificada pela força das imagens, representadas por uma ave de canto mavioso, uma das mais belas flores, a soberana de uma nação:

Tudo feneceria, como a estrela,
À luz forte, hiperbólica do sol,
Como fenece uma rainha bela,
Um *sonho* bom, um lírio, um rouxinol. (1966, p.114)

Os trechos a seguir reforçam aquela idéia de otimismo, de imagens positivas em que o “sonho” se manifesta, banhado naquela luz (o luar, a noite clara) comum em Pernetá, pois no poeta parananaense a marca construtiva, confiante, otimista é sempre a referência:

Dentro daquela *noite* assim tão erma,
D’aquela *noite* doce de luar,
A velhice esqueceu de que era velha,
A enfermidade de que estava enferma,
E todos com o ar de quem se ajoelha,
Iam como a sorrir e a *sonhar*...

Era uma *glória*, um lírio, o encantamento,
A embriaguez, o gozo, a essência rara,
Cada vez mais formoso o firmamento,
A *noite*, a *noite* cada vez mais clara...

Era o milagre e o *sonho* entrelaçados,
Como se fossem rosas, como palma:
Erguiam-se do leito os entrevados,
Os cegos viam com os olhos d’alma...
(...)

O mundo quase que a rolar de podre,
O mundo todo cheio de piolhos,
Transbordando de vinho como um odre,
Coberto de gafeira até os olhos,

Levado pelos ventos da esperança
Aos serros ínvios e aos alcantis,
Tinha sorrisos leves de criança,
Exaltações, e *sonhos* infantis...
(...)
No meio das estradas infinitas,
Dentro d'aquela manto azul infindo,
De umas nervosidades esquisitas,
Ia como num *sonho*, ia sorrindo... (1966, p.120-1)

No exemplo seguinte, o céu é visto como algo belo, sob um aspecto extremamente positivo, mas ele existe como complemento da vida, que é “sonho”, e não um fim para aqueles que conhecem a morte, sinônima do pesadelo. O poeta cantava a vida sob todos seus diversos aspectos, a morte não lhe parecendo a saída para os sofrimentos deste mundo:

Alçando o olhar, erguendo as mãos, erguendo a voz,
Ele fala do céu, triunfalmente belo,
Lembra que a vida é um *sonho*, e a morte um pesadelo;
(1966, p.127)

No “sonho” é colocado tudo o que está além das explicações, tudo o que não pode ser completamente descrito ou delineado, o que está em conformidade com o que pregava o Simbolismo – “descrever nunca, sugerir sempre, eis o ‘sonho’” –:

Os olhos de que cor? Não sei. Porém suponho
Que seriam assim tão grandes como um *sonho*...
Mas já passei a vida, e não a pude ver!
(1966, p.131)

Deixava-me no ouvido aquela trova
Não sei que *sonho* doido de embriaguez:

Era como se alguém me abrisse a cova,
E enterrasse-me vivo de uma vez... (1966, p.136)

Ó Aminto, tu és um *sonhador* imenso!

Não há nada melhor do que *sonhar*. Eu penso
Que hei de morrer assim. E seria um castigo
Cair nessa nudez da realidade, amigo. (1966, p.168)

As imagens em que o “sonho” se refere a algo positivo, idealizado, que produz perfeito bem-estar, alegria intensa, são por demais abundantes em Emiliano, suplantando aquelas em que a tônica contrária também se manifesta:

Minha imaginação era um anseio vago,
Fugindo para além do espelho azul do lago,

Do campo, da floresta e do vale risonho,
Indo perder-se, enfim, no oceano do *sonho*...

Sonhei. Pude *sonhar*. Não há nada no mundo
Que seja para mim de um gozo mais profundo.

Pude *sonhar* ao pé dos altos eucaliptos
Os *sonhos* que mais amo, os *sonhos* infinitos. (1966,
p.221-3)

Rouba-lhe os pomos d’ouro: a *glória* é para todos
Que têm o gênio, a força, o *sonho*, a embriaguez... (1966,
p.225)

Imaginei, por fim, viver no seio,
Lá no teu grande seio, natureza,
Alheio a tudo, inteiramente alheio,
Todo entregue ao meu *sonho* de beleza. (1966, p.226)

É a chegada da primavera, como no livro *Setembro* bem como no longo poema de mesmo nome, e com ela o recomeço, a renovação da vida:

Tudo era uma canção; tudo reverdecia:
A folha, a vinha, a seara, a graça, a fantasia.

Nas árvores, no ar, por toda a imensa altura,
Ó que ruído! ó que *delírio!* ó que *loucura!*

E que bom de fugir sem saber como, a esmo,
Por esse campo em flor, a sós, comigo mesmo.
(...)

E tudo mais sincero, essa flor que se admira,
Essa água que se *bebe*, esse ar, que se respira... (1966,
p.221-3)

É o que se vê neste trecho de Emiliano, com o primaveril mês de outubro, luminoso e alegre, ou no próximo, em que aborda o outono:

Nesse doirado mês de outubro, o mês risonho;
E ela passava assim como se fosse um *sonho*. (1966,
p.149)

Outono lindo, lindo... Ao longo dos caminhos,
Como sempre, eles dois, velhinhos, bem velhinhos,
Inda mais uma vez olham essa paisagem,
Que, por assim dizer, é a sua própria imagem,
Terna como eles e com seus reflexos *vagos*
De ternura a tremer por sobre a flor dos lagos... (1966,
p.98)

Em Emiliano também há decepção, pois se há “sonho”, desejo, também há a não realização disso tudo, o malogro de uma esperança:

Sob o teu beijo, alvas cantigas,
Manto de fulvos areais,
Dormem leoas, paixões antigas,
E amáveis monstros sensuais.

Dorme também, ó sol d’Estio,
Como um ébrio, meu Coração,

Ébrio de estrada, monstro frio,
Gelado pela Decepção! (1966:65-6)

D. Juan, mas porque foi um sedutor, de resto
Não deixou de curtir a Decepção cruel,
Pois sempre que *sonhou*, enlevado num gesto,
Sorver o amor, assim como um favo de mel,

Não sei, não sei que flor, com ódio manifesto,
Angélica, porém, com alma de Ariel,
Quando ele ia beber, inquieto, quase honesto,
Deitava-lhe no copo o veneno e o fel. (1966:74)

O artista, um incompreendido, nem sempre bem visto e que leva
uma vida dura, é muitas vezes perseguido por ser diferente:

A *noite* em claro, o mundo inóspito, e dessa arte
Urdem contra a Beleza as coisas mais abjetas...
Reina o Pesar, mas como um Rei, por toda parte;
E ordena Herodes que degolem os *poetas*... (1966, p.35)

As damas, bem como um cavalo,
Sobre esse coração d'abril,
Passaram, quase sem olhá-lo,
Nem abraçá-lo, *poeta* sutil. (1966, p.127-31)

Venha para viver esta vida inquieta,
A vida de um artista, a vida de um *poeta*.

Sim, venha para ter um destino, meu filho,
Um destino sem *glória*, um destino sem brilho.

E sorver, pouco a pouco, a taça de cicuta,
E bater-se e lutar, porque a vida é uma luta,

E é no meio febril de ódios, que se consomem,
De batalhas brutais, que um homem se faz homem.
(1966, p.238-41)

E como Salomão, magnífico e profundo,
Cuja pompa de sol foi a maior do mundo,

Rei que amava o perfume, a vida heróica e rude,
A púrpura, o *ideal*, a força, a juventude,

O *delírio* do luxo, a flor das coisas fátuas,
O *vinho* e a mulher, os poemas e as estátuas,

E era, como em geral é todo fino artista
Um grande sensual e um grande pessimista, (1966,
p.244-5)

O “sonho” também pode ser delírio, febre, loucura, de embriaguez,
doentio, e no caso de Emiliano, típico dele, vem mesclado, muitas
vezes, de sensualismo:

Fluido *Sonho* à lua, *vago* céu desnudo,
Sombra que perfumas como o benjoim...
Teu passo ressoa por sobre o veludo,
Quando tu caminhas, Lira de marfim. (1966, p.66)

Carnes, alvor de luz da manhã, que irradia,
Olhos, inundações furiosas de embriaguez,
Tranças revoltas como uma *noite* de orgia. (1966, p.75)

E ela a passar aqui, dentro do seu corpete,
Tão leve, tão sensual, no seu andar coquete,
A subir, a descer de tal modo, Senhor,
Que a mim me pareceu, mas sem tirar nem por,
Essas que andam de lá p’ra cá, coquetemente,
À *noite*, nos jardins, a seduzir a gente... (1966, p.79)

Vem, Salomão gentil, vem, ó meu rei amado,
Toda a *noite* passei velando, não dormi
Um instante sequer, de anseio e de cuidado...
Tenho fome de ti, tenho sede de ti! (1966, p.80)

A dama foge, não *deseja* que eu avance...
Meu *desejo*, porém, é um gamo. De relance,
Vendo-a, corre a querer sugar-lhe o claro mel...
(1966, p.73)

Sonho que me faz mal, tortura onde me *iludo*,
Cruel inquietação, ânsia que não tem fim,
Ó *delírio* de ver palácios com escudo,
Reinos antigos com torreões de marfim! (1966, p.42-3)

Mas se a morte há de chegar, que venha quando a luz já não ilumine, posto que, em Emiliano, luz é vida, e ainda há a possibilidade de lutar fortalecido pela derradeira energia:

Há de ser ao cair do sol. Erecto,
Tal como sou, rudíssimo de aspecto,
Mas tão humilde, e teu, e se te apraz,

Eu te verei entrar, suave *sono*,
Nesses veludos pálidos de Outono,
Ó Beatitude! Angelitude! Paz! (1966, p.230)

Em Emiliano o amor foi provado, foi sentido, foi vivido, e com ele o toque, o beijo, a carne, restando como que a lembrança da experiência:

Nos róseos lábios da mulher, que se ama,
No seu contacto de veludo e arminho,
Há mais *embriaguez* e há maior chama
Do que em todos os ciatos de *vinho*...

Como dois faunos *ébrios* e *aloucados*,
Atirai-vos atrás dessas *quimeras*,
Dessas *doidas volúpias*, enramados
Das rosas e dos mirtos e das heras... (1966, p.177)

É aqui onde o paganismo de Perna mais se faz presente, na sua necessidade de concretude, de visualização, de sensação viva, palpável, em meio a sinestésias, sons, luzes, aromas:

Mês de indolências, mês de *sonhos* e desejos
E *delírios* pagãos de abraços e de beijos,
(1966, p.238-41)

Sonho que me faz mal, tortura onde me iludo,
Cruel inquietação, ânsia que não tem fim,
Ó *delírio* de ver palácios com escudo,
Reinos antigos com torreões de marfim! (1966, p.42-3)

A floresta:

– Que *delírio* brutal! Quando me mordes tu
A carne toda em flor, o seio todo nu,
Com teus beijos de fogo, eu como a flor do nardo
Recendo de prazer, e de luxúrias ardo...

A floresta:

– Tu me beijas, ó sol, tão loucamente, espera,
Que eu em pleno fulgor *ideal* de primavera,
Debaixo desse fogo ardente de teus beijos,
Em *delírios* de amor e amplexos de desejos,
Arrebentando em flor, completamente louca,
Ofereço-te o seio, ofereço-te a boca! (1966, p.154-8)

– Tenho ânsias de subir, tenho a cabeça em fogo.
Hoje vou conhecer, pela primeira vez,
A *voluptuosidade*, a *febre*, a *embriaguez*
De voar, de voar, ó *sonho*, que me *abrasas*!
(1966, p.154-8)

Quando tu me falas, falam os aromas,
Ó boca de lírio, prateado *luar*!
Com palavras de ouro, com aromas domas
Ondas mais revoltas que as ondas do mar. (1966, p.66-7)

Já mais ao final, o que se percebe em Emiliano é uma trajetória que o leva ao apaziguamento, à dominação das paixões, ao amadurecimento:

Hei de esquecer-te, coração querido,
Como de resto tenho-me esquecido

De tanto *sonho* bom, por esse mundo,
De tanto *sonho* que dormiu no fundo,

Bem lá no fundo virgem do meu ser,
Sem que o pudesse mais tornar a ver: (1966, p.140)

Ó que frêmito bom, que beijo, e que alvoroço,
E que *sonho* ideal, e que róseos matizes!
Não há nada melhor do que ser belo e moço... (1966,
p.141)

Que sobre eles, assim como uma auréola em brasas
Possa resplandecer o *sonho* de tal modo
Que nem toquem sequer com os pés sobre o lodo;
Por isso que *sonhar* é o mesmo que ter asas...
(...)

E transpondo esse mar, que brame e ruge e espelha
Julguem sempre, a sorrir, que tudo é um *sonho* vago,
E que esse mar não é senão um doce lago,
De ondulações azuis e bom como uma ovelha.
(...)

Que eles possam achar quase aos oitenta anos,
Envelhecidos, mas com o lábio risonho,
Que a existência lhes foi mais breve do que um *sonho*,
Tais as venturas e tão grandes os enganos... (1966, p.142-
4)

Que, ao despedir-se, pois, mesmo apesar de tudo,
De ser um cavaleiro e não ter tido escudo,

De ser um viajor que andou sempre sozinho,
Um pobre viajor, *perdido* no caminho,

A galope, a correr atrás de uma esperança,
De uma sombra, que foge, e que nunca se alcança,

– O seu último adeus, o adeus de despedida,
Seja abençoando o amor, seja abençoando a vida! (1966,
p.38-41)

Como pudemos comprovar, Emiliano tinha uma visão do “sonho” centrada na tentativa de fugir para um lugar ideal, sair deste mundo concreto, buscando uma superação poética da vida. Desta forma, Emiliano foge para o “sonho”, para a luz, não morre. De Emiliano,

para quem o verso não tinha segredos, pode-se dizer que soube, sedento de luz e de vitalidade, evoluir poeticamente, comprovado em suas obras, nunca abrindo mão do ideal e do “sonho”.

Assim, enquanto componente da estética simbolista, o “sonho” encontrou terreno fértil nos poetas da escola. É o que fez Emiliano: a seu modo, manipulou os dados com os quais trabalhava de acordo com o seu próprio talento. O “sonho”, marca genuinamente simbolista, em que os poetas acreditavam poder viver dentro de sua poesia, nos seus momentos contemplativos, se apresenta em Emiliano sempre pleno de uma luz típica de sua poesia, ligada a aspectos positivos, claros e dinâmicos, diferente do que se vê nos simbolistas em geral, cujas paisagens escuras e situações mórbidas são freqüentes.

Essas constatações só reforçam nossa crença de que é próprio do Simbolismo tornar possível todos os tipos de manifestações, diferentemente das doutrinas precedentes, oferecendo as condições para que cada poeta pudesse se desenvolver à sua maneira, segundo seu próprio talento – como atesta Emiliano Pernetá –, dando ao Simbolismo sua expressão plural. O Simbolismo abriu as portas para o Surrealismo, que foi muito além do que aquele em suas reivindicações. O Surrealismo não inventava, mas descobria um mundo, o mundo do “sonho”, melhor do que fizera o próprio Simbolismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMLONG, A. **Méthode d'analyse lexicale textuelle et discursive**. Toulouse: Ophrys, 1996.

MATORÉ, G. **La méthode en lexicologie: domaine français**. Paris: Marcel Didier, 1953.

MICHAUD, G. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1951. 3v.

MURICY, A. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional / INL, 1973. 3v.

PERNETA, E. D. **Ilusão e outros poemas**. Organizado por Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: GRD, 1966.

—. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945. 2v. (Grandes Poetas do Brasil)

A TRANSGRESSÃO EM BERNARDO GUIMARÃES

TRANSGRESSION IN BERNARDO GUIMARÃES

Norberto PERKOSKI¹

RESUMO: Neste artigo, são analisados três poemas de Bernardo Guimarães: “A orgia dos duendes”, “Elixir do pajé” e “A origem do mênstruo”. O referencial teórico-crítico embasa-se em Mikhail Bakhtin, Georges Bataille, Antonio Candido, Haroldo de Campos, Luiz Costa Lima e Duda Machado. No primeiro dos poemas, subverte-se o tema romântico do espaço acolhedor; no segundo, questiona-se a virilidade masculina e, no último, através da invenção, dessacraliza-se a mitologia clássica. Predomina na construção dos textos uma linguagem transgressora que, via intertextualidade, invade o cânone literário, engendrando um correlato riso subversivo. Através dessas obras, Bernardo Guimarães institui-se como desordenador do idealismo predominante e já desgastado da primeira geração romântica do sistema literário brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira. Bernardo Guimarães. Invasão do cânone.

ABSTRACT: In this article were analyzed three poems by Bernardo Guimarães: “A orgia dos duendes”, “Elixir do pajé” and “A origem do mênstruo”. The theoretical and critical reference is based on Mikhail Bakhtin, Georges Bataille, Antonio Candido, Haroldo de Campos, Luiz Costa Lima, and Duda Machado. In the first poem, the romantic theme

¹ Professor da Graduação e do Mestrado em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), CEP 96815-900, Santa Cruz do Sul, RS, Brasil, perkoski@unisc.br

is subverted from the friendly environment; in the second poem, the male virility is questioned; and in the last one, through invention, the classical mythology is desacralized. A transgressive language prevails in the construction of the texts, which, through intertextuality, invades the literary canon, engendering a correlate subversive laughter. Through these works, Bernardo Guimarães is established as the disturber of the prevailing and already worn idealism of the first romantic generation of the Brazilian literary system.

KEYWORDS: Brazilian poetry. Bernardo Guimarães. Canon Invasion.

De início, saliente-se que, segundo Duda Machado (1992), as poesias “completas” de Bernardo Guimarães, publicadas pelo Instituto Nacional do Livro, em 1959, sofreram a ação da censura no que se refere à omissão de dois dos seus poemas eróticos, “Elixir do pajé” e “A origem do mênstruo”. Foram retirados do ostracismo a que haviam sido relegados por duas novas edições: a de Sebastião Antunes, em 1988, em tiragem limitada, pela Dubolso, com “Introdução” de Romério Rômulo, e a organizada pelo citado Duda Machado, pela Imago, em 1992.

No prefácio dessa última, Duda Machado (1992), no ensaio esclarecedor denominado “Sátira e humor à margem do Romantismo”, ressalta a guinada que ocorreu recentemente com a fortuna crítica da obra de Bernardo Guimarães, empreendida primeiramente por Haroldo de Campos e seguida, entre outros, por Luiz Costa Lima e, acrescente-se, pelo próprio autor do prefácio.

Haroldo de Campos, em oposição a uma poética diacrônica, que não se preocupa em hierarquizar as produções literárias do passado “de um ponto de vista estético atual” (1977, p.205), valoriza a reavaliação sincrônica, “cuja função tem um caráter eminentemente crítico e retificador sobre as coisas julgadas da poética histórica” (1977, p.207). Propõe, embasado por essa conceituação, uma *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*:

onde os autores selecionados da fase colonial ao Modernismo, o fossem por uma contribuição definida para a renovação de formas em nossa poesia, para a ampliação e a diversificação de nosso repertório de informação estética.(CAMPOS, 1977, p. 208-209)

A partir desse ponto de vista, considera a produção poética de Bernardo Guimarães bem mais importante do que a sua prosa, tachando-o, nesse passo, como “romancista medíocre”:

O que nos interessa hoje de seu acervo é a parte burlesca, satírica, de “bestialógico” e “non sense”, de seu estro poético. Neste sentido, um precursor brasileiro do surrealismo. [...] A poesia erótico-escatológica de Bernardo, como também, antes, a de Gregório, deve ser objeto de reexame, sem falsos pudores ou pruridos cediços. (CAMPOS, 1977, p. 211-212)

Como acima já se mencionou, prosseguindo na esteira aberta por Haroldo de Campos, críticos recentes retomaram a obra de Bernardo Guimarães sob um novo viés avaliativo. Entre eles, Luiz Costa Lima (1991) que, no ensaio “Bernardo Guimarães e o cânone”, distingue entre o “Bernardo legitimado e o excluído” (p.243-244) da fortuna crítica brasileira. O que aqui interessa é o segundo, no qual, segundo o crítico, “predomina a paródia, o humor, quando não a agressão declarada aos modelos vigentes” (p.245). É o que se pretende agora analisar através de seus poemas eróticos “A orgia dos duendes”, “Elixir do pajé” e “A origem do mênstruo”, que se constituem, entre outros poemas do autor, como transgressores do cânone instituído.

“A orgia dos duendes”

“A orgia dos duendes” faz parte da obra *Poesias*, cujo lançamento data de 1865. Estruturado em cinco partes, numeradas, o poema apresenta-se regular quanto aos seus aspectos formais: as estrofes são constituídas de quartetos eneassílabos, com acentos rítmicos

na terceira, sexta e nona sílabas. O esquema rímico é ABAB, com predominância de rimas pobres.

Na primeira parte, quando soa a meia-noite, começa a preparação “para a ceia da grande folia”² em que participam animais personificados ou míticos, vinculados ao universo brasileiro: enquanto Lobisome acende a fogueira no chão, Taturana, uma espécie de lagarta urticante, frita na panela “um menino com tripas e tudo” (p. 17), Getirana, inseto de grande porte, acrescenta um morcego “que ali mesmo co’as unhas sangrava” (p. 17) e Mamangava, tipo de abelha, frige com a banha extraída do cachaço de um frade, acompanhado de pernas de aranha, “fresco lombo de um frei dom abade” (p. 17).

A velhinha, rainha da festa, convoca, então, ao batuque várias figuras, entre elas, as filhas do oco do pau, o Esqueleto, o Galo-preto, o Sapo-inchado, o Crocodilo, o Lobisome e as:

Raparigas do monte das cobras,
Que fazeis lá no fundo da brenha?
Do sepulcro trouxe-me as abobras,
E do inferno os meus feixes de lenha. (p. 17)

No início da segunda parte, comparecem outras figuras:

Mil duendes dos antros saíram
Batucando e batendo matracas,
E mil bruxas uivando surgiram,
Cavalgando em compridas estacas. (p. 18)

No batuque, há a participação de um diabo tocando campainha com uma caveira, enquanto outros “agitam sonoros chocalhos” (p.18). Crocodilo ronca com o papo, Esqueleto toca tambor na

² GUIMARÃES, Bernardo. **Elixir do pajé**: A origem do mênstruo, A orgia dos duendes. Sabará (MG): Dubolso, 1988. p.17. Todas as outras citações foram extraídas dessa edição, sendo indicado, entre parênteses, o número da página correspondente. Cumpre esclarecer que este artigo teve por base um dos capítulos de nossa tese de doutorado “A escritura erótica no sistema literário brasileiro”, defendida em 1996, na PUCRS.

barriga inchada de um sapo, Lobisome bate a batuta e Getirana arranha uma guitarra. A última estrofe é uma introdução da terceira parte, em que se farão presentes as vozes dos participantes:

E dançando em redor da fogueira
vão girando, girando sem fim;
Cada qual uma estrofe agoureira
Vão cantando alternados assim: (p. 18)

Dessa forma, vários daqueles que integram o batuque enunciam o seu discurso, revelando o que eram antes de sofrerem o processo de metamorfose. Nesse passo, os grandes criticados por Bernardo Guimarães são a nobreza, a aristocracia e, principalmente, a Igreja, tanto individualmente quanto como instituição. Diversos partícipes foram importantes figuras relacionadas ao clero: Taturana, uma freira; Galo-preto, um frade; Esqueleto, um inquisidor; Crocodilo, papa. O Lobisome, por seu turno, foi rei e afirma:

Do meu reino e de minhas cidades
O talento e a virtude enxotei;
De michelas, carrascos e frades
De meu trono os degraus rodeei. (p. 19)

Cada um relaciona os crimes cometidos, causa de sua danação atual: incesto, assassinatos, aborto, luxúria, antropofagia... Confirmam-se algumas vozes, predominantemente associadas a transgressões de cunho erótico:

TATURANA

Dos prazeres de amor as primícias,
De meu pai entre os braços gozei;
E de amor as extremas delícias
Deu-me um filho, que dele gerei. (p. 18)

GETIRANA

Por conselhos de um cônego abade
Dous maridos na cova soquei;
E depois por amores de um frade
Ao suplício o abade arrastei. (p. 18)

GALO-PRETO

Como frade de um santo convento
Este gordo toutiço criei;
E de lindas donzelas um cento
No altar da luxúria imolei. (p. 19)

CROCODILO

De princesas cruéis e devassas
Fui na terra constante patrono;
Por gozar de seus mimos e graças
Opiei aos maridos sem sono. (p. 19)

Por fim, ouve-se a voz da Rainha, que a todos ultrapassa na prática de horrores: mata a mãe ao nascer, esgana o pai, atira um irmão no fundo de um poço, liquida também os seus três maridos e todos os amantes. Cônsua de seu poderio, enfatiza:

Quem pratica proezas tamanhas
Cá não veio por fraca e mesquinha,
E merece por suas façanhas
Inda mesmo entre vós ser rainha. (p. 20)

Na primeira estrofe da quarta parte, o batuque chega ao seu ápice e, igualmente, Bernardo Guimarães alcança um dos seus melhores momentos de imitação, via melopeia, através do emprego da vogal “i”, trabalhada como a tônica final dos quatro versos que integram a estrofe, sugerindo o frenesi da dança que atinge o seu clímax no terceiro verso pelas repetições e pelo uso do vocábulo “veloz”, que se associam à rapidez dos movimentos:

Do batuque infernal, que não finda,
Turbilhona o fatal rodopio;
Mais veloz, mais veloz, mais ainda
Ferve a dança como um corrupio. (p. 20)

No entanto, a segunda estrofe instaura a ruptura e o término do batuque: ouve-se o estalo de um rebenque e surge “um magro espectro sinistro” (p. 20), que, na estrofe seguinte, se revela:

Hediondo esqueleto aos arrancos
Chocalhava nas abas da sela;
Era a Morte que vinha de tranco
Amontada numa égua amarela. (p. 20)

A Morte também enuncia o seu discurso e acaba com a farra, obrigando seus participantes a voltarem ao seu espaço apropriado, isto é, ao inferno:

“Fora, fora! esqueletos poentos,
Lobisomes, e bruxas mirradas!
Para a cova esses ossos nojentos!
Para o inferno essas almas danadas!”

Um estouro rebenta nas selvas,
Que recendem com cheiro de enxofre;
E na terra por baixo das relvas
Toda a súcia sumiu-se de chofre. (p. 20)

Na quinta e última parte, com a chegada do dia, não sobra nenhum vestígio do dionisíaco da noite anterior, e o poema encerra com o aparente retorno da ordem natural:

E na sombra daquele arvoredado,
Que inda há pouco viu tantos horrores,
Passeando sozinha e sem medo
Linda virgem cismava de amores. (p. 20)

Antonio Candido já se referiu ao poema como um dos fulcros do satanismo brasileiro em que ocorre, entre outros aspectos, “o

sadismo certamente mais cruel da nossa poesia” (1975, p.176), escamoteado pelo uso do humor:

O tom de galhofa e o disfarce do estilo grotesco acobertaram (quem sabe para o próprio autor), dando-lhe viabilidade em face da opinião pública e do sentimento individual, uma nítida manifestação de diabolismo; luxúria desenfreada e pecaminosa, gosto pelos contrastes profanadores, volúpia do mal e do pecado. (CANDIDO, 1975, p. 177)

Haroldo de Campos, por seu turno, apontou como um dos traços caracterizadores do poema o “pandemônio fáustico em ritmo de arremedo gonçalvino” (1977, p. 211). Duda Machado acrescenta que “em relação à paródia, Basílio de Magalhães, biógrafo e comentador da obra de Bernardo, vai direto ao ponto: *O Canto do Piaga* de Gonçalves Dias” (1992, p. 12). O crítico vai mais longe e, embasado em Mikhail Bakhtin, associa características do realismo grotesco rabelaisiano ao trabalho poético que ocorre em “A orgia dos duendes” e enfatiza:

Horror e humor convivem de perto, criando uma interpenetração e ambivalência que domina todo o poema; a orgia com seu aspecto demoníaco por lentes carnavalizadas. (MACHADO, 1992, p.13)

Quanto à análise da última parte, Duda Machado, de maneira perspicaz, opõe-se à interpretação redutora que a considera tão-somente “como uma espécie de amenização ou apaziguamento face à transgressão aos modelos da época”, preferindo salientar que “este trecho mantém o caráter de ambivalência que rege *A Orgia dos Duendes* e nega afirmando” (1992, p.14). Argumenta o crítico:

Não há nada semelhante a uma retratação; a natureza pacificada e idílica que enquadra e acolhe um outro clichê do nosso romantismo, o culto às virgens [...], está repassada por uma clara ironia, já que o lugar só

parece ser ameno ou idílico porque se ignora sua outra dimensão... (MACHADO,1992, p.14-15)

Avança, ainda, salientando que o final de “A orgia dos duendes” pode ser lido como a “subversão do tema romântico da natureza sublime ou espiritualmente acolhedora” (1992, p.15). Já quanto à totalidade do poema, considera-o também como “libertação dos mitos românticos da natureza e, ao mesmo tempo, como desmascaramento carnavalizado da poética do ‘sentimento noturno’ e do satanismo” (1992, p.15). E, por fim, como:

uma réplica magnífica em termos de humor crítico aos emblemas ingênuos de brasileirismo e às idealizações adocicadas tão frequentes em nosso romantismo. (MACHADO,1992, p.15)

No entanto, há que se salientar também que, quanto à escritura erótica, o texto de Bernardo Guimarães move-se em uma tensão: conquanto transgrida pelo descomedimento, no que se refere à eleição do assunto focalizado, o vocabulário, contudo, mantém-se predominantemente dentro do cânone moral aceitável da época. Daí por que foi possível publicá-lo no século XIX. O rompimento total no que tange à escritura erótica só ocorreria nos poemas de edição limitada e clandestina, o que se poderá constatar a seguir.

“Elixir do pajé”

Bernardo Guimarães lança, em 1875, mesmo ano da publicação de *A escrava Isaura*, os seus dois poemas tachados de obscenos. A obra trazia como título, conservado até hoje, apenas *Elixir do pajé*, omitindo - o que será discutido mais adiante - o nome de “A origem do mênstruo”, o outro poema que também integrava a obra.

Em 1958, *Elixir do pajé* teve “edição reduzida e com exemplares numerados”, (BRANCO, 1987, p.64), antes já se disseminara em várias outras edições clandestinas, tornando-se o poema-título

extremamente popular, pois, consoante acentua Artur Azevedo, “é raro o mineiro que não o saiba de cor” (MACHADO, 1992, p.16). A declaração, conquanto exagerada, revela, não só o processo básico de circulação do poema, a oralidade, mas também um aspecto fundamental do erótico: por mais “obscena”, aqui no sentido de “fora de cena”, que seja considerada uma criação, ela provoca a sua inserção no processo cultural, abrindo caminhos outros que não os marcados pela veiculação convencional. Dito de outra forma: o próprio processo de circulação eleva-se à condição de estatuto transgressor.

De estrofação livre, o poema contém esquemas rítmicos também variados. Quanto à métrica, ocorrem em maior número versos pentassílabos, heptassílabos e decassílabos. Em menor escala, aparecem os hexassílabos. Dos três poemas aqui focalizados, é o que apresenta maior liberdade formal.

