

GLÁUKS

Glauks	Viçosa	v. 15	n. 2	001- 246	JUL./DEZ. 2015
--------	--------	-------	------	----------	----------------

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
GLÁUKS – Revista de Letras e Artes

Nilda de Fátima Ferreira Soares
REITORA

Maria das Graças Soares Floresta
DIRETORA DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES

João Carlos Cardoso Galvão
VICE-REITOR

Hilda Simone Henriques Coelho
CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Gerson Luiz Roani
COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Editores:

Elaine Cristina Cintra
Francisco Topa
Joelma Santana Siqueira

Programação Visual e Formatação:

Raphael Baía Nicolato

Conselho Editorial:

Ângelo A. Faria de Assis
Gerson Luiz Roani
Joelma Santana Siqueira
Maria Carmen Aires Gomes (Presidente)
Wânia Terezinha Ladeira

Conselho Consultivo:

Adelcio de Sousa Cruz - UFV
Aimara da Cunha Resende – UFMG
Amanda Eloína Scherer - UFSM
Ana Luiza Reis Bedê - Bolsista pós-doc CAPES
Ana Paula Arnaut - Universidade de Coimbra
Ângela Beatriz Faria – UFRJ
Bernardo Nascimento de Amorim -UFOP
Carla Reichman – UFPB
Edson Ferreira Martins - UFV
Elaine Cristina Cintra- UFPB
Eliane Carolina - UFG
Elisa Cristina Lopes - UFV
Francisco José Quaresma Figueiredo - UFG
Francisco Topa -Universidade do Porto
Gerson Luiz Roani -UFV
Gilberto Mendonça Teles - PUC/RJ
Gracia Regina Gonçalves -UFV
Heliana Ribeiro Mello – UFMG
Ida Lúcia Machado - UFMG
Joelma Santana Siqueira - UFV
Juan Pablo Chiappara Cabrera -UFV

Márcia Regina Jaschke Machado - Bolsista pós-doc CAPES
Marcos Rogério Cordeiro - UFMG
Maria Cristina Faria Dellacorte – UFG
Maria Helena Vieira Abrahão – UNESP São José do Rio Preto
Mariana Mastrella - UnB
Mariney Pereira da Conceição - UnB
Mário Alberto Perini - PUC/MG
Nilson Adauto Guimarães da Silva - UFV
Paul Dixon - Purdue University
Regina Zilberman – UFRGS
Ria Lemaire – Université de Poitiers
Rodrigo Aragão – UESC
Rosane Rocha Pessoa - UFG
Sérgio Raimundo Elias da Silva - UFOP
Silvie Josserand - Université de Poitiers
Solange Fiúza Cardoso Yokozawa - UFG
Sueli Fidalgo – UFSP
Tania Romero – UFLA
Vânia Pinheiro Chaves - Universidade de Lisboa
Wilson Leffa – UCPEL
Viviane Resende – UnB

Publicação indexada em LATINDEX (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)

Índices para Catálogo Sistemático

Linguística: Periódicos 80(05)
Literatura: Periódicos 82/89(05)
Periódicos: Linguística (05)80
Periódicos: Literatura (05) 82/89

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e Classificação da Biblioteca Central da UFV

Gláuks – Revista de letras e artes / Universidade

Federal de Viçosa ; Programa de Pós-Graduação em Letras – Vol. 1, n. 1 (1996)- . – Viçosa : UFV ; DLA, 1996-
v. : il. ; 23cm.

Semestral.

Suspensa de 1998-1999 ; de jul. de 2000 a dez. de 2003.

Pequenas alterações na designação numérica, passando, a partir de 2004, de “ano” para “volume” com seu respectivo fascículo.

Texto em português, inglês, francês e espanhol.

ISSN: 1415-9015. 1. Literatura - Periódicos. 2. Linguística - Periódicos. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras.

SUMÁRIO

Apresentação <i>Elaine Cristina Cintra, Francisco Topa e Joelma Siqueira</i>	p. 10
Entrevista com Marcos Siscar Elaine Cristina Cintra e Éverton Barbosa Correia	p. 13
Artigos	p. 24
Maquinaria cósmica: A Divina Comédia e A Máquina do Mundo Repensada <i>Carlos Augusto Ferreirinha e Aparecida Junqueira</i>	p. 24
Adivinhas de Rimbaud <i>Mônica Genelhu Fagundes</i>	p. 37
Naufração com espectador: sobre "O infinito", de Leopardi <i>Emílio Maciel</i>	p. 45
Duas Canções do Exílio de Victor Hugo: entre a perseguição política e a saudade da pátria Daniela Mantarro Callipo	p. 62
Da poesia verbal à linguagem cinematográfica: Victor Hugo pela objetiva de Robert Guédiguian <i>Dennys da Silva Reis e Beatriz D'Angelo Braz</i>	p. 75
"O Espírito que dá a vida sou eu": A função dos influxos Whitmanianos e Nietzscheanos na poesia de Álvaro de Campos <i>Carina Marques Duarte</i>	p. 95
O Poema e Dimensões da Identidade <i>Dionei Mathias</i>	p. 111
A assimilação crítica de Fábula de Anfion, de João Cabral de Melo Neto <i>Felipe Oliveira de Paula</i>	p. 128
De Como a Gênese Pessoal Repete o Gênesis Bíblico ou Da Serventia de uma Ideia Fixa na Lírica de Murilo Mendes <i>Fernando Fábio Fiorese Furtado</i>	p. 143
Expansão e Movimento na Poesia de Joaquim Cardozo <i>Jefferson Eduardo Pereira Bessa</i>	p. 159
O Corpo do Poema e os Poemas sobre Corpos: Derrisão e Ambivalência Linguística na Poesia de Valdo Motta <i>Antonio de Pádua Dias da Silva</i>	p. 169

O Eu Lírico E O Eu Autobiográfico No Poema "Gravador", De Armando Freitas Filho <i>Claudine Faleiro Gill</i>	p. 184
“Faláspera”: Uma Leitura de <i>Algaravias</i> , de Waly Salomão <i>Suzanny de Araujo Ramos</i>	p. 194
The Past in the Present; the Past in the Self: Juana Bignozzi’s <i>Mujer de cierto orden</i> <i>Laura Cesarco Eglin</i>	p. 207
Game, game, game and again game, de Jason Nelson: aspectos da contemporaneidade <i>Flavio Pereira Senra e Rafael Delgado Gomes Ottati</i>	p. 225
Resenha – Poesia: do Livro para Internet e da Internet para o Livro Joelma Santana Siqueira	p. 244

APRESENTAÇÃO

O presente número da Revista *Gláuks*, cuja chamada teve por tema “Leituras de poesia”, em uma perspectiva propositadamente ampla, pois pretendia “contribuições inéditas de trabalhos dedicados a abordagens críticas e teóricas da poesia, escritas em português, inglês, espanhol e francês”, chega ao ar com muita alegria pelo acolhimento que a chamada obteve. Fomos atendidos por leitores de poesia de várias instituições nacionais e internacionais (UFMG, UFRGS, UEPB, IFG, UFSM, Universidade do Colorado em Boulder, UNESP, UNB, IFRJ, UFRJ, PUC-SP, UFOP, UFJF), que propuseram abordagens teóricas e *corpus* variado, provando que o gênero tem uma vitalidade inquestionável e se reinventa em modelos e visadas novas a cada momento.

O grande número de submissões a um volume voltado para a poesia inevitavelmente provoca uma reflexão sobre a posição do gênero hoje na literatura e nos segmentos sociais. Em uma época em que tanto se tem falado sobre “crise” da poesia, é factual que o gênero está presente nos muitos livros que são publicados todos os dias, nas muitas revistas acadêmicas e de divulgação que circulam impressas e *online* e nos muitos *sites* e *blogs* da internet. A crítica literária atual, por vezes tão duramente criticada quanto a poesia contemporânea, deve ser avaliada texto a texto e esperamos contribuir para essa tarefa com os artigos que trazemos a lume. O volume traz um leque variado de leituras poéticas, o que pode contribuir não somente para os diálogos entre o pensamento crítico e o texto poético, como também instigar novos diálogos para seus leitores.

Para discutir esse gênero tão controverso, abrimos o volume com uma entrevista com Marcos Siscar, poeta reconhecido e decisivo na poesia brasileira, a quem agradecemos pela disponibilidade responsável e generosa. Nessa entrevista, o autor posiciona-se sobre as várias questões que envolvem a produção poética e o lugar da poesia nos estudos literários, na escola, e nas questões sociais e políticas de nossa realidade nacional.

Os artigos, por sua vez, sinalizaram para as questões prementes nos estudos acadêmicos sobre o texto poético. Pode-se perceber, de imediato, a forte presença da tradição poética ocidental nas abordagens acadêmicas sobre o gênero poético. Nesse sentido, Dante e sua *Comédia* comparecem como tema do artigo de Carlos Augusto Ferreirinha e Maria Aparecida Junqueira, que explora a relação intertextual desse autor com Haroldo de Campos. Rimbaud e uma de suas vertentes pouco estudadas, suas adivinhas, é discutido no artigo de Mônica Genelhu Fagundes. “O infinito”, de Leopardi, é lido por Emílio Maciel a partir da análise do complexo jogo de simetrias que atravessa o poema. Também Victor Hugo se faz presente, tanto no artigo de Daniela Mantarro Callipo, que analisa suas canções de exílio, quanto na apresentação de alguns fotogramas de Robert Guédiguian, discutidos por Dennys da Silva

Reis e Beatriz D'Angelo Braz. Carina Marques Duarte, por sua vez, analisa as influências “vitalistas” em Álvaro de Campos, que provieram de Nietzsche e Walt Whitman.

A poesia moderna mostrou-se ainda vital para os estudos poéticos. Dionei Mathias comenta aspectos temáticos da poeta alemã Mascha Kaléko. A tradição poética brasileira moderna comparece com artigos que buscam novas perspectivas na obra inesgotável dos poetas dessa fase. O artigo de Felipe Oliveira de Paula ressalta as complexidades teóricas que envolvem o estudo da linguagem poética de João Cabral. Por outro lado, Fernando Fábio Fiorese Furtado discute Murilo Mendes e sua relação tão poeticamente singular com o cristianismo. E o ainda tão pouco estudado poeta brasileiro moderno, Joaquim Cardozo, é apresentado em um artigo de Jefferson Eduardo Pereira Bessa sobre o espaço em sua poesia.