Pode-se dividir a estrutura do poema “Elixir do pajé” em três momentos. O primeiro deles inicia com uma apóstrofe do eu lírico ao membro impotente, retratando, por extensão, o estado psicológico do seu possuidor. Tristeza, pesar e melancolia são os sentimentos predominantes, contrapostos à saudade da virilidade plena, situada no passado:

Que tens, caralho, que pesar te oprime
que assim te vejo murcho e cabisbaixo,
sumido entre essa basta pentelheira,
mole, caindo pela perna abaixo?

Nessa postura merencória e triste
para trás tanto vergas o focinho,
que eu cuida vais beijar, lá no traseiro,
teu sórdido vizinho!

Que é feito desses tempos gloriosos
em que erguias as guelras inflamadas,
na barriga me dando de contínuo
tremendas cabeçadas? (p. 25)

Nos “tempos gloriosos”, o membro, pleno de energia, é comparado a uma “hidra furiosa” (p. 25) que, “faminto e arquejante” (p. 25), pedia um “cabaço” (p. 25), considerado como “única empresa digna” (p. 26) de sua exigência.

O eu-lírico prossegue, questionando-se quanto à possível causa originária de sua situação atual. Uma blenorragia: “Acaso pra teu tormento,/ inefluxou-te algum esquentamento?” (p. 26). A violência de uma masturbação mais afoita: “Porventura do tempo a dextra [sic] irada/ quebrou-te as forças, envergo-te o colo,” (p. 26). Retoma, então, as avaliações acerca de um membro impotente e, além de considerá-lo como “inútil lâmpada apagada/ entre duas colunas penduradas” (p. 26), acrescenta:

Caralho sem tesão é fruta chocha,
sem gosto nem cherume
linguiça com bolor, banana podre,
é lampião sem lume,
teta que não dá leite,
balão sem gás, candeia sem azeite. (p. 27)

Entretanto, a primeira parte é concluída por uma guinada esperançosa, pois o problema pode ser resolvido. O tom da apóstrofe é redirecionado para uma nova possibilidade de tesão, em que não está ausente a comparação com o deus romano Marte, o Ares dos gregos, conhecido pelo grande número de aventuras amorosas. Tudo isso, graças a um “elixir miraculoso”:

Porém, não é tempo ainda
de esmorecer,
pois que teu mal ainda pode
alívio ter.

Sus, ó caralho meu, não desanimes,
que inda novos combates e vitórias
e mil brilhantes glórias
a ti reserva o fornicante Marte,
que tudo vencer pode co’engenho e arte.

Eis um santo elixir miraculoso,
que vem de longes terras,
transpondo montes, serras,
e a mim chegou por modo misterioso.
(p. 27)

Na segunda parte, o eu lírico abandona o seu discurso e insere uma narração poética na qual remonta às origens da droga mágica. Um velho pajé, casado, porém “sentindo-se incapaz/ de bem cumprir a lei do matrimônio” (p. 28), invoca o demônio e “co’os manitós falando em uma cova” (p. 28), através de um pacto, compõe o elixir afrodisíaco. A eficácia do mesmo logo se faz sentir:

Esse velho pajé de piça mole,
com uma gota desse feitiço,
sentiu de novo renascer os brios
de seu velho chouriço! (p. 28)

Para dar foro de autenticidade “nacionalista” à sua composição - e, sem dúvida, para torná-la também jocosa -, Bernardo Guimarães se apropria do legado da geração romântica imediatamente anterior, fazendo uso de todo um contexto cultural indígena. O autor incorpora no seu trabalho poético, via intertextualidade, além do vocabulário, um dos esquemas rítmicos caros a Gonçalves Dias em sua linha indianista. Esse último, em várias composições de sua linha acima mencionada fez uso da redondilha menor com os acentos na segunda e na quinta sílabas poéticas, o que é ressaltado pela fortuna crítica. Para citar apenas um exemplo, comparem-se os textos a seguir:

Se as matas estrujo

Co’os sons do Boré,
Mil arcos se encurvam,
Mil setas lá voam,
Mil gritos reboam,
Mil homens de pé

“O canto do guerreiro”
(DIAS, [s. d.], p.20-21)

E ao som das inúbias
ao som do boré,
na taba ou na brenha,
deitado ou de pé,
no macho ou na fêmea,
de noite ou de dia,
fodendo se via
o velho pajé! (p. 30)

Bernardo Guimarães também se utiliza, como já fora feito igualmente por Gonçalves Dias, da “polifonia”³, para usar um termo caro a Mikhail Bakhtin, dando voz ao coletivo e ao próprio pajé, instituindo assim a democracia das vozes. Em que pese a citação extensa, ela é necessária para que se comprove o que foi mencionado:

Se acaso ecoando
na mata sombria,
medonho se ouvia
o som do boré,
dizendo:- “Guerreiros,
ó vinde ligeiros,
que à guerra vos chama
feroz aimoré,”
- assim respondia

³ Tem-se consciência da apropriação redutora que se faz em relação ao termo bakhtiniano, caso o poema for visto no seu todo. No entanto, as vozes que participam do diálogo poético parecem estar em pé de igualdade quando enunciadas no tempo pretérito, ou seja, quando da narração da história do pajé. Aí - e só aí - as vozes parecem ser, como queria Bakhtin, “plenivalentes” (Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p. 2). Em oposição à guerra e à religiosidade, o pajé contrapõe o seu discurso da valoração do erótico. Contudo, o poema no seu todo tem, ressalte-se, a voz exclusiva e exclusivista do eu lírico: a mulher, para lembrar apenas um exemplo, embora “parceira”, é “sem voz”, aspectos já salientados por Luiz Costa Lima (1991, p. 249). Quanto ao criador, no caso, Bernardo Guimarães, a situação torna-se ainda mais complexa: ele invade, até certo ponto, o discurso instituído, uma vez que sua voz é clandestina pela circulação restrita de sua obra. Era, no entanto, o que a época lhe oferecia como atitude para contaminar o discurso oficial.

o velho pajé,
brandindo o caralho,
batendo co' o pé:
- "Mas neste trabalho,
dizei, minha gente,
quem é mais valente,
mais forte quem é?
Quem vibra o marzapão
com mais valentia?
Quem conas enfia
com tanta destreza?
Quem fura cabaços
com mais gentileza?" (p. 30)

Cumpramos ressaltar o cunho parodístico do texto de Bernardo Guimarães no que tange ao conteúdo, pois, se no ritmo o teor é parafrástico, naquele a voz que institui o canto paralelo destrói a grandeza, a heroicidade do texto-matriz.

É o próprio Gonçalves Dias quem, em nota explicativa, observa que os pajés eram "anacoretas austeros, que habitavam cavernas hediondas nas quais sob pena de morte, não penetravam profanos", acrescentando que viviam "rígida e sobriamente", eram "objeto de culto e respeito para todos", sendo da mesma forma "os dominadores dos chefes" (DIAS, [s. d.], p. 112).

Bernardo Guimarães desconstrói, assim, com a sua criação, o caráter de sacralidade atribuído aos pajés, desviando-o, através do erotismo, para um processo que ressalta a humanização da figura do feiticeiro. Sem dúvida nenhuma, um pajé preocupado com a sua potência viril está longe da valorização e do poder transcendente a ele atribuído. Dessa forma, Bernardo Guimarães, via intertexto, corrói, revelando o seu desgaste, um dos mitos românticos, o da idealização do indígena.

Através de uma escritura transgressora pelo excesso, que na economia da obra se faz principalmente por intermédio do vocabulário, Bernardo Guimarães desbanca igualmente o cânone literário instituído.

Na terceira e última parte, com a morte do pajé, o eu lírico herda

o elixir e, novamente dirigindo-se ao pênis, incentiva-o. Prepondera, nesse momento, o modo imperativo: “exulta, exulta”, “eleva a fronte altiva”, “sacode hoje os badalos”, “alimpa esse bolor, lava essa cara” (p. 33). Em sua alegria, o eu lírico igualmente conclama as mulheres para as aventuras sexuais, perpassando nesse convite um cunho orgiástico:

Vinde, ó putas e donzelas,
vinde abrir as vossas pernas
ao meu tremendo marzapó,
que a todas, feias ou belas,
com caralhadas eternas
porei as cricas em trapos...
Graças ao santo elixir
que herdei do pajé bandalho,
vai hoje ficar em pé
o meu cansado caralho! (p. 34)

As qualidades do elixir são louvadas ao extremo pelo eu lírico, que enfatiza o fato de apenas uma gota dele conter “quinze dias de tesão” (p. 35), podendo “...um cento de fêmeas/ foder de fio a pavio,/ sem nunca sentir cansaço...” (p. 35). Mas, note-se que, ao lado do emprego do modo imperativo, o eu lírico faz uso também do subjuntivo, que é o modo da possibilidade, da incerteza. Conjugados, resultam numa atitude psicológica dúbia, em que ele, temeroso e duvidando - passe o termo - inconscientemente, projeta as possíveis glórias que advirão se o afrodisíaco for realmente eficaz. Confirme-se com a última estrofe do poema:

Sim, faze que este caralho,
por tua santa influência,
a todos vença em potência,
e, com gloriosos abonos,
seja logo proclamado
vencedor de cem mil conos...
E seja em todas as rodas
d’hoje em diante respeitado
como herói de cem mil fodas,

por seus heroicos trabalhos,
eleito - rei dos caralhos! (p. 37)

De maneira sagaz, Bernardo Guimarães encerra o poema sem que o eu lírico relate o seu desempenho concreto e a eficácia real (ou não) do “santo elixir”. Esse vazio textual, permite ao leitor colocar o remédio em questionamento, do qual resulta uma ambiguidade que só faz aumentar o caráter literário da obra.

“A origem do mênstruo”

Como já se afirmou, o poema “A origem do mênstruo” foi lançado também em 1875 em conjunto com o “Elixir do pajé”, sendo, entretanto, omitido o seu nome no título. Tal atitude não deixa de ser intrigante, geradora que é de um questionamento acerca de tal ausência.

O emprego da palavra “mênstruo” é, sem dúvida, a causa dessa supressão, o que pode ser constatado até em um crítico recente: Antonio Candido declara ser um “poema de título irreproduzível”, acrescentando que “o sangue rutila na composição esmeradamente clássica, infiltrando estranhas manifestações de perversidade” (1975, p. 175).

A propósito, Georges Bataille, ao se referir ao sangue menstrual, considera-o redutível a um interdito maior: “o horror informe à violência”, que o ser humano associa à sexualidade. A menstruação seria, assim, um “signo da violência interna”, ou mais especificamente, como algo impuro, como um dos “efeitos da violência” (1987, p. 50). A linguagem que não ostenta o seu referente, que se nega a reproduzi-lo num primeiro plano, seria, deduz-se, uma forma de se afastar da violência, carregada pela própria enunciação linguística. Em contrapartida, a sua nomeação no interior da obra, pode ser lida como uma violação que se exerce, sobretudo, na própria linguagem.

Por outro lado, “A origem do mênstruo” traz, parenteticamente, uma elucidação que, pelo contexto, se torna risível, pois intenta dar foros de verdade a uma criação do imaginário: “(De uma fábula

inédita de Ovídio, achada nas escavações de Pompeia e vertida em vulgar por Simão de Nuntua)” (p. 41).

O poema apresenta uma estrutura mais rígida que o “Elixir do pajé”. Todas as estrofes são constituídas de quartetos, nos quais se alternam versos decassílabos e hexassílabos, apenas os últimos apresentando rimas. De cunho narrativo como o próprio título sugere, relata como se originou a menstruação. A escritura erótica transgressora já se faz presente nas primeiras estrofes e será utilizada ao longo de todo o poema:

Stava Vênus gentil junto da fonte
fazendo o seu pentelho,
com todo o jeito, pra que não ferisse
das cricas o aparelho.

Tinha que dar o cu naquela noite
ao grande pai Anquises,
o qual, com ela, se não mente a fama,
passou dias felizes... (p. 41)

A ninfa Galateia, que por ali passava, vendo a posição da Vênus, toda agachada, “julgou que ela cagava...” e por ser “travessa e petulante” e por ter o “gênio mau” (p. 42), arremessa uma pedra que atinge a deusa:

Vênus se assusta. A branca mão mimosa
se agita alvoroçada,
e no cono lhe prega (oh! caso horrendo!)
tremenda navalhada.

Da nacarada cona, em sutil fio,
corre purpúrea veia,
e o nobre sangue do divino cono
as águas purpureia... (p. 42)

Momentaneamente, o narrador abandona o processo do contar

e, como já fizera no terceiro verso da primeira das estrofes acima, introduz, de forma parentética e avaliativa, a sua voz no contexto narrativo, ressoando, de certa forma, o “Elixir do pajé”:

(É fama que quem bebe dessas águas
jamais perde a tesão
e é capaz de foder noites e dias,
até no cu de um cão!) (p. 43)

A deusa diz um palavrão e Galateia solta uma risada. A ninfa, contudo, intui a gravidade de sua ação e preocupa-se:

-“Estou perdida!”- trêmula murmura
a pobre Galateia,
vendo o sangue correr do róseo cono
da poderosa deia... (p. 43)

Vênus, por seu turno, extremamente irritada, invoca deuses e heróis, entre eles, Júpiter, Marte, Adônis e Aquiles para que a vinguem. Dirigindo-se a Galateia, lança-lhe a maldição de não encontrar ninguém que a deseje. Novamente, há certa ressonância de Gonçalves Dias, no anátema lançado pelo pai ao filho em “I-Juca Pirama”:

Ó ninfa, o teu cono sempre atormente
perpétuas comichões,
e não aches jamais quem nele queira
vazar os seus colhões...

Em negra podridão imundos vermes
roam-te sempre a crica,
e à vista dela sinte-se banzeira
a mais valente pica!

De eterno esquentamento flagelada,
verta fétidos jorros,
que causem tédio e nojo a todo mundo,
até mesmo aos cachorros!” (p. 46-47)

Jove escuta os clamores da deusa e, dirigindo-se a Cupido “que em pívia (...)/ Comia nesse instante...”, ordena-lhe que “...de pronto, acuda/ à puta que o pariu...” (p. 47). O emprego da última expressão revela-se plena de humor, uma vez que faz retornar o sentido do clichê exclamativo, geralmente associado à discordância do emissor, à sua significação literal. Como se sabe, a geradora de Cupido não era nada comedida nas suas aventuras sexuais...

O filho desce do Olimpo e recolhe a mãe que se esvai em sangue, retornando à morada dos deuses que “... reunida,/ a espera consternada!” (p. 49). Os deuses masculinos a ajudam, enquanto Juno e Palas “lembrando o antigo pleito” (p. 50), isto é, recordando a disputa que tiveram com a deusa para ver quem era a mais bela, deliciam-se com o seu infortúnio.

Por fim, Jove lavra um decreto em que aprova todas as imprecações de Vênus e acrescenta:

Mas, inda é pouco: - a todas as mulheres
estenda-se o castigo
para expiar o crime que esta infame
ousou para contigo...

Para punir tão bárbaro atentado,
toda humana crica,
de hoje em diante, lá de tempo em tempo,
escorra sangue em bica... (p. 53)

Os deuses todos concordam com o castigo imposto pelo senhor do Olimpo, e a última estrofe torna-se mais deslocadora, uma vez que Bernardo Guimarães incorpora à enunciação dos deuses pagãos a palavra “Amém”, vocábulo sacralizado no espaço religioso do universo judaico-cristão:

Amém! Amém! com voz atroadora
os deuses todos urram!
E os ecos das olímpicas abóbadas,
Amém! Amém! sussurram... (p. 53)

Novamente embasando-se em Mikhail Bakhtin, Duda Machado analisa o poema sob o viés “da poética da carnavalização e da sátira menipeia” (1992, p.18), afirmando que Bernardo Guimarães “constrói um poema narrativo de extrema inventividade para dessacralizar e rebaixar o universo clássico dos motivos mitológicos, virando o Olimpo pelo avesso” (1992, p.17).

Seja destruindo o tema romântico da natureza acolhedora, seja questionando a virilidade masculina, ou, ainda, subvertendo o mito clássico, Bernardo Guimarães inscreve-se, no sistema literário brasileiro, como um transgressor da lei, até mesmo quando a reforça ao fazer circular clandestinamente alguns de seus poemas, pois, conforme bem elucida Georges Bataille, “a transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa” (1987, p.59).

Em Bernardo Guimarães é pela via do riso e da intertextualidade que se invade o cânone instituído e se realiza a sua consequente transgressão literária. Para além das virgens inefáveis e inatingíveis, dos mancebos heroicos e respeitadores, da religiosidade impecável e sombria, reinscreve-se o humano, o terrenal, o humor e o erótico como formas desordenadoras de um idealismo tanto exacerbado quanto já desgastado pelo romantismo brasileiro de primeira hora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BRANCO, L. C. **O que é erotismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, H. de. Poética sincrônica. In: **A arte no horizonte do provável**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, A. Bernardo Guimarães, poeta da natureza. In: **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975. v. 2.

DIAS, G. **Poemas de Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].

GUIMARÃES, B. **Elixir do pajé**: A origem do mênstruo, A orgia dos duendes. Introdução de Romério Rômulo. Sabará (MG): Dubolso, 1988.

LIMA, L. C. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MACHADO, D. **Poesia erótica e satírica**: Bernardo Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PERKOSKI, N. **A escritura erótica no sistema literário brasileiro**. 1996. 312 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

O ESPELHO, ENTRE GALEANO E LACAN

THE MIRROR, BETWEEN GALEANO AND LACAN

Heloisa Helena Ribeiro de MIRANDA¹
Célia Maria Domingues da Rocha REIS²
Luís Fernando Barnetche BARTH³

RESUMO: Neste artigo propomos a análise e interpretação de poemas do escritor uruguaio Eduardo Galeano, com o intuito de demonstrar, em sua poética, no âmbito das representações do eu, a construção da alteridade, partindo da teoria lacaniana de constituição do sujeito. Pelas análises perceberemos a luta travada pelo eu na busca do reconhecimento de si mesmo.

Palavras-chave: Eduardo Galeano, poesia e subjetivação.

ABSTRACT: The text that follows is proposing a reading of poems of Uruguayan writer Eduardo Galeano, in order to demonstrate how the construction of otherness in his poetic manifestations and representations of the self occurs, based on the Lacanian theory the constitution of the subject. The analyzes realize the struggle for the self in quest for recognition of yourself.

¹ UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso. Instituto de Linguagens – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem. Cuiabá – MT-Brasil. 78600-000 – heloisamiranda@hotmail.com.

² UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso. Instituto de Linguagens – Departamento de Letras.– Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem – Cuiabá-MT – Brasil. 78065900 – celiadr@uol.com.br.

³ UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso. Instituto de Ciências Sociais – Departamento de Psicologia. Rondonópolis-MT – Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem – Cuiabá-MT-Brasil. 78735901- luisfernandobarth@gmail.com.

Keywords: Eduardo Galeano, poesy and subjectivity.

O espelho e a imagem do nada

Desde sua invenção no século XIV, pelos venezianos, o espelho sempre exerceu um fascínio sobre nós. Nosso reflexo produzido por esse artefato seduz-nos. Esse poder de sedução nos foi demonstrado, primeiro, pelo mito de Narciso. Na história mitológica, a água exerceu a função de refletir a imagem de Narciso, oferecendo-lhe um outro desconhecido, que correspondia à imagem de si mesmo. Num instante hipnótico produzido por sua aparência, Narciso é absorvido por esse outro, o qual não reconhece como sendo ele mesmo.

O espelho possui essa característica hipnótica, produzida no instante da contemplação do eu. No entanto, ele possui uma ambiguidade, visto que a imagem por ele oferecida é um reflexo invertido e ilusório de nós. Mas, por que essa imagem é invertida e ilusória? Por que não podemos acreditar no que vemos no espelho? Clement Rosset traz a seguinte concepção:

[...] o espelho é enganador e constitui uma falsa evidência, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não o eu, mas um inverso, um outro, não meu corpo mas uma superfície, um reflexo. Ele é apenas uma última chance de me apreender, que sempre acabará por decepcionar-me, qualquer que seja a jubilação que pude experimentar. (1988, p. 65)

O que o artefato nos proporciona nada mais é que uma representação vazia de nós, a qual não é percebida como o nada; acreditamos que o reflexo que temos é real, e essa percepção é instaurada pela ânsia do nosso reconhecimento. Nós, como sujeitos, necessitamos desse reconhecimento como meio de construção e consolidação de nossa identidade.

As ações de nos vermos e nos reconhecermos nessa representação, apaziguam nosso espírito, já que acreditamos que aquilo que vemos somos nós, um instante de nossa exatidão.

Entretanto, o eu representado pelo espelho não diz respeito ao eu da consciência, este que acreditamos ser, mas corresponde ao “mim”, ou seja, um eu vazio, destituído de subjetividade. De fato, desde pequenos somos enganados por esse “falsificador”. Lacan (1998) fala acerca de como somos introduzidos nesse universo especular, o qual será o responsável pelo nosso processo de subjetivação. O teórico explica que o *infans*, a criança que ainda não fala, quando ainda se encontra em fase de lactação, é antecipada por seu cuidador a se reconhecer na imagem que o espelho produz de si. Afirma que, geralmente, isso ocorre a partir dos seis meses de idade, quando o bebê ainda não possui uma postura corporal consolidada, e seu cuidador o segura, diante do espelho, mostrando uma imagem integrada de si. Essa atitude caracteriza o que Lacan chama de uma identificação, uma vez que, a partir de então, a criança adquire uma imagem, tratada pela psicanálise de *imago*, “[...] um esquema imaginário adquirido, um cliché estático através do qual o indivíduo visa o outro” (LAPLANCHE E PONTALIS, s.d., p. 305). A partir de então, ela é levada constantemente a associar a imagem que vê no espelho a si mesma.

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á, pois, manifestar numa situação exemplar, a matriz simbólica que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação como o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universo, sua função de sujeito. (LACAN, 1998, p. 97)

Assim, o *infans* é precipitado no processo de constituição do eu antes mesmo de se inserir no universo da linguagem; ele passa a reconhecer a imagem como sendo ele próprio, pois ela possibilita formular, imageticamente, uma unidade corporal por identificação com a imagem do outro. Desse modo, o pequeno é lançado, precipitadamente, ao universo alienante da linguagem, que será

responsável pela constituição do eu na relação especular com o outro.

Mas o ponto importante é que essa forma situa a instância do eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre redutível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua discordância de sua própria realidade. (LACAN, 1998, p.98)

É esse simulacro que possibilita o processo de subjetivação do indivíduo, uma vez que ele só se constitui a partir da imagem do outro. Para Lacan, é o fato de convivermos em sociedade que possibilita a consolidação do eu, justamente porque será a partir da observação das experiências do outro e das relações estabelecidas com ele que vamos edificando o nosso eu. O aspecto assintomático está relacionado à não percepção do sujeito dessa relação especular entre ele e o outro.

O espelho é objeto que encontra guarida em poemas do uruguaio Eduardo Galeano, localizado nessa relação do eu e do outro. Perguntamo-nos, então, como tal relação se dá e que analogias podemos estabelecer entre o eu e a miragem vazia, trazida pelo espelho. Outras duas indagações se colocam: de que modo o eu se comporta diante dessa *imago*? O que tal imagem é para o eu?

No início do texto, tratamos da característica hipnótica que o espelho exerce sobre o sujeito. Essa característica diz respeito ao ato de sermos envolvidos involuntariamente por algo, como se fôssemos extraídos da nossa realidade e lançados em outra, na qual não teríamos controle racional sobre o eu. Dessa maneira, o espelho cria a ilusão de que somos a imagem que ele nos devolve, uma ilusão necessária para o processo de constituição do sujeito.

Na obra de Galeano, o espelho se apresenta com esse poder hipnótico, sendo a ação sobre o eu tão intensa que chega ao seu aprisionamento. Vejamos como isso acontece no poema intitulado “Ventana sobre el espejo”, da obra *Las palabras andantes* (1993, p. 205)

*Solea el sol y se lleva los restos de sombra que ha dejado la noche.
Los carros de caballos recogen, puerta por puerta, la basura.
En el aire tiene la araña sus hilos de baba.
El Tornillo camina las calles de Melo. En el pueblo lo tiene por loco. Él lleva um espejo en la mano y se mira com el ceño fruncido. No quita los ojos del espejo.
— ¿Qué haces Tonillo?
— Aquí_ dice. Controlando al enemigo.*

O poema demonstra o efeito de hipnose sofrido pelo eu-lírico em relação ao eu ofertado pelo espelho. Os versos revelam um primeiro plano, com uma terceira pessoa do singular enunciativa, que apresenta em cena sumária a situação do eu, primeira pessoa do discurso. A voz em terceira pessoa compõe a representatividade do outro, o qual possui como função questionar as ações do eu. É o outro de si mesmo que o questiona. Não é o eu quem fala, mas sim o outro que observa e analisa.

Na obra, o eu leva em sua mão um espelho, artefato que representa o **falo psicanalítico**. O falo é o objeto de desejo, a ânsia do sujeito pelo preenchimento, mesmo que momentâneo, da ausência instaurada em si, no ato de seu nascimento. Quando nascemos, perdemos definitivamente a segurança encontrada no ventre da mãe. No instante do corte do cordão umbilical, sofremos uma separação. Segundo Lacan, essa separação só poderá ser preenchida com a inserção do indivíduo no mundo da linguagem.

O conceito lacaniano de sujeito como falta-a-ser é útil aqui: o sujeito fracassa em se desenvolver como um alguém, como um ser específico; no sentido mais radical, ele não é, ele é não-ser. O sujeito existe – na medida em que a palavra o moldou do nada, e é possível falar ou discursar sobre o sujeito – embora permaneça sem-ser. Antes da alienação não havia a menor possibilidade de ser: é o próprio sujeito que está lá no início. (FINK, 1998, p. 74)

O espelho é oferecido ao sujeito como um meio de preenchimento que o leva para além dessa ausência e lhe proporciona uma sensação de completude. Tal sensação só é possível pela ação reflexivo-analítica do verbo *se mira*, no presente do indicativo, o qual estrutura o fato, concretizando o instante do aprisionamento do eu pela imagem produzida no espelho. Não obstante, o **mirar-se** não é apenas a ação de ver, mas trata-se de um ato reflexivo do eu-lírico, observado pelo outro, em relação a si mesmo, que não se reconhece na imagem, e, por isso, traz o *ceño frunzido*.

A forma de expressão facial é o índice do não reconhecimento de si, o não-ser tratado por Lacan, o qual, por mais que não se reconheça na imagem refletida pelo espelho, sente-se hipnotizado por ela.

No quita los ojos del espejo

A hipnose é causada pelo não reconhecimento. Quem é este que vejo de mim senão eu? Esse é o questionamento que o eu-lírico faz a si mesmo, sua hipótese, enfatizada por outro questionamento que lhe é feito no poema:

— *¿Qué haces Tonillo?*

— *Aquí_ dice. Controlando al enemigo.*

Os dois versos seguintes respondem ao porquê de não se reconhecer. A miragem que lhe é oferecida não é reconhecida como sendo ele mesmo, mas como um outro. A reflexão é tão intensa, que o eu observado e analisado pelo eu-lírico é compreendido por ele como sendo seu inimigo, **um eu inimigo de mim**. Não obstante, existe um desejo de dominação do eu em relação a esse duplo representado pela imagem. A ação reflexiva de se olhar com severidade expressa a vontade de dominar esse outro. Freud teve a mesma sensação quando estava de viagem em um trem e não percebeu que a imagem que ele não reconheceu refletida pelo vidro era dele mesmo.

Freud se estranha no espelho, e tal estranhamento acompanha sempre, ainda que de maneira sutil, o reconhecimento no espelho que inaugura o eu. Quando este se constitui, ele ao mesmo tempo se estranha, dividindo-se na imagem, figurando nela a operação que o divide por sua entrada na linguagem, no simbólico, denominada por Freud de castração. (RIVERA, 2007, p. 318)

Se a imagem que vemos no espelho é a do não-eu considerado pelo eu-lírico um inimigo, por que, então, é o ato de se reconhecer nele que inaugura a constituição do eu? Essa representação pode ou não ser concebida como real?

Se considerarmos o estudo de Michel Foucault (1999) quanto à possibilidade de essa imagem vir a ser real, ele afirma que não, pois a representação do objeto não mantém relações com o real, afirmando que ela é um simulacro vazio. Sendo assim, a imagem que o eu-lírico vê de si mesmo nada mais é que uma imagem vazia de si mesmo. Entretanto, Lacan (1998) afirma que haveria uma chance de essa imagem ser percebida como o real.

Como se há de recordar, o referido experimento, montagem de prestidigitador como o chama o próprio Lacan, onde se manipula, graças a um espelho côncavo a composição de uma figura híbrida de ilusionista, metade objeto real, metade imagem, destina-se a ilustrar “um mundo em que o imaginário pode incluir o real e, ao mesmo tempo, formá-lo” [...] a metáfora ótica de Lacan diz o mesmo, a saber, a constituição da identidade através da alteridade por duplicação de uma imagem própria que o indivíduo carregaria consigo. (ARANTES, 1995, p. 19)

Desse modo, o eu-especular vazio, na concepção de Foucault, pode ser considerado como uma representação que mantém proximidade com o eu, e é esta proximidade que permite ao eu-lírico se identificar com o reflexo, o qual não é o real, mas ainda pode sustentar uma relação com ele.

A percepção que temos na leitura dos textos de Eduardo Galeano é a de que o eu, o qual não é reconhecido como sendo ele mesmo, mas, sim, como um inimigo, vai se distanciando cada vez mais de si mesmo, consolidando mais e mais o outro no contato com o espelho.

yo no encuentro mi cara en el espejo.

Na medida em que o eu vai se distanciando de si mesmo, o outro vai adquirindo consistência, como se estivesse construindo uma identidade independente do eu; por isso, ele não se encontra, ele não está lá, pois já é outro.

Nesta primeira análise, percebemos que a representação desse eu, que vai sendo construído na poética de Galeano, é ofertada nessa analogia com o espelho. Parece-nos que o espelho fracassa em sustentar o retorno de uma imagem com a qual ele poderia ser identificado. De tal relação especular surge, então, o outro poderoso que passa a dominar o eu, levando-o a não se reconhecer. Entretanto, de que modo o outro pode tomar para si a consciência do eu? Isso é o que compreenderemos a seguir.

Eu, apetite perpétuo de ser outro

Quem é este outro, senão o eu mesmo? Na verdade, eu não sou eu mesmo, mas, sim, outro, como já nos referimos anteriormente. O que pretendemos, agora, é compreender como este outro, a alteridade, edifica-se na obra de Galeano; de que maneira a alteridade, por meio da linguagem, propicia a materialidade do poético, expresso nos poemas e como ocorre a formação dessa e/ou dessas representações do eu em convívio com o outro.

Segundo Octavio Paz (2005, p. 100), nos tempos antigos, o mundo possuía uma forma e um centro definido, seu movimento era estável e o homem tinha uma percepção palpável do universo. Com o desenvolvimento industrial, tecnológico, esse modo de percepção se expande e o seu horizonte, antes delimitado, abre-se ao infinito. Transforma-se a imagem que o homem tinha de si

mesmo e do universo em sua unicidade. As formas de percepção da matéria – o tempo, torna-se descontínuo; e o espaço, desintegra-se e se expande.