Da mesma forma, a poesia contemporânea confirma seu lugar de destaque nos estudos atuais sobre poesia. Antonio de Pádua Dias da Silva discute, no sempre polêmico Waldo Motta, as ambivalências em uma poética firmada no confronto entre o riso e o discurso religioso. O artigo de Claudine Faleiro Gill aborda a questão das escritas do eu no poema “Gravador”, de Armando Freitas Filho. Suzanny de Araujo Ramos recupera a “faláspera” de Wally Salomão em sua *Algaravias*. Laura Cesarco Eglin, por sua vez, aponta o tempo e suas ambiguidades como fator decisivo para a leitura da poeta argentina dos anos 60, Juana Bignozzi. A poesia digital de Jason Nelson é discutida por Flavio Pereira Senra e Rafael Ottati

Por fim, encerra esse número uma resenha sobre a antologia *Poesia contra a guerra* (2014), livro organizado por F. Ponce León, autor do *blog* de poesia homônimo à obra e que acaba de completar nove anos no ar.

Na organização do volume, a reiteração de alguns temas ou abordagens teóricas permite destacar algumas linhas de intervenção crítica sobre a poesia nos dias atuais. Algumas questões se mostraram reincidentes, como o tempo, o espaço, a memória, o corpo, as influências e os diálogos, no entanto, várias foram as abordagens e os autores que os ensaios trouxeram à cena. Em comum, os textos apontam para o fato de que, no gênero poético, temas, processos poéticos, escolhas linguísticas, posições políticas, tudo é passível de um tratamento de ambiguidade e suspensões de juízos e conceitos. A poesia, em todas as épocas, sempre será a voz do dissonante, do novo e do impossível. E os textos a seguir testemunham esta incapacidade que esse gênero tem se conformar.

Os editores:

Elaine Cristina Cintra (UFPB)

Francisco Topa (Universidade do Porto)

Joelma Siqueira (UFV)

ENTREVISTA

ENTREVISTA COM MARCOS SISCAR

INTERVIEW WITH MARCOS SISCAR

Por Elaine Cristina Cintra (UFPB) e Éverton Barbosa Correia (UERJ)

Autor de uma obra poética já reconhecida como uma das mais importantes da atualidade, Marcos Siscar publicou seu primeiro livro, *Não se diz*, em 1999. Antes, porém, já havia lançado vários poemas na revista *Inimigo rumor*, que por muitos anos se destacou como um veículo significativo na divulgação de novos poetas. *Não se diz* foi seguido por *Tome seu café e saia* (2001), e por *Metade da arte* (2003), livro que reuniu toda a poesia que havia escrito até então, incluindo também os inéditos *Terra inculta* e *Metade da arte*. O próximo livro, *O roubo do silêncio* (2006), foi resultado de um projeto na França financiado pela Bourse d'écriture do Centre National Du Livre. O livro, escrito em prosa poética, foi indicado aos prêmios Portugal Telecom 2007 e ficou em segundo lugar no Prêmio Goyaz de Poesia 2006. Outros dois livros de poesia se juntarão a essa lista, *Interior via satélite* (2010), que também concorreu ao prêmio Portugal Telecom e o recém-lançado *Manual de flutuação para amadores*, obra que confirma e consolida alguns processos poéticos desenvolvidos nos livros anteriores, ampliando-os com novas visadas experimentais.

Concomitante a essa produção poética significativa, Marcos Siscar atua em outras frentes da área. Como tradutor e teórico da tradução, publicou livros de Jacques Roubaud, Michel Deguy (seu orientador de doutorado), e Tristan Corbière. Também cotejou a produção infanto-juvenil ao lançar, em 2012, o livro *Cadê uma coisa*.

No campo ensaístico, Siscar é autor de textos tidos como fundamentais para as discussões da contemporaneidade na cena nacional. A formação intelectual que concilia o pensamento crítico-filosófico ao teórico-literário trouxe para sua obra uma perspectiva da filosofia contemporânea que incide sobre sua poesia e sobre as teorias que desenvolveu especialmente a partir de 2008, nas quais analisa as ressonâncias do discurso da crise na modernidade, e como este se apresenta nos estudos sobre a poesia contemporânea. Em 2010, reuniu os vários artigos publicados em revistas especializadas que desenvolviam suas reflexões sobre o assunto em um livro chamado *Poesia e crise*, obra indicada para o prêmio Jabuti 2011 na categoria “teoria e crítica literária”. Em 2014, seria novamente indicado para esse prêmio por *Jacques Derrida: literatura, política, tradução*.

Na entrevista que segue, Siscar discute alguns de seus processos poéticos e elucida pontos nevrálgicos que interessam aos leitores da poesia contemporânea, como a relação com a tradição poética e crítica, as novas acepções da subjetividade lírica, a posição política do poeta atual diante do contexto nacional, contribuindo uma vez mais para esse debate tão acirrado e polêmico.

EBC: Quando do falecimento de Carlos Drummond de Andrade, Paulo Leminski em tom de piada acusou que “o trono estava vago”. João Cabral, que seria o herdeiro natural do trono, não se pronunciou e vago continuou o trono da poesia brasileira. Tão vago que, recentemente, A Academia Brasileira de Letras (ABL) se recusou a premiar um concurso de poesia, com um júri composto por Ferreira Gullar, Cleonice Berardinelli e Alberto da Costa e Silva, portanto, com uma composição bastante respeitável. Isso nos leva a crer que o trono, de tão ignorado, não exista mais. O fato de não haver uma figura de proa, que servisse de farol para a poesia brasileira, estimula ou intimida a produção de poesia? Os concursos e os prêmios de poesia contribuem ou atrapalham a reflexão sobre o fazer poético?

É um modo de colocar a questão. Mas é preciso lembrar também a evidência de que pleitear o trono (a não ser em tom de piada, justamente) já é uma maneira de não merecê-lo. Não pelo aspecto moral a que isso parece aludir, mas pela pobreza de visão de poesia que vai a reboque da proposição, de relação com a arte e com o processo cultural. A ideia da tradição poética como intriga palaciana (ou como corrida de cavalos) é algo repugnante. Quando, por sua vez, morreu João Cabral, a *Folha de São Paulo* fez uma primeira página da *Ilustrada* com as fotos de alguns poetas de peso, colocando-se a mesma pergunta. E o silêncio foi o mesmo. O que nos faz pensar que a obsessão pelo trono é, em primeiro lugar, um paradigma jornalístico; do mesmo modo que a pressa dos jornalistas em decretar esvaziamentos e novos lugares de *investimento* (palavra que uso de propósito) cultural.

Temos dificuldade em ver as coisas como conjunto de forças em interação. Queremos que seu sentido se apresente de modo acabado ou que pelo menos sua tendência dominante possa ser resumida com um nome. Pensando apenas em poetas vivos, por que não entronizar Ferreira Gullar ou Augusto de Campos? A razão mais imediata é que, do ponto de vista da poesia que se escreve hoje, esses são apenas dois nomes, duas obras, aliás antagonistas, com produtividade e história muito significativas, reconhecidas por muitos, mas também discutíveis, não necessariamente merecedores de subserviência. Em poesia, interessa ler o último livro de Augusto de Campos da mesma maneira que interessa ler o poeta que está começando; interessa ler a obra tida como declinante, algo reincidente, mas também a obra tida como imatura, algo defeituosa. São interesses e situações que não precisam ter um denominador comum, do ponto de vista da vida literária.

O que mais me chama a atenção, nesse sentido, não é a ausência de rei na poesia brasileira, mas a presunção de um júri que deixa de discernir um prêmio de poesia. Embora constate que alguns colunistas tenham visto nisso um momento de seriedade crítica, de advertência à superficialidade, às facilidades, também não é difícil enxergar aí um enorme narcisismo pessoal aplicado a uma situação institucional e pública. Não é de hoje que Ferreira Gullar, por exemplo, aparece nos jornais para dizer que não há nada acontecendo (em poesia, em crítica de arte, etc.) que realmente valha a pena. Diante da

declaração preliminar de desinteresse, colocada de modo genérico e arrogante, pergunto-me qual é o valor propriamente distintivo e crítico das opiniões desse senhor sobre obras publicadas em um determinado ano, especificamente.

Nada mais alheio à experiência de leitura e produção de poesia do que prêmios desse tipo. O resultado muito previsível (ou, na melhor das situações, aleatório) dos prêmios literários pode ser chocante para quem acompanha a produção literária. Basta olhar as listas anuais de ganhadores de tal ou tal prêmio para perceber que há mais semelhanças entre os vencedores do que propriamente clareza de critérios literários. Quantas vezes livros médios de poetas reconhecidos não suplantaram injustamente livros fortes de autores jovens? ou livros publicados por grandes editoras, aqueles publicados por pequenas editoras? ou livros associados com determinada tradição de poesia, com determinada instituição, outros que lhe são estranhos? Em outras palavras, a relevância literária real dos resultados de prêmios, assim como dos concursos de bolsas de criação, é muito relativa. Há um abismo entre o processo literário, que é múltiplo e complexo, e o perfil por vezes muito previsível dessas escolhas que inclusive podem estar mais ligadas ao mercado editorial do que à literatura, propriamente.

Por outro lado (e isso é fundamental), a poesia e os poetas não existem fora do tempo e do espaço; a poesia também precisa dessas situações públicas das quais, bem ou mal, fazem parte os prêmios, as bolsas, as distinções, as homenagens. Um prêmio ou uma crítica relevante podem ser decisivos na trajetória e na obra de um escritor; fazem parte da discussão, do debate, da sustentação de um espaço público associado à literatura. Por essa razão, seria salutar que julgamentos públicos fossem levados a sério, o que não me parece ser o caso quando eles são realizados justamente no sentido de diminuir esse espaço público, fazendo pesar contra um processo amplo (e no fundo desconhecido de muitos, quando não dos próprios jurados) uma pura prerrogativa de gosto ou de autoridade.

EBC: Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), que orientam a prática em sala de aula e o consumo de literatura nas fases iniciais de aprendizagem, conferem à literatura um lugar vago e indefinido entre as “linguagens”. Como você vê tal fenômeno de arrefecimento da leitura de obras literárias e, em especial, da poesia nos ensinos fundamental e médio? Como você reagiria se visse um poema seu grafado num livro didático ou um livro seu recomendado pelo MEC entre os materiais paradidáticos?