Do esfacelamento na percepção do homem em relação ao mundo, às coisas e a si mesmo, o sentimento consequente é o de uma ausência ou fragmentação. Nesse contexto, o eu passa a criar representações singulares de si mesmo. Embora cada representação corresponda a um reflexo do próprio eu, esse reflexo é o que ameaça sua centralidade.

O crescimento do eu ameaça a linguagem em sua dupla função: como diálogo e como monólogo. O primeiro se fundamenta na pluralidade; o segundo na identidade. A contradição do diálogo consiste que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo de que nunca sou eu, mas outro o que escuta o que digo a mim mesmo. A poesia sempre foi uma tentativa de resolver esta discórdia através de uma conversão dos termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a outridade. (PAZ, 2005, p.102)

Ameaçado em sua centralidade, o sujeito sente a ausência. A metáfora do “diálogo” e do “monólogo” é a maneira que o poeta encontrou para dizer que, quando falamos com nosso semelhante, falamos também conosco, já que vemos no outro o reflexo de nós mesmos; e quando nos dirigimos a nós mesmos, também estamos nos relacionando com as representações do eu que nos habita. Logo, a busca de si mesmo no outro é a tentativa do preenchimento da falta, que poderia ser suprida pela presença do outro, e que a palavra poética oportuniza, denominada pelo crítico de **outridade**.

Na teoria lacanianiana, é esse outro que proporciona a formação e consolidação do eu. O eu é tratado de maneira dicotômica. O teórico compreende a existência de um eu, que corresponde ao eu consciente, denominado em língua francesa como *moi*; e de um outro [eu] o qual está relacionado ao próprio inconsciente, que é

determinado por Lacan como sendo uma estrutura, denominada *je*, a partir das possibilidades da língua francesa. O eu corresponde à suposta consciência que o sujeito tem de si mesmo. A respeito disso, afirma Lacan:

O que corresponde ao eu é o que por vezes chamo a soma dos preconceitos que comporta todo saber, e que cada um de nós carrega individualmente. Trata-se de algo que inclui o que sabemos ou cremos saber – pois, saber é sempre, por algum lado, crer saber. (LACAN, 1985, p. 58)

Cremos que somos nós, acreditamos na imagem vazia que o espelho nos oferece. Entretanto, este eu nos é dado como um objeto, um instante efêmero de nossa exatidão; é a consciência como fenômeno físico que produz a tensão a qual mediatiza a apreensão momentânea do eu. O eu que suponho saber nunca está presente, pois está apenas no campo imaginário, no entanto, este eu é o responsável por registrar a consciência-de-si, trazendo a significação, que faz com que o sujeito acredite nesse eu oferecido pelo espelho.

O eu da consciência, em Galeano, é o não-ser; ele sabe que não o é, e tal percepção vai construindo uma angústia, a qual é vai sendo duramente aspergida em cada poema. Esse não-ser poder ser compreendido melhor a partir da análise do poema “La pálida”, da obra *El libro de los abrazos* (1989, p. 57). Nele, o eu-lírico demonstra o sentimento de estar e não se perceber estando.

*Mis certezas desayunan dudas. Y hay días en que me siento
Extranjero en Montevideo y em cualquier otra parte. En
esos días, días sin sol, noches sin luna, ningún lugar es mi
lugar y no consigo reconocermé en nada, ni em nadie. Las
palabras
no se parecen a lo que nombran y ni siquiera se parecen a
su propio
sonido. Entonces no estoy donde estoy. Dejo mi cuerpo y
me voy,
lejos, a ninguna parte, y no quiero estar con nadie, ni
siquiera*

*conmigo, y no tengo, ni quiero tener, nombre ninguno.
Entonces
pierdo las ganas de llamarme o ser llamado.*

Observemos atentamente cada linha poética, na qual o eu-lírico atesta a ânsia pela identificação, apoiando-se em *las palabras*. Mas por que se apoiar em palavras? Segundo Lacan (1998), é a nossa inserção no universo da linguagem que proporciona nossa composição enquanto sujeito. Para ele, a linguagem corresponde a uma ordem constituída por leis, que excluem o conceito, não sendo uma expressão natural e, por isso, não pode ser compreendida somente como um código.

Enquanto código, a linguagem possui como função a comunicação. No entanto, ela é muito mais, posto que é por meio dela que o sujeito existe como um ser social. A sociabilidade do sujeito só é possível porque ele consegue se relacionar com outros sujeitos. O ato de comunicar exige a participação dos agentes, não há comunicação sem esta participação. Como bem afirma Benveniste:

Antes de qualquer coisa, a linguagem significa, tal é seu caráter primordial, sua vocação original que transcende e explica todas as funções que ela assegura no meio humano. (...) para resumi-las em uma palavra, eu diria que, bem antes de servir para comunicar, *a linguagem serve para viver*. Se nós colocamos que à falta de linguagem não haveria nem possibilidade de sociedade, nem possibilidade de humanidade, é precisamente porque o próprio da linguagem é, antes de tudo, significar. Pela amplitude desta definição, pode-se medir a importância que deve caber à significação (1989, p. 222. Grifo nosso).

Se para Lacan (1998) o sujeito, enquanto ser social, só é possível devido à sua inserção na linguagem, e para Benveniste (1989), a linguagem é o que permite o “viver”, logo, a linguagem se compõe como a estrutura do sujeito. Dessa maneira, o eu se compõe como uma imagem significativa, uma estrutura destituída de conceito. A significação dessa imagem cabe ao outro. Aquilo que supomos

ser, somo-lo porque são os outros que nos atribuem significado. Significar é existir e o eu só existe em virtude do outro.

É em virtude do significar que, desde o início, o homem buscou meios para nomear os seres e as coisas, por isso o eu-lírico se apoia nas palavras. Nomear significa dar materialidade à identidade de cada ser. O ato de nomear estabelece uma analogia entre o ser e o objeto nomeado, relação que possibilita a concretude da existência dos seres e das coisas. Foi o que Ferdinand Saussure denominou de signo. Para o linguista,

[...] os signos linguísticos, embora essencialmente psíquicos, não são abstrações, mas associações ratificadas pelo consentimento coletivo, o qual o conjunto constitui a língua, estas associações são realidades que têm sua rede na mente. (2006, p. 23)

No entanto, o signo trazido pelo eu-lírico como sendo o possuidor da identidade de si e das coisas não corresponde apenas à concepção dicotômica entre significado e significante do linguista, mas também ao seu aspecto simbólico. Lacan (1998) parte da teoria saussuriana para compreender o inconsciente como uma estrutura; desse modo, o teórico modifica a estrutura algorítmica do signo saussuriano, invertendo-a. Defende a predominância do significante em relação ao significado, ou seja, a estrutura do signo formada por Saussure (2006) de Significado/Significante é estruturada em Lacan (1998) como Significante/significado, uma vez que, para Lacan, os significantes são responsáveis pela formação de cadeias, que correspondem às imagens as quais estruturam o inconsciente.

Pois o algoritmo é senão pura função do significante, não pode revelar senão uma estrutura do significante a essa transferência. Ora, a estrutura do significante é, como se diz, comumente da linguagem, que seja articulada. Isso quer dizer que suas unidades, se partam de onde se partam para desempenhar suas invasões recíprocas e seus englobamentos crescentes, estão subtendidas à

dupla condição de se reduzir a elementos diferenciais últimos e de os comporem segundo as leis de uma ordem fechada. (LACAN, 1998, p. 504)

As leis de ordem fechada dizem respeito à sintaxe edificada pelo inconsciente, as quais organizam a simbologia do mundo e lançam o pequeno sujeito no universo da linguagem, que só é possível pela alienação instaurada na relação especular do eu com o outro. Desse modo, a palavra para o eu-lírico representa a potência do significante que está para além da significação, e que corresponderia a uma verdade⁴ a qual o sujeito tem de si.

A verdade do eu-lírico é manifestada pelo sintoma do não reconhecimento. No entanto, o próprio eu não consegue realizar a identificação da causa de sua angústia. A não facilidade na sua identificação se deve à dificuldade de interpretar as imagens representadas pelo inconsciente. Nos poemas de Galeano, a verdade se especifica por ser poética, justamente por **semidizer**. O poema é uma saída encontrada pelo sujeito na busca por si mesmo, ou o mais próximo de onde ele pode chegar.

*Las palabras
no se parecen a lo que nombran y ni siquiera se parecen a
su propio
sonido.*

O verbo parecer no presente do indicativo traz a necessidade da semelhança, da aproximação do nome com o objeto representado. Entretanto, essa analogia não é concretizada e o eu-lírico não reconhece *las palabras*. O nome não encontra seu referente na realidade que se representa, passando, então, a personificar uma outridade não identificada.

⁴ Uma verdade, se é que é preciso dizê-lo; não é fácil de reconhecer, depois de ter sido aceita uma vez. Não que não haja verdades estabelecidas, mas, nesse caso, elas se confundem tão facilmente com a realidade que as cerca que, para distingui-las desta, por muito tempo não se encontrou outro artifício senão marcá-las com um sinal, signo de espírito e, para lhes prestar homenagens, tomá-las como vindas de outro mundo. (LACAN, 1998, p. 409)

A imaginação poética não é invenção, mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da outridade. (PAZ, 2005, p. 102)

Para o crítico, a outridade é a materialidade poética que possibilita ao sujeito um apaziguar efêmero de si mesmo. Dessa maneira, pensando em Lacan (1998), o poema, como estrutura linguística metafórica que surge fragmentada, constitui-se como uma manifestação inesperada do inconsciente, e, logo, um caminho para o reencontro do eu consigo mesmo.

Quando percebemos a construção desse universo metafórico, materializado nos textos de Galeano, é que tomamos consciência do poder do signo enovelado pelo poético. A construção do poema é um meio de amenizar o sofrimento do eu-lírico de não se reconhecer. O não reconhecimento é também relacionado no poema aos sons produzidos por cada palavra, assim o som “[...] não é apenas um som que se assemelha a uma forma, mas uma relação de sons a uma relação de formas” (TODOROV, 1977, p. 57).

Na obra, as palavras não se reconhecem em seu som e nem em seu objeto. Se as palavras às quais confiamos o significado dos seres e das coisas perderam essa propriedade, como o eu-lírico conseguirá se identificar?

Entonces no estoy donde estoy.

É o fato de não se reconhecer que faz com que ele se abandone. Entretanto, esse abandono ocorre de duas maneiras: primeiro, corresponde não ao abandono do corpo físico, mas ao da identidade manifestada na imagem que ele oferece do eu, e é exatamente por sua identidade não estar na matéria que o constitui que o abandono se manifesta de outra forma, ou seja, o abandono da matéria também

simboliza a busca pela identificação do eu e a libertação do espírito. De acordo com Rosset “[...] o verdadeiro eu só será captado no instante em que este se abandona porque o eu é apenas um reflexo entre outros, mudo e insignificante como eles.” (1988, p. 75).

Observemos a arbitrariedade da ação: o eu-lírico não se identificando com o eu que lhe é dado, tenta encontrar outros meios na busca da consciência-de-si. Para tanto, procura uma maneira de se ausentar da matéria, com o intuito de ver-se de fora. Seria como se ele se projetasse para fora num ato reflexional de um eu-circular; isto é, lanço meu eu para distante de mim para me fazer um outro; este outro é aquele que me observa e me analisa. Tal ato é o que Lacan (1985) chama de “intersubjetividade”, que corresponde a um jogo de espelhos oferecido pela vida, no qual tudo estará relacionado ao desejo.

Não obstante, para a teoria lacaniana, a relação intersubjetiva ultrapassa a instância do eu, uma vez que o sujeito não é anterior ao mundo das formas que o fascinam, mas ele se constitui nelas e por elas. Lacan afirma que o exterior não está fora e, sim, no interior do sujeito. Desse modo, aquilo que exteriorizamos só é possível sê-lo, porque, antes de tudo, possuímos em nós mesmos essa estrutura que comanda a nossa relação com toda exterioridade real e a soma dos preconceitos que comporta todo saber.

É muito especial no plano imaginário que este para além da relação intersubjetiva seja atingido. Trata-se de um dessemelhante essencial, que não é nem o suplemento nem o complemento do semelhante, que é a própria imagem da deslocação, do rasgamento essencial do sujeito. O sujeito passa para além desta vidraça onde vê, amalgamada, sua própria imagem. É a cessação de qualquer interposição entre o sujeito e o mundo. (LACAN, 1985, p. 223)

Logo, é o não reconhecimento de si que instaura o desejo de se reconhecer, sendo o outro “amalgamado” pelo sujeito responsável pela sua interação com o mundo. Os versos seguintes do poema

evidenciam o ato de abandonar-se, o qual constrói a existência não do eu da consciência, mas de um outro:

*Dejo mi cuerpo y me voy,
lejos,*

Deixando-se, o eu-lírico se afasta da racionalidade, representada pelo corpo, já que este é a parte de seu eu perceptível, sua superfície apreendida. O distanciamento é ressaltado pelo advérbio de lugar *lejos*, “longe”, em português. O afastamento do eu da consciência propicia a manifestação do Grande Outro, o qual Lacan denomina inconsciente.

Para Lacan (1985), o inconsciente não é a consciência dominada pela razão; nem uma subjetividade monolítica; também não é uma psicologia profunda e muito menos uma substância espiritual. É, sim, um sistema psíquico distinto dos demais e dotado de atividade própria, sendo encontrado em estado bruto e impermeável a qualquer inteligibilidade. No inconsciente não haverá dicotomias, posto que é estruturado por uma sintaxe a qual está para além do sujeito, fora do controle da consciência. De acordo com o teórico, o inconsciente se manifestará esporadicamente por equívocos de linguagem, sonhos, atos falhos, ou sintomas, existindo em virtude do universo simbólico que a linguagem constrói. Lacan (2003) distingue três tipos de equívocos: homofônico, relacionado à ortografia do texto; gramatical, que materializa a maneira de organização das ideias; e o lógico, correspondendo à não contradição do inconsciente.

O inconsciente escapa totalmente a este campo no qual o homem se reconhece como um eu. É fora deste campo que existe algo que tem todos os direitos de se expressar por [eu] e que demonstra este direito pelo fato de vir à luz expressando-se a título de [eu]. (LACAN, 1985, p. 15)

Desse modo defendemos a ideia de que na obra de Galeano há uma equivocidade do autor que jogaria, propositalmente, com a

lógica. Essa lógica é percebida na maneira com que o autor articula a linguagem e consegue compor recursos metalógicos expressivos, como podemos observar na construção do poema ora em análise. O nível metafórico que o escritor consegue alcançar nesse poema ultrapassa o mero trabalho retórico.

A ação de abandonar o corpo constrói uma imagem que não pode existir fora da realidade do texto. Por isso, a lógica assente a produção de outros sentidos e, mesmo, sentidos que ultrapassam a intenção consciente do autor. Logo, ela corresponde ao instante em que o inconsciente se manifesta por meio da linguagem, revelando sua astúcia que opera e comanda as representações do eu, que vão sendo deixadas em cada poema, cada qual formando um lugar simbólico distinto, estruturando representações diferenciadas.

Todavia, o inconsciente permanece imutável. Onde, então, estaria localizado o inconsciente? Na teoria freudiana (1996), o inconsciente estaria localizado em uma zona profunda, logo abaixo da consciência. Já na teoria lacaniana (1985), ele está na superfície e não no subterrâneo da psique, e se manifesta sem a consciência do sujeito, sendo independente.