As duas questões se comunicam. E começo dizendo, de imediato, para depois me explicar, que ficaria feliz em ver um texto meu num livro escolar. Entendo a escola como um lugar no qual aquilo que é processo (criação/leitura) ganha forma e sentido *comum*. É de uma enorme complexidade decidir o que tem ou não sentido comum, o que é compartilhado ou o que *deve ser* compartilhado. Bem entendido, a finalidade da poesia não é a escola. Muitas vezes, o que chamamos “poesia” vive de um impulso

crítico que é anti-institucional e mesmo *contrapoético*. Mas a escola não deixa de ser um lugar de vivência e de ressignificação do conhecimento, da história e da cultura, um lugar onde determinadas maneiras de ver o mundo se tornam “lugares comuns”, por assim dizer.

Muitos poetas que tinham suas razões para recusar a instituição escolar (como Baudelaire, já em meados do século XIX, falando da “heresia do ensino”) encontraram nela a preciosa oportunidade de terem suas obras lidas de maneira aprofundada, conhecidas a fundo e em detalhe, compartilhadas de uma maneira inimaginável para um escritor daquela época. Há uma tendência já antiga de se ver a escola como um lugar de domesticação da cultura, como modo de aparelhamento das forças sociais mais conservadoras. De certo modo, é isso também, um lugar de conservação – de interpretação e manutenção. Por outro lado, a instituição escola, como qualquer outra instituição, é passível de transformação, tanto nos seus conteúdos quanto nos seus métodos. Aliás, nesse sentido mais amplo, antes mesmo de falar da escola, seria preciso lembrar que o ensino não se resume simplesmente a ela. A escola não é senão a instância pública, comum, daquilo que se faz cotidianamente, em muitos outros tipos de circunstâncias (privadas, profissionais, confessionais): interagir com o conhecimento, informar e informar-se, influenciar e ser influenciado.

Por isso, parece-me evidente que a escola merece mais a atenção do poeta que seu menosprezo. Do século XIX para cá, e da França para o Brasil, há situações bem diferentes a serem consideradas. Ao que tudo indica, estamos, no Brasil, mais imediatamente expostos às relações de força que colocam em conflito diferentes projetos de cultura, interesses comerciais, movimentos sociais. As transformações não são, de antemão, nem boas nem ruins. As próprias escolas e os professores têm alguma liberdade para lidar com aquilo que ensinam. Apenas me parece que, no caso da literatura, as transformações às quais você se refere não acenam de modo sustentável para o tratamento de suas demandas. Evidentemente é um problema o desaparecimento do nome “literatura”, ou “poesia”, do núcleo disciplinar dos currículos – como se se tratasse de um fenômeno cultural *igual aos outros*, como se tudo fosse “linguagem” da mesma maneira, e cíclico da mesma maneira. Ao mesmo tempo em que subestima as diferenças de vocação, de história, de escala temporal, de função intelectual e cultural dos diversos fenômenos de cultura, esse tipo de solução não favorece a abordagem realmente crítica da experiência contemporânea. As diferenças em termos do sentido e do interesse social de cada uma dessas coisas também ficam acachapadas.

Dentro da ideia de obrigatoriedade e de universalidade do ensino, o dilema de fazer crianças e adolescentes, com origens e histórias tão diferentes, terem acesso ao universo do livro (literário ou não) vai continuar sendo um problema para os pedagogos, por muito tempo. Esse é um problema da Educação, que não é especificamente brasileiro, nem particularmente atual. No que diz respeito à literatura, o que me parece fundamental é entender as diferenças de tratamento que essa questão tem merecido em distintas tradições de ensino e as relações que essas tradições mantêm com os respectivos processos sociais.

Por isso mesmo, o que eu destacaria, na contramão da sua pergunta, é de onde vem a ideia do arrefecimento da leitura (da crise da literatura, do fim da poesia, etc.). A constatação da decadência, de aspecto irrefutável, me soa como um modo de legitimar o raciocínio substitutivo e homogeneizante, que frequenta muitas propostas de alteração do currículo escolar. A própria ideia da decadência me parece ser parte de uma determinada “estratégia”, e não exatamente informação sobre o real. A questão que mais me interessa é a *função*, os *interesses* que estão por trás, da afirmação do declínio da leitura, da literatura, da poesia. É claro que, muito frequentemente, esse discurso vem de um lugar crítico e reparador: ele é comum entre professores, por exemplo. Por outro lado – e gostaria de frisar esse aspecto – a decadência também pode ser usada para justificar a substituição do conhecimento formal produzido ao longo de séculos pelo imediatismo do marketing cultural da mídia. Pergunto-me se não é também isso o que vem acontecendo. Não sou melancólico, porque não vejo esses processos como coisas acabadas. Felizmente, são assuntos suscetíveis de discussão. Então, é preciso começar aceitando o fato de que vivemos em permanente conflito de informações; de que, dada uma informação, é preciso avaliar seus vínculos, seus interesses, suas possíveis interpretações. É muito fácil notar como as estatísticas, mesmo elas, supostamente garantias de objetividade, são usadas frequentemente de forma equívoca, em contextos desse tipo.

ECC: A sua leitura da poesia contemporânea reitera o discurso da crise, discurso este herdado do século XIX, e que impregna a crítica literária atual. Se considerarmos que o discurso sobre o cenário político e econômico nacional traz hoje em várias instâncias, repetidamente, a palavra “crise”, como você formularia esta triangulação crise, política e poesia no Brasil atualmente? Em outras palavras, o que pode a poesia, nos dias atuais, diante da “crise” política nacional?

Eu retomo o discurso da crise e do declínio, no sentido que expus acima. A ideia de que o contemporâneo é um momento de decadência é muito antiga e muito frequente. Ela já está presente em muitos momentos históricos. Porém, a meu ver, ganha um papel estruturante na poesia da “modernidade”. Dedico-me ao estudo de como esse fenômeno tem lugar na obra e no projeto de poetas, principalmente. A hipótese é a de que, na poesia, diferentemente de outros discursos sociais que fazem uso desse paradigma, a crise serve à constituição de uma visada que é crítica e autocrítica, ao mesmo tempo. Funciona como um modo de apontar para um impasse que vivemos sem saber nomear, ou seja, sem conseguir alçá-lo à condição crítica. Portanto, minha proposta não é simplesmente *reiterar* a ideia de crise como informação sociológica, mas contextualizá-la, entendê-la como parte de um processo histórico que é também uma estratégia cultural.

A repentina e violenta emergência da palavra “crise” na política nacional não deixa de ser sintomática a propósito da importância desse paradigma em outros campos

da experiência. Depois de décadas lendo jornais, é muito evidente para qualquer leitor de que a afirmação da “crise” é cíclica e estratégica, também “produzida” de certo modo. Instaurar uma crise é um modo de recolocarem jogo determinada organização das coisas. A situação política do Brasil no início do segundo mandato de Dilma Rousseff não foge à regra. Ao contrário, me parece um caso dos mais característicos, mediado por um alto nível de especulação interpretativa.

O que pode a sociologia diante da efetiva crise política nacional? O que pode a ciência? O que pode a ecologia? A religião? A poesia? A crise política é uma crise relacionada com a prática da política. São tempos e escalas muito diferentes do discurso. Mas claro que o fundo da sua questão remete à constatação de uma disparidade de forças. Podemos tentar explicitá-la lembrando que vivemos inteiramente dentro da lógica econômica, em uma época na qual os projetos nacionais vêm perdendo força diante dos interesses comerciais. Mas mesmo esses interesses dependem das circunstâncias e de determinados jogos de força. Isso explica que não tenha parecido escandalosa, na crise financeira mundial de 2008, a suspensão temporária de pontos de referência tão fortes quanto a ortodoxia liberal do estado mínimo, por parte de países como os EUA. Esses movimentos de autoimunidade são decisivos: romper com a própria lógica por vezes é o único modo de salvar determinado jogo de forças.

Isso não deixa de acontecer em um lugar político decisivo, que é o jornalismo. Já há algum tempo, parte do jornalismo brasileiro vem abandonando sua busca de objetividade, de interesse público, e assumindo de maneira explícita uma posição “política”, facilmente associável a determinados grupos. Essas tomadas de posição atribuem um estatuto imediatamente interessado ao tratamento da informação. Talvez estejamos aqui num lugar de discussão mais afinado com o tempo e com a escala da questão política da crise. O atendimento a “nichos” de mercado, que se opõe ao espírito público, é um dos dispositivos mais imediatos da produção de lugares de poder, de novos valores e de novos heróis. Até por isso, quem se interessa por literatura poderia encontrar um ponto de referência para a discussão contemporânea na história recente da sua progressiva exclusão dos suplementos, ou ainda na transformação do espaço da crítica literária jornalística em publicidade de editoras. Mesmo a existência das redes sociais, que é positiva, não se opõe necessariamente a esses mecanismos: elas parecem funcionar, antes, como caixa de ressonância de determinados centros de informação.

A lógica da poesia (penso aqui na disciplinaridade associada à poesia: à *poética* digamos), como das humanidades em geral, é uma lógica menos imediata, mais lenta e mais reflexiva, que deve passar pelo crivo do sujeito e pelo crivo do sensível para chegar a uma situação pública. É uma lógica interpretativa e crítica, sim, mas indireta, frequentemente hostil às “convicções”, que denuncia a própria miragem dos “fatos”. É um espaço no qual determinada sociedade reencontra velhos conflitos e elabora novos desafios. A propósito da crise, o que me parece interessante destacar na poesia é que, como alternativa ao campo das “convicções”, ela coloca em primeiro plano o reconhecimento das violências que geram exclusões e conflitos, ainda que muitas vezes por meio da esfera de um sujeito individual, que diz “eu”. Não apenas ela reconhece

essas violências como de certo modo as interpretam, explicitam suas “aberturas” e seus “ritmos”. Já não é pouca coisa.

EBC: A poesia é por excelência o lugar da subjetividade na linguagem, embora não seja o único. Apesar disso, certa vertente da modernidade – onde podemos encontrar Valéry, Mallarmé e, entre nós, um certo Drummond e quase todo Cabral – tem se pautado por certa esquiva da subjetividade. Com isso, construiu-se uma compreensão corrente no meio literário brasileiro de que os poetas bons são aqueles que falam do mundo exterior e com objetividade. Sem ignorar ou se afastar dessa nossa tradição moderna, você também produz versos com forte impregnação subjetiva. Tal procedimento poético se deve a referências outras que você incorporou ou a um traço distintivo do sujeito poético que você deseja exibir? Quando especula sobre sua própria interioridade, você especula sobre a dimensão política do seu sujeito ou se exime de fazer tal especulação?

Como você bem aponta, estamos falando de “vertentes” da poesia moderna. Embora seja um dos nossos mais influentes poetas, Cabral não resume por si só a poesia brasileira. Tampouco Valéry e Mallarmé, na França, são representativos do *mainstream* da poesia, a não ser na opinião daqueles que (muito mais radicais do que eles, no aspecto da “esquiva da subjetividade”) os rotulam como representantes de um velho modo de fazer e de pensar poesia. Para certa vertente da poesia francesa atual (a do “literalismo”), Mallarmé e Valéry, paradoxalmente, estariam mais próximos do “lirismo”, ou seja, do “formalismo” que se nutre de uma subjetividade poética institucionalizada. Seria preciso se perguntar por que Cabral, em um de seus ensaios, acusa Drummond de algo muito parecido. Veja que a questão da poesia subjetiva (que envolve a expressão de um sujeito, de um eu) não é tão simples. A leitura do próprio Cabral tende a ganhar em sutileza se pudermos expandir a ideia de sujeito para além do uso do pronome “eu”, movimento crítico muito comum na teoria literária. Mas devo concordar com você que, para certa crítica brasileira, as ideias de contenção de linguagem, de síntese e condensamento, de expurgo do sujeito, servem por si só como valores de poesia. Para alguns poetas que fazem disso o seu quinhão, a crítica ao lirismo ou ao idealismo poético é um momento fundamental de seu modo de inserção no debate.

A meu ver, depois de Cabral, depois do Concretismo, depois das diversas vanguardas experimentais que estabeleceram no Brasil um (ainda que complexo) ascetismo da composição, uma oposição ao derramamento subjetivo e metafórico, o amplo pressuposto de que a poesia brasileira dominante, hoje, seja a poesia da subjetividade soa para mim como um ponto de partida falso e abusivo, um modo de simplificar excessivamente o jogo de forças do cenário poético. Trata-se, no fundo, de uma caricatura da vida literária, cuja função talvez seja a de tentar minimizar o risco de epigonismo dos cultores da “exterioridade”; quando não de justificar, pela acusação à

“ditadura” do eu, uma política literária na qual a poesia, como um todo, tende a ser banalizada e excluída. Há, é claro, poéticas contemporâneas que levam adiante a ideia de base e a desenvolvem, que lhe dão alguma minúcia, tentando colocá-la à prova de suas dificuldades. É o caso, por exemplo, de Paulo Henriques Britto e, de certo modo, de Armando Freitas Filho, ainda que de maneiras bem diversas.

Do ponto de vista crítico, também me interessa a outra face da questão: aquilo que, na poesia *do sujeito*, sem que este seja entendido imediatamente como “subjeto”, “sentimental” ou “existencial”, tende a enriquecer, a tornar mais complexo o sentido do “eu”. Na figuração poética do sujeito não está em jogo apenas uma dimensão subjetiva, sentimental, mas ética (ou “política”, como você diz). Quando escrevo um poema, o material da minha experiência me parece essencial, indispensável mesmo. Minha percepção do mundo (com suas figuras do “interno” ou do “externo”) é o material com que convivo de modo mais íntimo, de modo mais decisivo e fundamental: é nele que flagro minhas próprias resistências e por onde avanço na ficção de uma perspectiva sobre o mundo. Ou seja, minha intimidade (que é também uma intimidade pensante, não exclusivamente “sentimental”) é o elemento a partir do qual me reconheço no mundo e me coloco em relação a ele, o lugar no qual experimento uma visão de mundo e, ao mesmo tempo, aquilo que essa construção tem de insustentável.

Além disso, é importante lembrar que aquilo que um sujeito diz sobre si mesmo em um poema excede em muito o seu próprio caso: ele diz respeito a outros modos de se situar, a muitos outros sujeitos (a algum em específico, ou a “qualquer um”, por assim dizer). É uma maneira crítica de explicar o sujeito de um texto, para além da pobreza “sentimental”. Porém, mais do que isso, a maneira pela qual um eu se coloca (ou é lançado) num poema, transforma-se em retórica e em “figura”, ajuda a entender as modalidades de sua relação com o comum, estabelece por assim dizer formas de relação com a alteridade das coisas. A poesia do sujeito, muitas vezes, é também uma poesia que dramatiza essa relação, que aliás não se contenta com a pressuposição de um leitor virgem de sentido, passivo, de um leitor que pode ser manipulado no estilo da retórica aristotélica da persuasão ou da estética do “efeito”. O tratamento do leitor por determinado texto indicia certa concepção de sujeito e de seu modo de relação com o mundo. Tenho escrito ou falado sobre poetas que colocam em cena situações como essas, como é o caso de Ana Cristina Cesar – que aliás tem um diálogo muito interessante com Cabral, tanto crítico quanto poético.

Do ponto de vista da minha escrita poética, o que faço se nutre de diferentes tradições, inclusive em diálogo com os objetivismos do século passado. Embora contenha poemas que manifestamente colocam em suspenso o uso do sujeito, ou poemas cuja referência é quase que exclusivamente o “mundo exterior”, é verdade que minha prática poética requisita com alguma ênfase um lugar de relevância para a figuração do eu. Tudo o que disse antes ajuda a entender de que maneira esse aspecto se coloca para mim. Mas sei, é claro, que não é tão simples, e que esse deslocamento da função sujeito impõe algumas dificuldades de leitura, sobretudo numa tradição que desconfia dela. Por outro lado, por si só, essa dificuldade de leitura não explica que uma crítica inteligente como Iumna Simon reduza minha poesia a um “novo sentimentalismo”, acrescentando, para meu

espanto e para minha diversão, que se trata de uma “poesia comercial”. É o mesmo que dizer que a poesia de Paulo Henriques Britto se reduz a um “novo parnasianismo”, pelo fato de se servir da forma fixa. A inespecificidade e, portanto, a banalidade da proposição – que se apoia na moralidade questionadora do “modismo”, do *intelectualismo* e (por que não nomeá-lo, já que está latente?) do *estrangeirismo* – só pode ser entendida, em primeira instância, como parte de uma estratégia de estigmatização ideológica, mas também, indiretamente, de canonização, de separação do joio e do trigo. E assim voltamos à corrida de cavalos.

ECC: A sua produção poética, iniciada tardiamente mas já numerosa e bastante discutida, recebeu críticas que destacaram alguns traços estilísticos, como as repetições, um uso singular do *enjambement* e da construção de um ritmo inusitado, as imagens voltadas para uma paisagem que são decisiva para a construção de um lirismo representativo da contemporaneidade. Como você define seu projeto poético e o modo como ele foi recebido pelos leitores especializados e outros? E para quais direções você entende que sua poesia está caminhando?

Embora escreva desde a adolescência, só publiquei meu primeiro livro (*Não se diz*, 1999) quando senti que havia ali uma dicção mais ou menos bem acabada das minhas leituras, das minhas preocupações, das minhas experiências pessoais. Era um falso “primeiro livro”, no sentido da maturidade e da experimentação. Em termos formais, sobretudo por ocasião do livro seguinte (*Metade da arte*, 2003), havia de fato uma ênfase na desarticulação sintático/semântica e nos contrastes entre o existencial e o especulativo. Isso foi lido como um traço distintivo da minha escrita e algumas dessas estratégias rapidamente passaram a fazer parte do repertório de alguma poesia contemporânea. O livro seguinte, *O roubo do silêncio* (2006) é um livro bem diferente, escrito em prosa, embora guarde uma dimensão muito forte do corte e do ritmo, dado por repetições, elipses, paralelos de sentido. Trata-se de uma coletânea mais coesa, mais atenta a certa dimensão ética, apesar da diversidade sempre evidente dos temas e das situações de cada texto. Em livros como *Interior via satélite* (2010) e em *Manual de flutuação para amadores* (2015; para não falar de *Cadê uma coisa*, 2012, livro de outra forma peculiar), as opções formais mais variadas colocam com frequência em cena a teatralidade da oposição entre verso e prosa que estão muito associadas à própria inquietação sobre o “real”.

A questão formal me interessa muito, é claro, mas lamento certa falta de atenção com relação aos temas dos meus textos, ou melhor, a suas “figuras” (formas de colocar em cena determinados ritmos, mas também determinadas questões). Do mesmo modo, embora cada uma delas tenha função e contexto próprios, a desvinculação entre minha escrita crítica e minha escrita ensaística me soa limitadora. Claro que esses movimentos de leitura são complicados, mais complicados do que a constatação de padrões formais, até porque estamos falando de escritas em movimento; mais do que isso, creio que a leitura de uma obra (qualquer que seja) supõe um tipo de convivência e de intimidade

grande com os textos, algo que, por incrível que pareça, é bastante incomum, mesmo na universidade. Não pretendo advogar uma adesão da leitura crítica às posições da obra, mas é preciso sempre lembrar que a leitura pressupõe um mínimo de competência descritiva. Estamos frequentemente interessados em *aplicar* determinadas reflexões às leituras dos textos, em *reiterar* posições que precedem a experiência de leitura, impedindo qualquer tipo de diálogo com o texto “analisado”. Como se nada de novo acontecesse, ou pudesse acontecer, na leitura de um texto.

Alguns desses aspectos começam agora a ter atenção por parte de leitores dos meus livros, o que tem me deixado bastante satisfeito. Geralmente, são pessoas que vem acompanhando minha trajetória ou que têm interesse em entendê-la. E, de fato, isso me parece decisivo, não apenas porque a escrita tem um passado, mas porque aquilo que escrevo se realiza para mim sempre como um processo, uma forma de autodefinição. Diferentemente de determinadas obras que têm um projeto de escrita muito bem definido, desde o princípio, construindo-se pela via do desdobramento e da derivação constante desse projeto, o que faço se nutre da ideia de que a escrita é um processo, uma busca incessante de dar forma e sentido à experiência, mesmo sabendo que talvez não se chegue nunca a essa forma e a esse sentido – a não ser *a posteriori*, graças à leitura de um outro. Isso impõe, como horizonte da escrita, uma certa variedade de meios e de objetos; requisita também a necessidade de *reescrever* sobre determinados temas, de retomar determinadas figuras, determinados poemas, enfim, de rescrever-se a si mesmo, como instância-sujeito que aceita a “aventura” ou o desafio de se repensar diante de novas aberturas. Claro que poderia dizer coisas específicas sobre o que escrevo, em especial sobre determinados textos ou determinadas figuras, mas prefiro colocar as coisas dessa maneira quando o que está em questão é a “direção” para onde vamos caminhando.