[...] o inconsciente é um lugar e um não lugar, completamente indiferente à realidade, que não conhece lógica, negação, causalidade ou contradição, totalmente entregue ao jogo instintivo dos impulsos e da busca do prazer. (EAGLETON, 2006, p. 236)

É neste lugar-não-lugar que ele se consolida, construindo o Grande Outro, o qual passa a dominar o eu. Esta outridade é tão poderosa que o faz não ele mesmo, mas outro. Segundo Lacan (1985), o eu da consciência é denominado de pequeno outro, estando perpetuamente alienado ao seu outro-ideal, “[...] o outro que não é outro coisa nenhuma, já que ele é essencialmente acoplado com o eu, numa relação sempre reflexiva, intercambiável – o ego é sempre um alter-ego.” (LACAN, 1985, p. 401). Na teoria lacaniana, aqui considerada até meados de 1985, a imagem do pequeno outro

é a própria imagem antecipada do eu – o eu é aspirado pela imagem do outro – é onde o corpo despedaçado do *infans* encontra sua totalidade e sua unidade, com o qual faz identificação imaginária, compondo, por efeito, a alienação.

Na obra de Galeano, esse desejo pelo outro se manifesta na busca incessante por si mesmo e no desejo da identificação com a imagem que o espelho lhe oferece. As representações desses eus configuram a ânsia por uma unidade, um todo completo. Não obstante, ao analisarmos os textos e observarmos como o autor vai compondo seus versos, damos conta de que esse momento nunca acontecerá. Temos a impressão de que a distância vai se intensificando na proporção em que o desejo aumenta, como podemos perceber no verso seguinte:

yo no encuentro mi cara em el espejo.

O eu-lírico sabe que o artefato dever-lhe-ia oferecer a imagem de si mesmo, mas ele não encontra ali sua face refletida. Não a encontra porque ela não está lá, o eu já é outro. Observemos que o poema traz o termo *cara*, justamente para lhe conferir familiaridade como objeto desejado, entretanto, nunca alcançado. Logo em seguida ele afirma:

*Hablo lo que
no digo.*

De que maneira é possível falar o que não se diz? Não é o eu-lírico quem fala, mas o Grande Outro, chegando a perceber a dimensão inconsciente representada por ele, essa entidade mítica da ordem do significante, que revela o ponto de origem do sujeito – sua espécie, sua linhagem, sua cultura, sua família – inserindo-o numa linha de ascendência e descendência, permitindo-lhe significar sua história geracional e sua ficção.

O sujeito é um elo do discurso do Grande Outro, no qual muitos estão encadeados: “[...] uma família inteira, um bando inteiro, uma

facção inteira, uma nação inteira ou a metade do globo” (LACAN, 1985 p. 118). Desse modo, a realidade do inconsciente origina-se a partir de um complexo de muitas representações e, sobretudo, vai se configurando numa realidade fantasmática. O inconsciente será, então, um lugar que, na teoria lacaniana, é estruturado como um discurso, no qual o sujeito é pensado. É neste lugar que surgem as determinações simbólicas da história do sujeito e, então, o inconsciente se torna um arquivo dos ditos dos outros. É o pequeno outro que pensa e analisa diante da imagem vazia do reflexo, e, por isso, o eu-lírico não se reconhece.

O inconsciente como discurso do Outro nos indica que não só ele é estruturado como uma linguagem, mas que o lugar do Outro equivale ao lugar do código pessoal dos significantes. O grande Outro é o conjunto de significantes que marcam o sujeito em sua história, seu desejo, seus ideais – eles sustentam suas fantasias inconscientes e imaginárias. (QUINET, 2012, p. 24)

O eu-lírico é determinado pelos significantes produzidos pelo Outro, compondo um eu mutável a cada instante. O Grande Outro corresponde às malhas da memória que vão sendo gravadas no sujeito, das experiências do eu em seu convívio social. Os significantes da teoria lacaniana são formados a partir da imagem que o eu-lírico tem de si, refletida na imagem do outro, ou seja, o eu-lírico se percebe do modo como é percebido pelo outro. Mas por que a mutabilidade do eu? Por que ele nunca consegue ser exato? O que percebemos é que o eu é o reflexo do outro, uma vez que ele se compõe das imagens que lhe são devolvidas. E é por isso, que “[...] o sujeito se decompõe, se esvanece, se dissocia nos seus diversos eus.” (LACAN, 1985, p. 223).

*Estoy, pero no soy. Y subo a um tren que me
lleva adonde no voy,*

A seleção lexical denuncia a condição do eu-lírico; os verbos

ser e estar, ambos na primeira pessoa do presente do indicativo revelam o eu. Ele sabe que está presente, sua realidade de ser lhe é apresentada, *estoy*. Aqui, o verbo estar manifesta sua característica de transitoriedade do estado dos seres e das coisas, reforçando o estado transitório do eu-poético. Já o verbo **ser** traz a carga da concretude do eu e sua relação com a realidade. Entretanto, a organização sintagmática dos termos desconstrói sua realidade e sua condição de sujeito, que é desfeita por meio da construção paratática adversativa, materializada pela conjunção *pero*. Este juntor introduz a dicotomia do não-ser lacaniano na construção do poema.

Dando continuidade ao estudo desse poema, nos versos que seguem, o eu-lírico nos confessa estar embarcando em um trem:

*Y subo a um tren que me
lleva adonde no voy*

A construção poética materializa uma viagem reflexiva, determinada pela concretude do substantivo *tren*. Este transporte adquiriu na história da humanidade uma idiossincrasia, uma vez que foi o primeiro meio motor a deslocar de um lugar ao outro uma grande quantidade de cargas e pessoas. O fato de viajar de *tren* traz consigo a característica de temporalidade e de deslocamento de um lugar para outro, ou de uma condição para outra. Neste caso, o tempo é destinado aos instantes de reflexão do eu-lírico, formando uma viagem simbólica de si-a-si-mesmo que o leva ao desconhecido, encaminhando-o em direção ao Grande Outro.

[...] o sujeito de que falávamos há pouco, como legatário da verdade reconhecida, justamente não é o eu perceptível nos dados mais ou menos imediatos do gozo consciente ou da alienação laboriosa. Essa distinção de fato é a mesma que se encontra entre o α do inconsciente freudiano, na medida em que ele se separa por um abismo das funções pré-conscientes, e o ω do testamento de Freud na 31^a de suas *Newen Vorlesungen* [Novas conferências]: “Wo Eswar, sollIchwerden.” (LACAN, 1998, p. 418)

O que Lacan nos diz é que Freud já havia se referido à distinção entre o eu da consciência do sujeito, imaginário em sua composição, e o [eu] do inconsciente relacionado ao universo simbólico. Dizer que a verdade do [eu] está onde o eu não está significa que, para chegarmos o mais próximo da verdade do sujeito, ele deve estar destituído do significado alienante que o supõe, e deixar emergir o significante simbólico e ilusório da verdade do-si-mesmo. No caso de Eduardo Galeano, o sintoma do não-ser demonstra a tentativa de abandonar o eu da consciência, buscando, assim, sua verdade como sujeito. Daí a construção simbólica da viagem e o abandono do corpo, na ânsia de compreender seu verdadeiro [eu].

No poema, o substantivo *tren* é indeterminado pelo artigo indefinido *un* que, nasalizado, transmite a sensação de interioridade. Ao pronunciarmos o fonema nasal, sentimos a nasalização do som que percorre o corpo. Alfredo Bosi (2000) lembra-nos da importância da simbologia sonora na construção da palavra poética, afirmando que “[...] o som do signo guarda, na sua aerada e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo” (2000, p. 52). A partir de então, a travessia interminável é iniciada, uma vez que o eu-lírico é lançado no jogo do desejo do-si-mesmo. O desejo na teoria psicanalítica é a energia motora da vida. Nascendo da falta, o sujeito passa a lutar para suprimi-la. Mas que falta? É a ausência da sensação de completude do sujeito, instaurada pela castração; é essa lacuna que nos movimenta como sujeitos. Passamos a vida em busca desse objeto, o qual nos ofereceria uma suposta satisfação.

[...] É o objeto que viria no lugar do objeto perdido de uma primeira e suposta satisfação completa, mas nunca o reencontramos a não ser tão somente seus substitutos transitórios e fugazes.” (QUINET, 2012, p. 34)

Em nossa vida procuramos um outro no qual possamos encontrar o amor e a segurança tão desejados. No entanto, o

que encontramos são substitutos incompletos como nós.

O Outro não constitui um universo completo, e sim um furado – pois falta um significante que permitiria dizer que é um conjunto totalizante de todos os significantes da linguagem. [...] No inconsciente, como discurso do Outro, sempre falta um significante último que daria um último sentido à vida, à história e às questões do sujeito. (QUINET, 2012, p. 30)

Algumas considerações finais

Na obra de Eduardo Galeano, é a falta deste último significante que o motiva na busca de si mesmo, propiciando a construção de sua poética. A expressão da falta transborda pelos poemas, que conseguem organizar o sentimento e materializá-lo em múltiplas metáforas. Cada poema construído é uma tentativa de exatidão do eu. A exatidão corresponderia ao instante em que o eu acredita ter preenchido a ausência de seu ser. A construção de um poema se edifica como um simulacro do eu. O eu duplicado pelo poema compõe a imagem do-si-mesmo, permitindo, de modo imaginário, a sensação de exatidão.

Assim, podemos compreender como a outridade vai, paulatinamente, convencendo o eu da consciência a buscar os significantes efêmeros. Quando o eu-lírico se olha no espelho e reconhece a si mesmo como inimigo, ele demonstra a força do Grande Outro que se manifesta aí, convencendo-o de que este é um engodo. O alcançar é o que define a construção da outridade na obra poética de Eduardo Galeano. Lançar-se nesse jogo significa existir. É o jogo da busca pelo eu que movimenta a vida, ao mesmo tempo em que a sua não existência simboliza a morte do sujeito. Desse modo, compreendemos que cada texto escrito pelo autor é a materialidade de cada representação do eu que tenta alcançar sua identificação com o outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Paulo Eduardo. **Hegel no espelho do Dr. Lacan**. In: Psicologia USP. v 6, São Paulo: Edusp, 1995, p. 11-38.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral**. Vol I, Campinas, SP: Pontes, 1989.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6ed. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

EAGLETON, Terry. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo**. Tradução Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FOUCAULT, Michel. A linguagem tornada objeto. In: **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.408-416.

GALEANO, Eduardo H. **El libro de los abrazos**. Madrid: Siglo XXI, 1989.

_____. Las palabras andantes. Buenos Aires: Siglo XXI, 1993.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Edition Du Seuil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1966.

_____. **O seminário. Livro 1. Os escritos técnicos de Freud**. Versão brasileira de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GALEANO, Eduardo H. O aturdito. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 448-500.

_____. **O seminário. Livro 2. O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. (1954-1955). Tradutores, Marie Christine LaznikPenot; com a colaboração de Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, sd.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. Org. Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ROSSET, Clement. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Apresentação e tradução de José Tomaz Brum. 2ed, Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

RIVERA, Tania. **Ensaio sobre sublimação**. In: Discurso. São Paulo: Almeida, 2007, p. 312-324.

TOVOROV, Tzvetan. FÓNAGY, Ivan. COHEN, Jean. **Linguagem e motivação: uma perspectiva semiológica**. Porto Alegre: Globo, 1977

**TRANSNARCISISMO, SUBJETIVIDADES E
“EU-LÍRICO” EM *RETRATO DESNATURAL*
(*DIÁRIOS*), DE EVANDO NASCIMENTO**

**TRANSNARCISSISM, SUBJECTIVITIES
AND “I-LYRICAL” IN *RETRATO*
DESNATURAL (DIÁRIOS), BY EVANDO
NASCIMENTO**

Rodrigo GUIMARÃES (UFVJM)¹

RESUMO: Este ensaio busca analisar (e por vezes desconstruir) os conceitos de “subjetividade” e ego (e por extensão de “eu-lírico”) na literatura contemporânea a partir das reflexões de Evando Nascimento, Gilles Deleuze e Jacques Lacan no que se refere às diferentes formas de outramento pela palavra “literária” e “filosófica”. Para tanto, foi analisado, especialmente, o livro *retrato desnatural (diários)*, de Evando Nascimento, no qual se evidencia, de forma mais intensa, os processos de ultrapassagem do sujeito cognoscente pelo Outro e pelas instâncias de escrita (em diferentes modalidades de atuação).

PALAVRAS-CHAVE: Evando Nascimento; Retrato Desnatural; subjetividades; eu-lírico

¹ Departamento de Português-Espanhol da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM); CEP: 39.100.000, Diamantina, Minas Gerais. Brasil. E-mail: rodrigoguima899@gmail.com

ABSTRACT: This paper attempts to analyse (and sometimes deconstruct) the concepts of subjectivity and ego (and by extension I-lyrical) in contemporary literature from Evando Nascimento, Gilles Deleuze and Jacques Lacan's thought in relation to different forms of otherness by literary words and philosophical framework. Therefore, it was examined especially *retrato desnatural (diários)*, by Evando Nascimento, which is evident, more intense, the process of surpassing the subject by the Other and the instances of writing (in different modes of action).

KEYWORDS: Evando Nascimento; Retrato Desnatural; subjectivities; I-lyrical

Sim, a literatura, no mais pele a pele, a experiência que se aninha sob a tenda das epidermes; as diferentes maneiras de citar o outro (mas não na qualidade de fiador); os desmesurados apelos para sair da própria pele; os variados cortes que não cicatrizam em nenhum gênero (identitário ou literário); o lirismo híbrido, revestido ou não da condição ficcional, que desmantela a visão estática das taxonomias e suas coleções de peças literárias...

Daí a importância de muitas das questões levantadas pela obra *retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*, de Evando Nascimento. As textualidades que compõem esse “diário” compõem em forma de poemas líricos, crônicas, microensaios, cartas, e-mails, notícias, pensamentos, advertências, cacos do cotidiano, instantâneos, etc., performando “zonas de respirações” em que as “ranhuras, borrões, cortes e deslizos” sondam os limites da razão. A textualidade híbrida de *diários* atravessa os diferentes limiares de realidade ou o que se convencionou chamar de ficção e não-ficção. Logo na abertura do livro, a instância enunciativa designa o seu lugar de fala: “o a(u)tor” (que assina a epígrafe e muitos outros textos da obra). Ao criar uma falha geológica na egocidade do autor e ao transbordar o leito de um suposto domínio absoluto do ator no uso de máscaras e disfarces, o “reescritor” vai apresentando suas “mundivisões” (“olhar divisivo, múltiplo, que inclui necessariamente a cegueira”) e confeccionando o seu *diário* (avesso ao mero registro sentimental ou factual).

Retrato desnatural se propaga numa pluralidade de singularidades formais, temáticas e críticas, sem campear nenhuma arte epigônica ou subsidiária. Apresento, a seguir, quatro ou cinco pinceladas rápidas sobre a obra acima mencionada (sem o intuito de sumarizá-la), antes de adentrar em um espaço de pensabilidade mais vasto, qual seja, da crítica ou da desconstrução da “subjetividade” (e seus apêndices líricos) operada de maneira mais avassaladora nas últimas décadas do século XX.