Maquinaria C3smica: A Divina Com3dia e A M3quina do Mundo Repensada

Cosmic Machinery: The Divine Comedy and The World Machine Rethought

Carlos Augusto Ferreirinha¹
Maria Aparecida Junqueira²

RESUMO: S3o *corpus* deste estudo *A Divina Com3dia*, de Dante Alighieri, e *A M3quina do Mundo Repensada*, de Haroldo de Campos. Busca-se compreender aspectos do funcionamento dessa maquinaria c3smica, a partir da apreens3o de rela33es entre os poemas, de conceitos socioculturais que os permeiam, assim como de suas concep33es de mundo: dantesca/renascentista e haroldiana/contempor3nea. Baseou-se em textos te3rico-cr3ticos tanto da 3rea da f3sica, quanto da literatura, a fim de assimilar elementos e instrumentos necess3rios para a an3lise e interpreta33o. Nota-se que pontos de di3logo e elementos po3ticos dantescos se presentificam na obra haroldiana, expondo n3o s3o a intr3nseca rela33o atemporal dos poetas, mas tamb3m o amalgama de n3os cruciais na constru33o de suas m3quinas do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: A Divina Com3dia. A M3quina do Mundo Repensada. Cosmopoesia.

Entre os primeiros anos do que viria a ser o grande *Renascimento*, no ber3o de Floren3a, Dante Alighieri (1265-1321) comp3s sua obra suma, intitulada *A Divina Com3dia*. Um dos motivos de maior interesse em seus estudos, al3m das quest3es quase teol3gicas do *Inferno* e do *Purgat3rio* e do pr3prio cont3do aleg3rico-infinito, 3 a quest3o da cosmologia aristot3lica-ptomolamaica - cosmovis3o que predominava na 3poca -, e que foi utilizada para a constru33o po3tica, estrutural e funcional de seu *Paradiso*. Foi tamb3m essa teocosmovis3o que permitiu a Dante criar seu "N3o Universal", ou seja, a maquinaria respons3vel pela manuten33o e funcionamento do Universo: Deus.

¹ Possui gradua33o em Letras: Licenciatura em L3ngua Portuguesa (2014) pela Pontif3cia Universidade Cat3lica de S3o Paulo – PUC-SP. Atualmente 3 mestrando em Literatura e Cr3tica Liter3ria pela mesma institui33o.

² Docente do Departamento de Arte e do Programa de Estudos P3s-Graduados em Literatura e Cr3tica Liter3ria da Pontif3cia Universidade Cat3lica de S3o Paulo (PUC-SP), S3o Paulo, SP.

Haroldo de Campos (1929-2003), em sua *A máquina do mundo repensada*, propõe um necessário e intrigante repensar da antiga visão ptolomaica em constante diálogo com Dante. Ingressa-nos em uma viagem cósmica, partindo dos avanços científicos desde Copérnico e Galileu, chegando a um tipo alternativo de maquinaria funcional condizente com os conceitos da Física contemporânea. Ambos os poetas compõem suas maquinarias de forma sublime, em suas respectivas épocas. Guillaume Colletet (apud PÉCORA, 2005, p. 101), em 1658, denomina esse gênero de poesia científica de “poésie naturelle”, isto é, “aquela que trata de todas as coisas da natureza, tanto corpos celestes quanto corpos elementares e sublunares”. Haroldo de Campos (2002, p.59), a nosso ver, batiza, de modo mais específico e apropriado, de “cosmopoesia”, isto é, aquela que compreende “a ordem do cosmo à maneira de um engenho sabiamente articulado”.

Parece que Haroldo encontra em Dante um parceiro para reconstituir o amálgama de forma e sentido na poesia. Os poemas são reveladores de uma cosmologia poética, e Haroldo de Campos, em *A máquina do mundo repensada*, põe-nos a repensar a “máquina” poema, poeticamente retomando grandes poetas como Dante, Camões, Drummond. Aqui, interessa-nos Dante e Haroldo, e pela vertente haroldiana, apreender o seu revisitar a tradição a partir de sua experiência histórica, marcada por inovações técnicas e científicas. Do mesmo modo, dada a grandeza poética de ambos, apreender, em seus poemas-palimpsestos, aspectos de suas construções poéticas e visões de mundo.

Por isso, é possível perguntar: qual a ligação da poesia de Dante Alighieri, da era medievo/renascentista, com a poesia de Haroldo de Campos, dessa nossa contemporaneidade, e até que ponto Dante é precursor de Haroldo.

O diálogo entre as obras já se estabelece a partir da capa de *A máquina do mundo repensada*. Projeto gráfico e capa foram produzidos por Ricardo Assis, com ilustrações retiradas da obra *Astronomia: Uma Visão Geral do Universo*, conforme a ficha técnica apresentada no final do livro. A capa apresenta uma imagem única, uma espécie de esboço do modelo aristotélico-ptolomaico, cujo centro sugere, em traços finos e leves, a imagem de Cristo

crucificado. A proposta inicial da obra haroldiana, já explícita na relação *título-imagem*, seria o próprio repensar deste funcionamento e estruturação do Universo, repensar os movimentos e a maquinaria que o organizam, repensar a questão do teocentrismo e, dentro da própria concepção do teocentrismo, a função deste “motor imóvel” que rege todo o Cosmos.

Assim como o poema de Dante, dividido em três Cantos: *Inferno*, *Purgatório* e *Paradiso*, Haroldo também divide em três partes seu cosmopoema. Não as intitula, entretanto, discerne o tópico de cada Canto: no Canto I, invoca os poetas que outrora trataram da “máquina” do mundo em suas cosmopoesias, referindo-se, assim, ao ciclo ptolomaico cosmológico; no Canto II, parte da evolução da cosmovisão da Física, desde Copérnico até Einstein, iniciando a reforma e o referente ao maquinar cósmico; por fim, no Canto III, propõe seu repensar referente ao funcionamento da “máquina do mundo”, partindo dos conceitos da Física contemporânea e da teoria do *Big Bang*.

Outro fator estrutural que antecede ainda o conteúdo temático dialógico das obras é o da composição de Haroldo que, tal como Dante, é feita em um esquema de *terza rima*. Ambas as obras apresentam a constituição dos versos decassílabos rítmicos na divisão a/b/a; b/c/b; c/d/c, e assim por diante, causando o efeito da possibilidade de movimentação da rima, trazendo sua conclusão na estrofe seguinte. Dante, por um lado, cria tal esquema tríade rítmico para, primeiramente, sendo um teocosmopoema, corresponder à Santíssima Trindade e, posteriormente, impedir que qualquer de seus versos componentes d’*A Divina Comédia* fossem adulterados ou suprimidos. Haroldo de Campos (2002, p.64), por outro lado, utiliza-se de tal esquema, valendo-se de questões gramaticais para criar, ao mesmo tempo, “rimas deliberadamente imprevisíveis [...], e perturbar a fluência normal do decassílabo, conferindo-lhe uma ‘sintaxe em abismo’, que roça, às vezes, pelo ‘indecidível’”. É dessa forma que Haroldo faz de Dante presença constante em sua obra, desde a estrutura até o conteúdo dialógico temático infundável.

Mostram essa estreita relação os dois versos iniciais da obra de Haroldo: “1.1. quisera como dante em via estreita / 1.2. extraviar-me no meio da floresta”. Os versos revelam um eu-lírico que busca o conhecimento, a si mesmo e, na

medida do possível, o que poderíamos chamar de uma verdade. E é nessa busca, principalmente pelo autoconhecimento, que o eu-lírico lança-se. Paradoxalmente, barrado pelas feras, o sujeito lírico, tal qual “5.3. o sacro magno poeta de paúra / 6.1. transido...”, se vê “6.1. ... e eu nesse quase- (que a tormenta / 6.2. da dúvida angustia) –terço acidioso / 6.3. milênio a me esfingir: que me alimenta”, saindo dos caminhos pré-trilhados a fim de perder-se no desconhecido, já que o desconhecido é a forma de buscar-se. Entretanto, ao contrário de Dante que inicia sua obra com uma fé inquestionável e assim segue o seu percurso em todo o poema, o sujeito lírico haroldiano parte de um posicionamento agnóstico e curioso, lançando-se com coragem em busca de respostas que sua incontrolável e irretornável reflexão “esfingem”-no. O poeta florentino estabelece um paradigma renascentista-literário fechado, herança da Idade Média, o que torna seu fim finito, atribuindo com toda certeza a gestão e a regência do Universo a Deus de forma inquestionável, embora tenha uma obra alegórico-multinterpretativa quase infinita. Haroldo, por sua vez, seguindo o paradigma de nossa era, se assim podemos chamar, constitui uma obra igualmente alegórico-multinterpretativa, porém, aberta. Além disso, Dante extravai seu cursar pela selva escura, enquanto Haroldo contrasta tal momento com seu extraviar pelas veredas de um “2.3. sertão - mais árduo que floresta”. De modo familiar e simultaneamente universal, Haroldo traz os animais da selva de Dante repaginados à moda brasileira - onça pintada, ou seja, “1.3 entre a gaia pantera e a loba à espreita / 2.1. (antes onça pintada aquela e esta / 2.2. de lupinas pupilas amarelas) -, além de invocar Guimarães Rosa de *Grande Sertão: Veredas* e de “Meu tio o Iuaretê”. Ao repaginá-los, Haroldo imprime qualidade e importância à literatura brasileira, e direciona *A máquina do mundo repensada* à soma obra poético-literária italiana e mundial.

Em outros versos: “3.1. ...de veredas como se elas / 3.2. se entreverando em nós de labirinto / 3.3. desatinassem – feras sentinelas”, Haroldo pluraliza os sentidos da palavra nós, tanto como primeira pessoa do plural, fazendo de nosso interior, individual e coletivo, sujeito e humanidade, o próprio labirinto universal, como o diálogo com Dante, podendo referir-se ao *Nó Universal* dantesco – Deus - que tudo conecta e em tudo está presente, evidenciando a

busca que o poeta renascentista faz a fim de conseguir o desatino de tais nós, compreendendo a mente e o regimento que tal visão opera.

Enquanto Dante, na primeira *terzzina* d'*A Divina Comédia*, situada na divisão do *Inferno*, escreve “*nel mezzo del cammin de mi vitta*”, sugerindo seus trinta e cinco anos; Haroldo, ao escrever “5.2. dante com trinta e cinco eu com setenta -”, faz questão de mencionar sua idade no poema - setenta anos -, sugerindo o iminente ocaso de sua vida e, ao mesmo tempo, *A máquina do mundo repensada* como sua suma obra. Contrapondo, então, os motivos que levam Dante a escrever *A Divina Comédia*: o medo de sua condição existencial póstuma e fora da glória celeste, Haroldo postula como motivo sua Dúvida e questionamento, pautado em sua agnose diante do enigma cosmológico, preenchido pela saturada inapetência às questões espirituais e à tristeza e melancolia que lhe causam o “6.2. ... - terço acidioso / 6.3. milênio a me esfingir :”, muito embora seja tal *esfingir*, o alimento constante e motivacional da continuidade eterna do poema.

No Canto III, há um diálogo direto entre a Máquina do Mundo estabelecida como *Nó Universal*, proposta por Dante, e *A máquina do mundo repensada* proposta por Haroldo de Campos, a partir não só do *big-bang* e de conceitos da Física contemporânea passivos de comprovação empírica, mas também de sua agnose.

Nesse momento do poema, os três animais que outrora barravam sua passagem, assim como fizeram com Dante, tornam-se estrelas: Anã Vermelha, Anã Branca e Anã Negra. Contrapõem-se e contrastam-se tanto com as visões das mulheres com virtudes teologais: a ruiva, fé; a verde, esperança; a branca, caridade; quanto com o momento em que Dante entra no *Nó Universal* e nele enxerga a Santíssima Trindade, pois é o momento em que Haroldo abstrai e abdica questões teologais e místicas, emudecendo-as em relação à forma como Dante via tal teologia, repondo-as pela voz ativa e o olhar empírico do pensamento científico. Entretanto, é também nesta mesma passagem, “106.1. - que me faz questionar e perquirir / 106.2. o pêlo no ovo o chifre na cabeça / 106.3. do cavalo e me impele ao ver-ouvir”, que Haroldo adverte para os casos de excessos, para que não haja extremo “irracional” de um a outro lado.

Também, neste momento, o autor d'*A máquina do mundo repensada* questiona a si mesmo a questão da infundável reflexão inquietante indissoluta: “105.1. ... – sina - / 105.2. – sentença minha sendo o perseguir / 105.3. a reflexão sem cura-dom? estigma?”. O grande ponto dessa infundável reflexão é exatamente a questão do ponto sem retorno, sendo esta sua sina, seu estigma. Haroldo invoca um novo animal - o lince - para que possa prosseguir em seu caminho, diferente dos dantescos e dos que utilizara até aqui. A alegoria deste animal compõe-se inversamente, pois o Lince não o impede de prosseguir, como os animais outrora apresentados, mas o auxilia a continuar seu percurso, visto que possui uma vista mais aguda, almejando alcançar e penetrar questões e enigmas ainda mais distantes.

Dante, como é sabido, é guiado, durante as divisões Divinas teocosmológicas de seu poema, por duas figuras de relevância íntimo-pessoal: Virgílio, a quem chama de Mestre, e Beatriz, seu eterno amor platônico, alegoricamente preenchido com a Graça e a sublimação Divina. Ambos os guias são revelados desde o início do poema, muito embora Beatriz só apareça de fato e passe a acompanhar Dante no Paraíso, concomitantemente ao momento em que Virgílio deixa o poeta-personagem por não ser agraciado com a entrada nos domínios Celestes.

Haroldo, mais uma vez, em diálogo com a suma obra, também postula um guia para tracejar sua linha de visão e caminhar cósmico. Tal guia, entretanto, assim como Beatriz nos cantos iniciais d'*A Divina Comédia*, é apenas citado durante toda a obra de Haroldo. Trata-se do grande físico e humanista brasileiro, além de grande amigo pessoal de Haroldo, Mário Schenberg. É interessante como, neste ponto, o autor d'*A máquina do mundo repensada* recria ambos os personagens na figura de Schenberg. Se Virgílio é intitulado como mestre por Dante; na obra de Haroldo, Schenberg é nomeado *sábio* (136.3). Enquanto Beatriz, n'*A Divina Comédia*, é mais presente pela memória; em *A máquina do mundo repensada*, pelo efeito da memória se apreende Mário Schenberg. Entretanto, é de sublime relevância a percepção de que ambas as obras foram escritas, além de suas questões científico-cosmológicas

socioculturais e pessoais, em homenagem exatamente às memórias de seus guias: Beatriz e Mário Schenberg.

Outro aspecto de semelhança entre Dante e Haroldo é a questão de seus verdadeiros guias. Dante, mesmo tendo sido guiado por Virgílio até o *Paradiso*, quem o leva a entender e o guia no caminho da verdade e dos céus ptolomaicos, compreendidos como realidade na época - o *motor imóvel* Deus -, fazendo-o compreender e enxergar além do que o simples olho humano pode captar e a simples mente humana pode assimilar, é Beatriz. É exatamente este o papel que Haroldo atribui a Schenberg. Ele é o intermédio, com o qual o poeta pode compreender as questões cosmo-físicas. A partir do pensamento e dos ensinamentos de Schenberg, guiando-o por “caminho de veredas”, onde o se perder é fácil, é possível a Haroldo tentar compreender, e numa associação Lince-Schenberg, alcançar ou tentar alcançar pontos que só a longínqua visão é capaz de apreender.

Por fim, contrapondo os modelos em si do *Nó Universal* e d’*A máquina do mundo repensada*, embora díspares, fazem-se extremamente semelhantes em sua conclusão (ou possibilidade de), e em seus efeitos sobre seus relativos. Na obra de Dante, ao alcançar o Último Céu, o poeta é, enfim, agraciado com a visão de Deus: o regente, o organizador, o criador de todo o Universo. Narra, o poeta:

Creio que vi a forma universal

desse nó, e no jubilo me alargo,

pois dizê-lo e sentir é gozo igual.

(ALIGHIERI, apud CAMPOS, 1998, p. 155)

Haroldo, ao contrário de Dante, que segue necessariamente a uma ordem sequencial cronológica de acordo com o paradigma de seu tempo, posiciona-se de forma atemporal, conseguindo, através do “82.1 imaginar”, observar o *big-bang*. Lê-se no poema de CAMPOS (2000, p. 62-63):

- 82.3. abismo – apto a observar o cosmorante
- 83.1. berçário do universo se gerando:
 2. recorre aqui o *big-bang* – o começo (?)
 3. de tudo – borborigma esse *ur-canto*
- 84.1. ou pranto primordial: primeiro nexo

Versos que, mais tarde, Haroldo transfere ao presente e, então, ao fim do Canto III, presencia o Fim do Universo, tanto na busca de si, quanto na busca das respostas da insanável Dúvida (CAMPOS, 2000, p.95, p.96):

- 149.1. a razão de uma cor que entenebrece
 2. um púmbleo-fosco uma não-cor expulsa
 3. do espectro em desespero de íris: desce
- 150.1. do sol incinerado a sombra pulsa
 2. - umbra e penumbra – em jogos de nanquim:
 3. sigo o caminho? Busco-me na busca?

Dante tem certeza da existência de Deus e nele vê todo o significado do Universo; Haroldo, no entanto, questiona até mesmo a ciência, mesmo sendo orientado por ela. O sacro poeta, em sua coda final, estabelece que a razão suma é o Amor (divino), *que move o sol e as estrelas* (DANTE, 1321, apud HAROLDO, 1998, p. 161); Haroldo estabelece, em sua coda final, exatamente como na ciência, uma razão do infinito e reincidente *nexo*, sendo essa ligação racional, exatamente, a premissa da comprovação e em que a ciência se baseia. Há uma espécie de contraposição entre uma razão emocional (Dante) e uma razão lógica (Haroldo), grosso modo. Entretanto, ainda que Haroldo valha-se de sua razão lógica, a mesma é permeada por questões e razões emocionais, como a “Dúvida” e o questionamento rumo às respostas que acabam por consumi-lo.

Assim como no poema de Dante, a quem é permitido por Deus acessar o Nó Universal que tudo liga e nele compreender a maquinaria Universal, passando, de fato, a fazer parte dessa maquinaria de forma una, mesclando-se ao

próprio Deus, estabelecendo, então, seu modelo final, em *A máquina do mundo repensada*, Haroldo também estabelece o seu modelo ao compreender, oferecer e tomar como maquinaria de seu poema o Universo cíclico, parafraseando o dito de Einstein, como Haroldo de Campos (2000, p. 74, 97) faz ao dizer: *deus joga dados “viciados”*:

- 107.2. quiçá uma estrela-fênix ígnea bola
 3. gestando um novo banguê de onde cresça
- 108.1. renascente o universo: a mão esflora

E na coda final, que na própria repetição sugere a razão, o sentido:

- 153.1. **O** nexo o nexo o nexo o nexo o nex

Essa coda final sugere o cíclico, sendo bruscamente interrompida na sílaba final *nex*, que em latim significa uma morte violenta ou abrupta. É esse o ponto em que o Fim do Universo inicia, sugerindo uma nova explosão, em momento abrupto de rompimento e de recomeço: um novo *big-bang*. A ausência de um ponto final, ao término do poema e da coda, sugere, também, o cíclico, levantando uma Dúvida: esse é o fim-início ou o início-fim do poema? Tal aspecto se torna importante porque aponta novamente para Dante: Haroldo, ao trazer o reinício do Universo na explosão, também passa a fazer parte irrevogável e inevitável desta maquinaria.