A primeira pincelada, ou quase, refere-se ao humor aliado à ironia, como por exemplo, as farpas lançadas contra o neoconservadorismo da era Bush, aludidas numa camiseta (t-shirt) que apresenta o seguinte trocadilho: BullSHit ². Ou então o insight que possibilita uma leitura renovada do assassinato de Abel por Caim que, segundo o a(u)tor, *talvez* tenha efetuado o crime por se sentir seduzido pelo irmão: “foi o desejo de escapar à voragem do incesto”. Ou ainda, certa descristianização do pensamento sem ancorá-lo na varanda tranquila de um passado arquivístico: “o cristianismo seria esta religião diabolicamente pagã e celeste que nos obriga a adorar cruces como se fossem falos e seios, a gozar mentalmente através da prece em vez das sagradas orgias, [...] o sem-retorno é, pois, o outro nome da morte, que o cristianismo mascara sob o nome de ressurreição.” Uma pincelada especial eu reservo para os *ready-made* de Marcel Duchamp. Diferentemente de alguns críticos que localizam a aventura da arte moderna entre os gestos simbólicos do objeto absoluto (o *ready-made* de Marcel Duchamp) e da forma absoluta (o quadrado branco sobre fundo branco de Malevitch), o a(u)tor de *retrato desnatural* situa os *ready-mades* como configurando “a forma mais materializada do figurativo desfigurado” e privilegia o quadrado negro suprematista, de Malevitch, que “tem seu quadriculado negro cheio de fissuras” através do qual percebe-se “uma pintura colorida por baixo, as rachaduras seriam o retorno do figurativo que se recalcou.”

² – Bullshit é uma gíria frequente nos USA cujo sentido é “merda de boi”, mas usada na acepção enfática de “merda”. Lembramos também que grande parte do eleitorado de Bush reside no Texas, terra dos cowboys e dos donos de indústrias petrolíferas (grande parte deles, compadres de Bush).

Ao deslocar os trilhos acentuais para além dos limites binários (o sensível e o inteligível, o objeto e a forma, o lírico e o descritivo) e ao enfatizar as “múltiplas vozes do *entre*”, o a(u)tor parece dar crédito ao quadrado escuro em sua própria fal(h)a, possibilitando outras formas de legibilidade que não digam respeito somente à uma fala amordaçada, e sim à palavra (ou tinta sobre a tela) que é também espaço, lapso na proximidade do colapso (a instalação de alguma *coisa* em palavras ou signos não-verbais que perturba o curso habitual do desejo e destitui a subjetividade e o lirismo tradicional).

Talvez aí possamos entender, contra os depósitos de lixo ontológico, as “topografias” dos não-lugares que são adequados à apreensão antissemiótica das vivências extremas tão bem *agenciadas* (no sentido deleuziano) em *retrato desnatural* : “dor tem cor? se tem, qual é a cor? dói para baixo ou para cima, para a frente ou para os lados? dor sobe escada, pula cerca, percorre distâncias? lança dardos? [...] ana disse que dor tem que ter medida pra suportar, mas que fazer, me digam, com dor desmesurada? dor assim sem objetivo, finalidade, razão... dor sem adjetivo. dói mais, ou menos, ou nenhuma das opções? [...] uma dor sem órgãos, sem veias, sem casca, assim meio abstrata mas tão real que até respirar dói” (NASCIMENTO, 2008, p. 262).

Por certo que a questão do lirismo e da subjetividade uma página retorcida e difícil tanto para a filosofia e a psicologia quanto para a literatura. No entanto, mediante uma abordagem bem humorada e tenaz, a escritura de *retrato desnatural*, em algumas passagens, segue o traçado das trincas rumo ao “desfazimento da mesmidade” e ameaça o imenso jacarandá de uma subjetividade blindada no momento em que seu conjunto se equilibra e põe-se de pé. Há toda uma sequência de textos intitulados “warhol’s serial selves’ killer” montados à maneira de poemas espaciais onde se vê, em algumas formações, blocos maciços preenchidos com a palavra “eu” (excluindo do quadrado as expressões como “não eu”, “pós-eu”, etc).

Para Lacan, o endereçamento do indivíduo no processo de análise deve visar juntar o sujeito a um *Outro* do outro lado do muro da linguagem (sem chegar à zona de arrebentação dos códigos). Mas para a literatura de primeira água que se vale de um pensamento não-identitário, os “outros” do *Outro* também devem ser considerados. Pode-se dizer que a instância de enunciação textual, com seus processos afásicos, apresenta não só certa incapacidade de escrita, mas também uma cegueira congênita, uma espécie de comprometimento na eficiência da lâmina da autoconsciência. Em outras palavras, o eu (que sustenta o que se convencionou chamar de “eu lírico” no texto poético) está à deriva na latência do devir, e bem mais do que pensar o devir, o *literário* possibilita pensar “em devir” (o que não tem relação com um rosto e com uma topologia).

Em *retrato desnatural (diários)*, são inúmeras as maneiras de se outrar para além das ventriloquias de Deus ou egoicas. Para isso, a máquina de força da escritura e suas camadas infrapessoais atuam “desnaturalizando os retratos”, as rostidades: “o inominável é o vestígio desse alguém que não identifico previamente. a travessia da experiência no desconhecido, rude e sensível, é que me faz sair de mim mesmo, de minha mesmidade que nunca é original mas sempre derivada. sou sempre o outro de mim, um eu outrado desde o começo” (NASCIMENTO, 2008, p. 265).

Essas lascas de outramento arrancadas do “eu” como se fosse desossá-lo, expondo-o a goteiras ou até mesmo ao completo destelhamento, ocorrem com frequência nesse insólito *diário*. Não é à toa que a epígrafe do microensaio “roteiros (cenários)” acolhe “pessoa bernardo soarez” em sua indagação que não cessa: “meu deus, meu deus, a quem assisto? quantos sou? o que é este intervalo que há entre mim e mim?” Henri Michaux também insinua-se nos *diários* recolocando a questão egoica sob um outro ângulo: “muitas vezes aparecem, em meu próprio retrato, as máscaras do vazio.”

À medida que a interrogação progride, a subjetividade, qual

uma aranha que habita “a casa de si invadindo em torno”, parece ser desapossada da personalidade do “eu” e da impessoalidade do “ele” (ou, para dizer o mínimo, coloca-se um pouco de fumaça entre essas duas instâncias). Esse tecido aracnóide com suas antenas crescendo por todos os lados é sugerido na série “dos eus” quando o a(u)tor chega a indagar se o eu serial ainda seria um eu, pois “as séries têm como princípio a impessoalidade”. Há aí uma anfibigüidade de registros do(s) eu(s), em que a “duplicidade” do *impessoal* transita em diferentes meios: um que empresta “realidade” ao “eu-verbal-imagético” mediante aos processos de reprodução tecnológica, e outro que transforma a infinitude da proliferação em “limite” ao conduzir a replicação do objeto-eu (pactário com sua mesmidade) até ao seu desfalecimento (fruto do desgaste dos meios de duplicação e da dessensibilização do receptor, o que difere da submersão na referência ou da desinstalação do sujeito pela esquizofrenia).

Em *retrato desnatural* essa questão é ainda mais radicalizada. Em “personalidades (instantâneos)”, verifica-se o soterramento da “última” trincheira do eu, por assim dizer, ao evocar a serialidade construtiva, abstrata, pop, “para romper com seu rito opositivo entre o mito pessoal e impessoal.” Por isso, nessa proposição, o “eu” poder ser considerado como um objeto qualquer (“meu, nosso, deles, vosso e de quem mais quiser expropriar”) acrescido da contrapartida de qualquer objeto poder “ser investido de egocidade, una ou múltipla, pois ‘eu’ é capaz de se multiplicar sem controle algum” (Pode-se pensar também nos processos de “desserializações de coleções inventários arquivos baús tendas armários porta-retratos...” em que detritos ou *restos* imensos, dessemelhanes entre si, resistem à totalização ou ao retorno à série).

A disseminação de eus, ao contrário de uma crispação proprietária do ego ou de um jogo de espelho contra espelho (que acaba por encostar no tema do renarcisismo), leva o a(u)tor a uma proposição vigorosa que escapa a qualquer assinatura narcísica: “pois o espelho está desde sempre partido” ou, em outra passagem

de *diários*, refere a ele como uma “superfície que devolve imagens desconformes do ‘eu’”.

Não necessariamente a metáfora do espelho ou mesmo a sua utensilidade celebra o graal narcisista. Ao lado dos espelhos deformantes (côncavos e convexos), da vertigem especular ou dos jogos borganos de infinitização da imagem, pode-se acrescentar também, na outra ponta do desfiladeiro egóico, a seguinte composição: duas lâminas de espelho plano, uma em frente a outra, em perfeito paralelismo. Se a mobilidade mais própria desse exercício meditativo, conhecido num “certo oriente”, é levar adiante a travessia do ego rumo à consciência do vazio-pleno (em que sequer há aquele que olha entre os espelhos), não cabe ao *literário*, a meu ver, construir uma tábua de concordância com alguma tradição, tampouco receber qualquer nota promissória assinada sob o carimbo da Lei (em um empenho legitimador “em nome” de seu Nome).

Tanto a psicanálise quanto a literatura conhecem bem os riscos de uma mecânica sacrificial do ego, das tarifas promocionais de mortalização do sujeito, de um “nada a mais” ou da vida próxima de zero (ao invés do “*mais além*” e da “*mais-vida*”). Nesse sentido, *retrato desnatural* dispõe elementos reflexivos particularmente atentos às relações orientadas sobre si mesmas e à erosão habitual do insituável que acaba por engaiolar o eu na representação ou nos jogos especulares (entendido aqui em sua acepção ampla, em que o olhar do *outro* espelha e decanta as dimensões do sujeito). Nesse sentido, considero de elevado interesse o “microensaio” sobre o auto-retrato de Johannes Gump, executado em 1646:



Foi o a(u)tor que despertou em mim o olhar renovado sobre a tela de Gump, produzindo legibilidade em relação às frações desejanças, pouco pronunciadas, escurecidas, (quase recalçadas, eu diria), não destinadas a ferir a atenção: o cachorro e o gato. A *zona de vizinhança* entre o “anthropos” e o zoo, sem chegar à desfiguração do humano, é referida em *retrato desnatural* “como se a identidade devesse ser dada pela contrafação animal.”

Nesse “auto-retrato” (que deveria buscar abrigo sobre outra palavra), o não-todo, o pormenor crescente de inacabamento do “humano” emerge tanto da animalidade quanto da erupção da visibilidade e de seus desdobramentos: os golpes do espelho; as duplicações; as fantasmagorias do imaginário (do *outro* que me vê sem que eu o veja, esse que está atrás do pintor e do leitor-

espectador...); o etecétera que se propaga; etc.

Até onde sei, essa é a obra mais comentada de Gump, nomeada de “triplo auto-retrato”. Para aqueles que são pacientes o bastante para um segundo olhar, percebe-se que toda a simplicidade da cena se desvanece, que há um *jogo* de artifícios que não é evidenciado no enquadramento da tela (como, por exemplo, um segundo espelho de dimensões avantajadas, para que o pintor “real” possa pintar a si mesmo de costas sem o uso de um modelo). Considerando que no século XVII os espelhos eram de proporções modestas, a hipótese do uso de um modelo (humano ou boneco, pouco importa, necessariamente um *outro* “intimidado” para compor a imagem de si mesmo) acentua a complexidade da cena.

Em suma, Gump pode ter utilizado um segundo espelho ou modelo(s) humano(s), animais empalhados ou apenas a sua imaginação avessa à reprodução “realista”, são todas hipóteses plausíveis, mas o que desejo destacar é que a simples insinuação desses recursos subtraem da obra o seu peso de veracidade no sentido representacional (ou seja, da representação como operação de acasalamento do signo com a realidade).

Não é preciso escutar atrás da porta de Freud (com suas formulações sobre o voyeurismo) ou de Lacan (quando enfatiza a pulsão escópica, o *gozo* proveniente do olhar), para identificar, no quadro, a convocação do leitor-vedor, aquele que contra-assina a obra, que “reconhece a firma” e, não raras vezes, adiciona sua textura escritural.

Se o leitor-vedor só tem acesso à imago de Gump por meio do jogo de espelhos (mais precisamente, o reflexo de um rosto suplementado pela imagem de um corpo visto *por trás* assinalando a incompletude inerente à todo auto-retrato), pode-se deduzir disso que, decrescendo o começo até os começos (sem nenhuma tentativa de purificação do imaginário), o eu-sujeito, em sua “mácula” genealógica, lá em seus primórdios, já advém com a marca do *Outro* e não há como limpar-se *disso*, de tornar-se impermeável às identificações ou aos estilhaços que enunciam diferencialidades.

De forma concisa e valendo-se de uma sintaxe espacial, o poema concreto “eu-tu” apresenta, com significativa eficácia, um dos aspectos formais que exemplifica a formação do imaginário nos primeiros anos de vida dos indivíduos e seus jogos de duplos, cruzando, invertendo, misturando os lugares (sem apagar a leitura convencional e linear):

E U

T U

O que o poema acima possibilita a ler, entre outras coisas, é que bem antes da instauração do “ele” (com suas convenções sociais), o eu-em-situação já está cindido, atravessado de maneira indelével pelo reflexo do espelho (entendido aqui como o outro), o que lhe exige um esforço imenso de modelagem na direção ao mesmo (interditando a suspeita de inautenticidade da cidadela do Eu, de seu emparedamento).

Não é por acaso que o a(u)tor de *objeto desnatural*, no esforço da apreensão do diferenciar-se, assinala a primazia do vidro sobre o espelho: “cada vez prefiro vidros a espelhos. vidros são superfícies de contato, lentes sem retenção, a uma certa luz reflexa neles me vejo mirando o entorno [...] vidros são páginas sem data, rompem contratos calendários balanças metros outras medidas – viram respiradouros casas vivas máquinas orgânicas jugulares abertas” (NASCIMENTO, 2008, p. 145).

Após operarmos algumas aberturas ou arrombamentos nas relações especulares e na metafóricidade do espelho, vejamos as reflexões de *retrato desnatural* sobre o auto-retrato de Johannes Gumpff que perfaz o amplo leque que vai de Gumpff à *Gumpff*. A princípio, o a(u)tor identifica os três “pintores”: “um no espelho, outro na tela pintada dentro da tela, e um terceiro no primeiro plano, representando o pintor *real* porém de costas”. No entanto, a partir desse ponto o a(u)tor articula o sair e o entrar do espectador na cena do quadro, nesse espaço sem moldura de figuras “minhamente

alheias”: “o que me encanta realmente é o estar-de-costas para o espectador deste último gump, fazendo com que o triângulo se quebre. - como assim? - porque simplesmente o tecido escuro das vestes é o ponto cego, o quadro negro, por sobre o qual todo e qualquer espectador pode escrever e assinar nas costas de quem pinta. há um quarto “pintor” excluído da representação, que por assim dizer a rebenta. o leitor-mais-que-vedor se insinua por sobre os ombros daquele que se cria através da pintura, suspendendo a relação de johannes consigo mesmo. não há portanto mais auto-retrato em estado simples, mas um deformado quadrilátero que inclui o outro desconhecido, sem o qual bem pouco acontece. a imago idealizada de si resulta em impossibilidade de imagem. catástrofe. eis o homem, diz-nos o quadro, ex- o homem dirá o deceptivo espectador. a imitação do semelhante se inviabiliza, pois há um semblante que nunca emerge de todo, o rosto oculto” (NASCIMENTO, 2008, p. 286).

Diante de *retrato desnatural*, uma obra alentada (com quase quatrocentas páginas e com inúmeras situações de escrita), necessariamente privilegiei algumas questões que suscitaram e ainda levantam acaloradas discussões fundamentais à literatura, sobretudo as indagações que dizem respeito ao sujeito escritural em sua relação com a subjetividade (liricamente assinalada ou não). A pergunta que hesitei em fazer na leitura dessa obra diz respeito às diferentes maneiras em que o(s) nome(s) de Nascimento(s) aparecem nos “diários”, nessa escritura que multiplica as incertezas e assina seu “próprio” texto como “o a(u)tor”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.. *O Anti-Édipo*. Tradução de Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

GUIMARÃES, Rodrigo. *"E" – Ensaio sobre literatura e filosofia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *Seminário: Livro 20, mais ainda*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1982.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: Editora da UFF, 1999.

NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2008.