Tal maquinaria cíclica, científica, permite-nos traçar ainda um novo paralelo, tanto com a capa da obra (novamente, remetendo o final ao início), já mencionada anteriormente, quanto com a cosmovisão das religiões. As orientais como o hinduísmo e o budismo, possuem uma estruturação teocosmológica cíclica de construção, desconstrução, destruição e reconstrução, assim como o próprio Cristianismo, que, com o eterno e cíclico *Renascer de e em Cristo*, torna possível inter-relacionar pontos e questões, como o místico e o empírico que,

aparentemente, no contemporâneo, parecem constituir-se e posicionar-se tão díspares. É importante lembrar que mesmo sendo possível a relação com as teocosmovisões com conceitos puramente físicos, longe do misticismo, Haroldo não se abstém de sua visão agnóstica, não adota nem a gnose nem o ceticismo, mantém, tal como inicia o poema, o questionamento sem fim do ponto reflexivo sem volta (“dom ou estigma?”) - a eterna Dúvida. É exatamente essa Dúvida que proporciona a busca sem fim pelo funcionamento do cosmos, seja pelo Homem Físico, seja pelo Homem Poeta, em suma, pelo Homem Curioso que, preenchido pela Dúvida, tanto anseia no decorrer de toda a história. Como nos lembra o próprio Haroldo de Campos (2002, p. 69), em seu *Depoimentos de Oficina*, “a verdade não há”. A compreensão de tudo que nos cerca é limitada pela nossa pífia visão humana. O que nos resta por respostas da incessante busca para sanar nossa Dúvida, é o mesmo vazio que nos causa o final dos poemas, tanto de Dante quanto de Haroldo: vazio absoluto.

Os aspectos ressaltados evidenciam que Dante Alighieri está na obra de Haroldo de Campos como singular interlocutor desde a composição estilística até as alegorias e referências empregadas no pensamento constitutivo de *A máquina do mundo repensada*. Esta imagem da Máquina do Mundo, em ambos os poetas, traz a cosmologia do contexto sociocultural e a vigência do modelo de forma repensada para uma poética, operando tanto conceitos científicos, como místico-religiosos.

O diálogo estabelecido desde a capa com a imagem do modelo ptolomaico, utilizado por Dante e Camões, com leves traços sugerindo Cristo ao centro, como aquele que rege e faz a manutenção do Universo, propõe um repensar. Haroldo de Campos, por sua vez, em *A máquina do mundo repensada*, de modo paradoxal, recria vários dos recursos poéticos, elementos alegóricos e até mesmo passagens constituintes da Divina Comédia. Como exemplos podemos citar a utilização das feras dantescas, o emprego dos guias de Dante condensados em uma só figura - Mário Schenberg, o sábio. Até mesmo o paralelismo entre a crença de Dante, que parte de uma teocosmologia, na qual Deus é o regente, e Haroldo que caminha para uma cosmologia mais puramente científica, partindo do *big-bang*.

Assim como ocorre com Dante Alighieri, o sentimento íntimo que toma Haroldo de Campos por inteiro durante toda sua viagem (obra) é exatamente a angústia. A angústia da vida pós-morte para Dante, e a angústia da dúvida para Haroldo. Tal angústia duvidosa, que o leva a refletir e tentar entender o Universo, abdicando da obsoleta visão aristotélico-ptolomaica, dá lugar às questões da Física contemporânea. Contudo, mesmo explorando outro rumo, Haroldo mantém reminiscências do raciocínio e da cosmovisão dantesca em seu modo de olhar o Universo.

Embora Dante encontre-se com Deus ao fim d'*A Divina Comédia*, não pôde compreender sozinho a maquinaria cósmica. Durante os segundos em que lhe foi permitida a entrada no *Nó Universal*, foram-lhe também concedidas as graças da compreensão da mente e do raciocínio divino por aquele instante, tornando-o uno ao *Nó Universal*. O mesmo ocorre com Haroldo de Campos, entretanto, não é uma figura divina que o faz compreender a maquinaria, mas o próprio raciocínio reflexivo. Ao fim, próximo da extinção e renascimento do Universo, Haroldo compreende o funcionamento cíclico cósmico, embora também não entenda o porquê nem o que move tal Universo em Fênix, deixando, ainda, uma gigantesca lacuna para suas perguntas que não foram e não serão respondidas. Além disso, abre um vão, no qual uma tênue linha imprime vestígios de uma nova possível aliança com o divino devido ao tempo cíclico (religiões orientais) e ao constante e infinito renascer de e em Cristo (religiões Cristãs).

No momento do fim do Universo, o átimo de segundo que a Dante foi possível agraciar e compreender, também foi alcançado por Haroldo. Mas, diferentemente de Dante que se funde em Deus e depois torna-se indivíduo e individual novamente seguindo sua vida, Haroldo funde-se no Universo em forma de poeira cósmica, em virtude do fim desse Universo. Todavia, por ser um Universo-fênix, a partir do momento do renascimento cósmico, Haroldo, pelos seus restos mortais – a poeira cósmica -, torna-se matéria prima do novo *big-bang*, parte intrínseca, figurativamente, deste novo Universo.

Dante se faz, assim, precursor de Haroldo ao propor, ao longo de sua época e munido das certezas cósmico-científico-religiosas, uma maquinaria

regente Universal, à qual todos os seres estão sujeitos. Um absoluto que, devido ao seu contexto, seria inevitavelmente Deus. É nessa proposta, cujo fim é compreender a organização cósmica, que evidencia sua angústia em busca de respostas, tanto pessoais como universais. Haroldo, situado em um contexto em que a ciência praticamente abdica quase totalmente do divino e enxerga o Universo sob automanutenção, mesmo que o poeta mantenha-se em uma posição agnóstica, ele transfere ao presente o artefato *Máquina do Mundo*, atualizando suas condições e suas ações funcionais de acordo com os conhecimentos disponíveis e as teorias que se sobressaem por meio de comprovações empíricas. Desse modo, Haroldo transfere e atualiza Dante a partir de uma nova visão e de um novo repensar.

Essas obras, para seus contextos científico-religiosos, socioculturais e poéticos, são de grande peso para o constante repensar, seja das alegorias e da maquinaria do Deus dantesco, seja do cíclico proposto por Haroldo. É relevante lembrar que a cosmologia, desde seus primórdios, é a única área da ciência em que o místico e o não-empírico, mesmo que escasso no contemporâneo, são parte intrínseca. Ao fim, embora a incessante reflexão leve a rumos sem respostas suma e certa, trazendo a agonizante dúvida, e mesmo que tal dúvida corroa e corrobore o vazio absoluto, paradoxalmente, Haroldo acredita, como única certeza pessoal, em uma pluralidade relativa, que, sobre a possibilidade de repensar a maquinaria cósmica regente do Universo, “a verdade não há”.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- _____. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- _____. *Depoimentos de Oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002.
- PÉCORA, Alcir. *Big Bang, sublime e ruína*. In: MOTTA, Leda Tenório da (org.). Céu Acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- SCHENBERG, Mário. *Pensando a Física*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

ABSTRACT: Corpus of this study are The Divine Comedy of Dante Alighieri and *the world machine rethought*, of Haroldo de Campos. We seek to understand aspects of the operations of cosmic machinery, from the seizure of relations between the poems of sociocultural concepts that underlie them, as well as their world views: Dante / Renaissance and haroldian / contemporary. It is based on theoretical and critical texts of both the physical area, much of the literature in order to assimilate elements and tools necessary for analysis and interpretation. Note that talking points and Dantesque poetic elements present themselves in haroldian work, exposing not only the intrinsic timeless relationship of the poets, but also the amalgam of us crucial in building their machines in the world .

KEYWORD: The Divine Comedy. The World Machine Rethought. Cosmopoetry.

Adivinhas de Rimbaud

Riddles by Rimbaud

Mônica Genelhu Fagundes¹

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura dos poemas em prosa de Arthur Rimbaud como recriações do gênero tradicional da adivinha. Votado à abertura e ao deslocamento, ele se revela ideal para a expressão de uma poética que renega a instância do real como totalidade dada e logicamente resolvida, concebendo-a como espaço de liberdade, de mistério, de enigma e, finalmente, de criação. A investigação sobre o poema em prosa como forma (bem como sobre o poema em prosa rimbaudiano em suas especificidades) retoma o estudo consagrado de Suzanne Bernard e se desenvolve em clave interdisciplinar, amparando-se na reflexão sobre a imagem empreendida por Georges Didi-Huberman no campo da Teoria da Arte e nos apontamentos de Johan Huizinga sobre o jogo.

PALAVAS-CHAVE: Arthur Rimbaud; Poema em prosa; Adivinha

“que sepa abrir la puerta y salir para jugar”

(Julio Cortázar)

Rimbaud escreve como quem abre uma porta. Gesto de liberdade ante a realidade asfixiante definida pela sociedade burguesa na segunda metade do século XIX, com sua moral tacanha e hipócrita, com seu gosto pelo medíocre e pelo ordinário, com seu ideal castrador e muito pouco humano de uma civilização baseada no trabalho compulsório, na sede incontida de lucro e numa razão técnica alçada ao panteão dos deuses. Atitude subversiva, revolucionária, mesmo, de ruptura com um mundo saturado, absolutamente explicável e explicado, previsível e pré-formatado pelo Positivismo determinista e científico: “Assez vu. (...) Assez lu. (...) Assez connu” (RIMBAUD, 1998, p. 224), como o poeta diria em “Départ”. Ato inaugural desse “Novíssimo Prometeu” (para dizer com Murilo Mendes, que tanto bebeu em Rimbaud), que se faz “voleur de feu” (RIMBAUD, 1975, p. 114), novo herói fundador – ainda trágico – de uma nova civilização, utópica por excelência, indeterminável em seus princípios, deslizante, preservada de toda e qualquer delimitação ou definição, cifrada e recifrada, desconhecida, inapreensível como um enigma, inassimilável e fugidia: livre.

Realidade alternativa que, no entanto, não parece estar exatamente fora do claustro burguês, como espaço distante, diverso, metafísico, fora do mundo – “On ne part pas – Reprenons les chemins d’ici.” (RIMBAUD, 1998, p. 138), diz Rimbaud em “Mauvais sang”; mas em seu interior mesmo, como potência à espera, porta a se abrir em cada coisa, infinito talvez insuspeitado no finito. Realidade outra, sim, que não é, porém, rota de fuga, quando muito de desvio; não irrealidade, mas real ainda, produto – jamais pronto, sempre a refazer-se – de uma operação que sobre as coisas mesmas se cumpre, operação de visão e de escrita, de criação e transformação, operação de jogo.

¹ Professora Adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio De Janeiro. Mestre e Doutora em Ciência da Literatura (Literatura Comparada) pela UFRJ.