DEVOLVER NADA AO NADA: A EXPERIÊNCIA POÉTICA DE *BRASA ENGANOSA*

Alexandre André NODARI¹

É difícil dar conta de um livro de poemas tão múltiplo (mas talvez não polifônico), como é *brasa enganosa*, de Guilherme Gontijo Flores. Oscilando – por vezes sem passagem – entre o humor ao grave, atravessado por referências díspares (de Tomás de Aquino a Belchior), repleto de experimentações as mais diversas, com especial atenção à disposição tipográfica e visual, incluindo alguns “Daguerreótipos de cão” (especialmente emocionantes para aqueles que perderam recentemente um companheiro canino de tantos anos, fato que redobra – torciona para intensificar – a experiência de ausência presente (saudade) que Gontijo capta na fotografia: “a foto não encontra o que no cão / ainda permanece cão encontra / outra forma que sobre o pelo adere / sem encontrar a pele o cheiro o corpo / que forma o cão que ali não mais se encontra”), e tendo quase em seu centro um *labirinto* em que a leitura se perde, para poder refazer seu caminho, ou multiplicar seus caminhos, labirinto que parece replicar o índice e as páginas de abertura de seções, que servem tanto como um roteiro quanto para referenciar o abismo da perda – e tudo pontilhado pelo sexo, como não poderia deixar de ser em um discurso mais próximo ao mito que ao *logos* –, o livro ainda é parte de uma tetralogia *in progress* (que inclui o poema-

¹ Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – CEP 88062-253 - Florianópolis – SC – Brasil – alexandre.nodari@gmail.com

site *Tróíades*: <http://www.troiades.com.br/>), cujo título – *Todos os nomes que talvez tivéssemos* – por si só renderia uma resenha.

Todavia, a meu ver, há algo que, se não une, atravessa a maioria dos poemas, uma tessitura por vezes mais explícita, por vezes mais implícita: aquilo que Paulo Rónai (em referência a construções de Guimarães Rosa, tais como “impoder, acronologia, antipesquisas, indestrui, inimagnar”) chamou de “antinomia metafísica”: “abstrações opostas a fenômenos percebíveis pelos sentidos”, que, contudo, aludem “a uma nova modalidade de ser ou de agir, *a manifestações positivas do que não é*”. Desde a prece “Aos deuses dos mortos”, que abre *brasa enganosa*, parece que estamos nesse cenário contra-ontológico, ou de ontologia invertida: um espaço que, como lemos no poema, não é *nem* isso *nem* aquilo, “mas em toda parte / jaz”. Nele, aprendemos que “o desamar sim / se desaprende” (em uma dupla negação ao título do poema: “Não se aprende a amar” – e uma tripla a Drummond?); e talvez a tarefa da poesia – ao menos segundo Gontijo – consista nesse aprendizado, ou seja, o de tirar consistência do real para acessar uma dimensão negativa: “em miríades do desvario / as santas desessências canto / triunidade interior / imparte intoda”. Por todo o livro, nos defrontamos com construções desse tipo: “desmapa”, “pintura invista”, “sombra de quadro impintado”; um dos poemas se chama rosianamente “Inconto”. E dentre elas, a que mais aparece, em variadas formas (geralmente como verbo), é a “despétala”. Mas o que exatamente seria uma despétala, ainda mais se Gontijo define a própria “flor” de que ela (des)parte (de que ela é negação) como uma “coisa sem nome / que sequer perdura”? A resposta talvez seja que a antinomia metafísica, o descascamento contínuo do ser que a poesia de Gontijo apresenta, acabe chegando não ao puro nada, mas, ao contrário, a uma zona de não-coincidência do ser consigo mesmo, em que ele difere de si, já é outro: a postura de “ser contra mim”, postura “que germina de mim” também “rabisca / no rabo do olho / o invisível in / efável in / ventável / muito além de mim”. As dessências cantadas pelo antipoeta levam, assim, a um “outrosser /

outraver de mim”. No núcleo da negação, o desfazimento, o nada (ou “quase” – para usar um termo importante do livro – nada) aparece como um processo de diferimento, que remete a outra linguagem e a outro tempo:

(nada se encontra
nada resta
para além de uma palavra feito
 undo
noutra língua
noutrora que não esta)

Por isso, podemos dizer da *brasa enganosa*, que “do sem sentido é que ela incita / uma poética / a partir do nada”. E, nesse sentido, a tessitura de nada que vai envolvendo os poemas do livro revela estar o tempo todo formando um “casulo”, outra figura constante no livro (junto a análogas como a “manta”, a “segunda pele”, ou a “hera enlaçando (...) quase parasita”, a “larva da seda envolta no próprio laço”, etc.), indicando o momento intersticial de transformação, morte e vida, pois: a morte aparece como a “mais-matéria desta vida / que rouba ou dá significado” a este “desmundo descoberto em desmedida”. É ela que permite ao ser “Parir-se”, ou seja, fazer a experiência da alteridade, da transformação, ser diferente de si: “sou mesmo o asfalto do passeio onde passo & que também me atravessa”.

E aqui a dimensão política do livro diante de nossa “Paisagem digesta”, em que “é tudo / imensamente / luz / 24h”, em que a negatividade se perdeu por completo: “onde encontrar o traço / sem o negro necessário / da penumbra? onde / a matéria negra a noite / primordial – filha do / caos mãe do / s i l ê n c i o?” A poesia de Gontijo se apresenta, desse modo, como uma tentativa de devolver noite à noite, devolver escuridão a um mundo totalmente iluminado, que, justamente por isso, parece incapaz de produzir qualquer sentido; advoga assim pela re-invenção do “mistério”, por “mitos que iluminem / tanto céu”, que ajudem a entender

a “reviravolta na máquina / do mundo”, por um “mote // que transmute / o meu silêncio / in / significante / ou segurança de saber / sobre as futuras / catástrofes climáticas prefixas / pelo fim / do calendário”. O silêncio, a negatividade, desse modo, transforma-se imediatamente (renasce) em um grito de revolta diante de um cenário em que não há “nenhum grito na noite”:

um desejo imperfeito um saber
cansado
de que um grito
um grito apenas
ainda possa demolir
o silêncio da noite

Em sua clássica formulação, Aristóteles afirmou que o poeta e o filósofo, o amante de mitos e o amante do saber, partem ambos do espanto, embora sigam caminhos distintos. Hoje, o caminho do conhecimento, do saber, parece não ter fim, não acabar, como se fosse um rio que tivesse na “foz / seu único destino”. Que o progresso não termine nunca, mesmo ao custo do mundo – e que ninguém se espante com isso: talvez toda poesia comece aí, no espanto diante da ausência da finitude. Pois esta ausência sinaliza também a impossibilidade de transformação. A poesia é sempre experiência da morte, é um atravessamento (pel)a morte – mas isso significa também que ela é um tecido, um casulo, da vida, o texto que transforma a vida, transfigura o mundo, muda suas figuras (“Do caleidoscópio / a vista ideal / mundo transfigurado / em dança / de cor em cor-desejo / no delírio do olho”), pela construção de uma Babel invertida, que não visa chegar ao céu, mas “exilar-se do céu” para viver *neste mundo finito*, um “exílio de ponta / cabeça”, em que “nasce outro mapa / no céu por abismo / - - - / a pátria dos sonhos”:

Por uma história da alegria
feito escada elevada
além do chão tão alta
até que alguém pensasse

que todo o feito estava
apenas em chegar ao pé
dessa escada suspensa no ar
como se fôssemos somente
o sonho intranquilo
daquela borboleta

PAULO LEMINSKI: UM POETA LONGE DEMAIS DA(O)S CAPITAIS

Lívia Mendes PEREIRA¹

Paulo Leminski, poeta curitibano, vivia “longe demais das capitais”², assim como cantou seu vizinho sulista, Humberto Gessinger, e foi, por muito tempo, rotulado um poeta “marginal”, não apenas por estar à margem da região mais rica e produtiva do país, mas também por acreditar que a poesia bastava por si mesma, qualificada pelo poeta um “inutensílio”, pois este acreditava que a poesia era uma força contra a mistificação literária³.

Muitas pessoas acreditam que, ironicamente, a poesia de Leminski tenha se voltado contra os ideais do próprio poeta na ocasião da publicação, pela editora Companhia das Letras, de seus poemas, no volume denominado *Toda Poesia*, no ano de 2013⁴, já que a obra alcançou *record* de vendas e ficou por muitas semanas no topo das listas dos mais vendidos. O espanto não é de se estranhar, pois um livro de poesia estar entre os mais vendidos no Brasil, um país em que a leitura atinge uma parcela pequena da população e que, na maioria das vezes, essa parcela de leitores preferem leituras de fácil acesso, por exemplo os livros de auto-ajuda ou as traduções facilitadas dos *best-sellers* norte-americanos, é realmente inusitado.

¹ Mestranda em Estudos Literários. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP. E-mail: ligessinger@gmail.com

² GESSINGER, H. Longe demais das Capitais. In: Engenheiros do Hawaii. **Longe demais das Capitais**. Porto Alegre: BMG, 1986. 1 CD.

³ “Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um lucro ideológico” (LEMINSKI, P. **Ensaio e Anseios críticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2011. p.86-87).

⁴LEMINSKI, P. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Diante desse milagre, muitos acabam acreditando e afirmando que o motivo de tamanho sucesso esteja na facilidade ou na falta de rebuscamento das poesias de Paulo Leminski e que talvez isso se devesse à influência dos compartilhamentos dessa “poesia de fácil acesso” nas redes sociais, se nos fiarmos no que insinuou Luis Dolhnikoff em sua resenha “Paulo Leminski, O Paulo Coelho da Poesia”⁵. Porém, a incapacidade e falta de entendimento rebuscado não está no poeta, mas no próprio crítico-leitor. Como o próprio cachorro louco afirmava a poesia é feita para poetas, e esse poeta não é somente quem escreve poesia, mas também alguém que possui capacidade e sensibilidade para entendê-la⁶. Dessa forma, é totalmente ingênuo afirmar que Leminski hesitava entre o “capricho” e o “relaxo”, apropriando-se do nome de uma de suas obras de forma errônea e equivocada, pois o “relaxo” que o poeta insere em seus poemas e indica em seu título, não se trata de um descuido qualquer, mas da essência de sua poesia, que se firma em não negar as características formais e complexas da arte, porém, por outro lado, não deixa de ser acessível ao grande público. O verdadeiro “relaxo”, no sentido depreciativo do termo, está no mero leitor que não consegue ler Leminski além da superfície.

Ao se deparar com esse poema, da seção “Ideolágrimas” de *Caprichos & Relaxos*

a palmeira estremece
palmas pra ela
que ela merece (p.114)

O leitor distraído das redes sociais pode ter a impressão de um poema infantil, bonito, musical. Um leitor “relaxado”, no sentido ruim da palavra, pode entender que a poesia não diz absolutamente nada e só tem importância para ser compartilhada ao lado de um

⁵ Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3776&titulo=Paulo_Leminski,_o_Paulo_Coelho_da_Poesia>. A acesso em 13/06/2013.

⁶ “Tem que ter tanta poesia no receptor quanto no emissor” (*idem*, p.133)

desenho ou de uma foto, para provocar um sorriso em um amigo. Porém, um leitor “poeta”, assim denominado por Leminski, entende a intenção lúdica e alusiva, a musicalidade no uso da paronomásia, o diálogo com o gênero *haikai* e procura, na própria sugestão do poeta em seu prefácio, entender o poema em seu contexto e sua intenção.

Aqui, poemas para lerem, em silêncio,
O olho, o coração e a inteligência.
Poemas para dizer, em voz alta.
Poemas, letras, *lyrics*, para cantar.
Quais, quais, é com você, parceiro. (p.27)

Portanto, Paulo Leminski não negava que a poesia poderia ser acessível, mas repudiava a poesia ou a literatura que possuía apenas esse objetivo rentável, para o poeta a matéria da poesia, que é a palavra, é essencialmente política e ética e, por isso mesmo, não pode ser transformada em simples mercadoria.

Os textos feitos para vender, que assumem o topo do *ranking* não podem ser comparados à poesia pura e simples do poeta curitibano, em que a literatura apenas funciona como literatura, em seu estado natural. Se parece uma poesia de fácil acesso para o leitor da superfície, é nesse engano propositalmente instaurado que mora a sua genialidade, a capacidade de construir inúmeras camadas a serem desvendadas e deixá-las à disposição do mais fino leitor, para que ele desvende seus próprios caminhos. Por isso, sua obra se aproxima dos grandes meios de comunicação, da publicidade, da canção popular, da poesia *beat*, tudo isso para incorporá-la a todo tipo de público e articulá-la com efeitos como o riso, o susto e o inesperado.

Toda Poesia reúne a totalidade de versos de Leminski já publicados em livros, desde o primeiro *Quarenta clics em Curitiba* (1976) até o póstumo *Winterverno* (2001) e fecha a parte dedicada à poesia com a seção “Poemas esparsos”, que reúne os poemas que nunca apareceram nas obras anteriores. O livro inicia com

a apresentação de Alice Ruiz, ex-esposa do poeta, que conta a trajetória íntima que teve com Leminski e com a edição de seus livros tanto em vida como depois de sua morte. A edição também conta com posfácio de José Miguel Wisnik, crítico e compositor, intitulado “nota sobre Leminski cancionista”, em que ele analisa a forma e as características das canções do poeta, comentando também a relação de suas parcerias com outros músicos, inclusive com o próprio Wisnik. A antologia termina com um apêndice, em que são apresentados os textos de críticos literários e amigos de Leminski, publicados anteriormente em outras edições, com comentários a respeito da vida do poeta e também sobre sua poesia. A edição teve capa e projeto gráfico de Elisa von Randow, que escolheu a característica mais marcante de Leminski, o bigode, para ilustrar a capa de sua antologia. Todo o livro traz editoração e disposição dos poemas coincidentes aos originais, apenas são modificados aqueles livros que foram publicados originalmente em conjunto com fotografias e desenhos. Se comparado com os originais, o livro é bem completo e bem organizado, talvez o que mais fez falta são os projetos gráficos de fotografia e desenhos que ficaram de fora da antologia, o que dá um ar de incompletude aos poemas dos livros que foram editados juntamente com fotógrafos e artistas plásticos em seu original. Sente-se falta também de dois textos de Arnaldo Antunes, amigo e parceiro de Leminski, um sobre o livro *Winterverno* e outro escrito na ocasião de aniversário de 10 anos da morte do poeta, ambos publicados em *40 escritos*⁷. Vale lembrar ainda que o livro ganhou, no ano de seu lançamento, o Grande Prêmio da Crítica da APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes), na categoria Literatura.

Diferente do que diz a visão errônea daqueles que criticam o sucesso da antologia póstuma de Paulo Leminski, o êxito de *Toda Poesia* (2013) foi totalmente coerente com o projeto poético e com o que foi anunciado pelo autor durante toda sua vida. Paulo Leminski conseguiu, efetivamente, como lembra Solange Yokozawa, no

⁷ ANTUNES, A. **40 escritos**. Iluminuras: São Paulo, 2000.

artigo “Poesia e leitor na contemporaneidade: a (re)visão de Paulo Leminski”⁸, por meio da confluência entre o erudito e o popular, criar obras muito múltiplas e atingir públicos completamente diversos, mantendo-se vivo em seus poemas e em sua arte. Dessa forma, o poeta acabou por provar que, em sua essência, mesmo face à lógica do “capital”, ainda assim esteve e estará longe demais dos “Capitais”.

⁸ YOKOZAWA, S. F. C. Poesia e leitor na contemporaneidade: a (re)visão de Paulo Leminski. In: CAMARGO, F. P.; VIEIRA, M. M. C.; FONSECA, V. N. da S. (Org.). **Olhares críticos sobre literatura e ensino**. São Paulo: Fonte, 2014, v. 1, p. 33-52.