Prática subversiva, por inútil e desinteressada, em que o prazer e a vontade substituem o dever e a necessidade. Prova de que o homem é mais do que força produtiva e necessidade biológica, de que pode fazer dos objetos que o cercam mais do que elementos funcionais à disposição, e transformar o mundo que habita num ambiente criado à sua maneira. O jogo instaura no mundo da razão e do trabalho um intervalo, tanto de tempo como de espaço, em que vigoram outras regras, em que os corpos já não servem senão a si mesmos, em que o mundo perde sua séria rigidez e se torna maleável, como no faz-de-conta das crianças, em que a imaginação produz a realidade. Como nos poemas em prosa de Rimbaud: “Je me crois en enfer, donc j’y suis.” (RIMBAUD, 1998, p. 146), anuncia o poeta em “Nuit de l’enfer”. Em “Royauté”, descreve mesmo a brincadeira:

Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes criaient sur la place publique. “Mes amis, je veux qu’elle soit reine !” “Je veux être reine!” Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d’épreuve terminée. Ils se pâmaient l’un contre l’autre.

En effet ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l’après-midi, où ils s’avancèrent du côté des jardins de palmes. (RIMBAUD, 1998, p. 226)

No espaço demarcado do poema, eles brincam: querem ser reis e o são. No faz-de-conta, o mundo se abre em possibilidades, e qualquer um pode ser rei, mendigo, poderoso demiurgo, e um lençol pode ser manto de rainha, espectro de fantasma, lona de circo... Ação de deslocamento que está mesmo na essência do jogo, que se baseia, segundo Johan Huizinga, “na manipulação de certas imagens, numa certa ‘imaginação’ da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens)” (HUIZINGA, 2000, p. 7).

Feitas imagens, as coisas se tornam mais do que elas mesmas; desafiam todo determinismo de forma, uso, sentido; revelam em si o outro, não como superação transcendente, mas como reflexividade auto-irônica. Exercício magnífico de liberdade, mas também trágico dilaceramento que Rimbaud encena em si mesmo com seu impactante “J’est un autre.” (RIMBAUD, 1975, p. 113), da famosa carta de 15 maio de 1871 a Paul Demeny. Apenas ponto de partida, em obediência à regra enunciada na mesma *Lettre du voyant* (*Carta do Vidente*), espécie de manual de instruções deste grande jogo que é toda a poesia de Rimbaud, segundo a qual “la première étude de l’homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière” (RIMBAUD, 1975, p. 113). Rimbaud começa, assim, por si mesmo, descobrindo no cerne de sua identidade a alteridade, num processo de desintegração e descentramento do sujeito que mais tarde se estenderá ao mundo como um todo.

Empresa dirigida por aquela que parece ser a principal regra contida na *Lettre du Voyant*: “le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens” (RIMBAUD, 1975, p. 113). Emblemática da perversão dessa poética em que o desregramento se faz regra, a recomendação de Rimbaud aponta para uma necessária transformação do modo de apreensão do mundo a partir de uma transformação dos instrumentos – os sentidos – que facultam essa apreensão. Alteração indispensável para que o poeta se torne *voyant*, termo a que Rimbaud não parece atribuir um sentido propriamente místico, de transcendência, mas usar, antes, para marcar um contraste, para definir um modo de ver alternativo àquele que caracteriza uma concepção racional do mundo, que tudo converte em conceitos, tomando as imagens que se oferecem ao olhar apenas como um

meio, instrumental necessário para ligar as coisas à sua noção abstrata. Segundo Suzanne Bernard

A habilidade suprema, aqui, consiste em suma em desintelectualizar a visão. Rimbaud, em quem as faculdades da infância são ainda tão poderosas, tem esse dom maravilhoso de poder esquecer tudo que sabe, todas as noções aprendidas que poderiam se interpor entre seu olho e o quadro que a realidade lhe oferece. (BERNARD, 1994, p. 194)

Como o olhar da criança, diante do qual o mundo é ainda muito novo, o de Rimbaud é sensível ao que os surrealistas chamariam mais tarde de um “maravilhoso cotidiano”, inerente ao real, perceptível (para um certo modo de olhar) nos seus elementos mais banais. Descoberta de um invisível no visível, do desconhecido no conhecido, algo que o conceito elude mas a imagem revela. E que constitui a essência de um regime de visão – de vidência – para o qual o ato de ver não se limita à operação física e passiva de sensibilização da retina pela luz e decodificação cerebral do dado sensorial, mas se faz ação criadora de imagens, capaz de conceder a cada coisa sua alteridade potencial, de reconhecer em toda forma aparentemente dada um informe que lhe preserva a capacidade de estar sempre a formar-se, a transformar-se em outras. De fato, *trabalho* de vidência – Rimbaud escreve “je travaille à me rendre voyant” (RIMBAUD, 1975, p. 113) – em que atuam não só os olhos e o cérebro, mas também a memória, a imaginação, o desejo.

Mas não se encerra aí a empreitada: transformada a apreensão do real, faz-se necessária uma nova maneira de dizê-lo, e o poeta, já feito vidente, deve agora descobrir uma língua capaz de traduzir suas visões e uma forma capaz de comportá-las. Visões que melhor seria chamar vislumbres, sempre a sugerir o provisório, o acidental, o fugaz; imagens a que não se dá completude, de que se mostra o processo, o trabalho dinâmico de uma formação que jamais chega ao fim, que jamais se fecha numa estrutura definida, reconhecível, conceituável. Fragmentos: formas que se abrem para o informe, que revelam o vazio de que podem surgir outras tantas formas. Imagens enigmáticas, inominadas, indomesticáveis, em vertigem, que só mantendo essa virtuosidade podem ser traduzidas para a linguagem das palavras. Expressas aí em jogos dissonantes de sinestesia, de paradoxo, em fórmulas que sugerem sem dizer, em nomes que, longe de fixar, deixam circular os sentidos: o desregramento feito verbo.

O poema tradicional, em sua forma clássica, não o tolera. “Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.” (RIMBAUD, 1975, p. 114), proclama Rimbaud. Este desconhecido que o vidente descobre no conhecido, subvertendo-o, desafiando-o, não pode ser enunciado pelas plácidas formas da convenção. A uma subversão corresponde a outra: atitude nova diante do mundo, nova percepção do real, nova linguagem que a traduza, nova forma que a ordene. A rebeldia não é gratuita. As formas fixas da poesia, os versos metrificados, as estruturas pré-determinadas e regulares de fato não parecem aptas a comportar imagens que estão constantemente a desafiar a si mesmas, forjando-se na tensão entre a forma e sua dissolução, o sentido e o absurdo, o conhecido e o desconhecido, numa experiência crucial em que o limite entre a criação e o extermínio se atenua a ponto de, muitas vezes, se anular.

Mais do que o verso livre, que Rimbaud usa em alguns poemas, como “Départ”, “Marine” e “Mouvement”, os três de *Illuminations*, é o poema em prosa que parece mais propício à expressão do poeta vidente. Já de início porque a ética mesma de sua forma compartilha com as imagens de Rimbaud a condição indecível. Como definir esta forma

limítrofe, em constante tensão, erguida na estreita passagem de um combate? Entre a prosa e a poesia, não sendo nem uma nem a outra, sendo as duas, o poema em prosa, ao menos como praticado por Rimbaud, parece ser, como as imagens da sua poesia, uma forma descentrada, a pôr em jogo e em risco os seus limites oblíquos de forma e informe. Tensão que Suzanne Bernard, uma das pioneiras no estudo do poema em prosa como gênero, capta e assim enuncia:

O poema em prosa quer ir além da linguagem, e se serve da linguagem; quer romper a forma, e cria formas; quer escapar à literatura, e eis que se torna um gênero literário catalogado. É esta contradição interna, esta antinomia essencial que confere a ele o caráter de uma arte icária, que tende a uma impossível superação de si mesma, por meio de uma negação de suas próprias condições. (BERNARD, 1994, p. 13)

Seja por essa dinâmica de permanente tensão interna, seja pelo ritmo mais fluido próprio da prosa, o poema em prosa parece acolher, melhor do que os versos (mesmo os livres), as imagens de Rimbaud, em constante formação e transformação, nunca prontas, nunca estáveis numa estrutura definida e fechada, sempre improvisos a se ensaiar, a se pôr à prova. Segundo Clive Scott, “uma das qualidades fundamentais do poema em prosa é sua capacidade de preservar sua natureza acidental, sua novidade *incontrolável*” (SCOTT, 1989, p. 286). Se tal atributo lhe é conferido pelas imagens que o constituem ou se é ele que a elas transmite tal propriedade é discussão que só nos poderá fazer resvalar na tautologia: a questão é que o poema em prosa rimbaudiano parece celebrar o perfeito encontro de um discurso e uma forma.

Essa afinidade se verifica também num outro sentido, ainda concernente à natureza das imagens de Rimbaud. Fragmentárias, incompletas, elas não cabem no verso, que as falseia e ameniza, atribuindo-lhes, pelo ritmo, pela quebra, uma unidade que em tudo contradiz seu ideal de forma aberta, de forma que comporta o informe. Em termos estruturais porque, postas em verso, por mais que seu sentido escape, por mais herméticas que se possam mostrar, as imagens se insinuam completas, como se se bastassem em si mesmas, independentes. Já encadeadas num poema em prosa, estrutura cujo senso de unidade não mais está em cada verso, mas no seu conjunto, definido este por uma cadência que não é pré-determinada ao poema como nas formas clássicas da poesia, mas reconhecido apenas no momento mesmo de sua leitura, as imagens não mais constituem um todo em si mesmas, revelando-se partes interdependentes entre si e cujo sentido depende do todo do poema, só nele podendo completar-se. Desfecho harmônico que Rimbaud o mais das vezes frustra, fazendo suas imagens passarem de partes de um todo reconhecível a fragmentos de um conjunto que se revela impossível, abrindo-se para o vazio, aniquilado como em “Les ponts”:

Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes s'abaissent et s'amoindrissent. Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de mesures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, des frêles parapets. Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges. On distigue une veste rouge, peut-être d'autre costumes et des instruments de musique. Sont-ce des airs populaires, des bouts des concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics? L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. – Un rayon blanc, tombant du haut de ciel, anéantit cette comédie. (RIMBAUD, 1998, p. 238)

A súbita conclusão do poema, raio que irrompe do céu interrompendo a visão e instaurando o silêncio, nega a esperança final de revelação de suas imagens, partes imprecisas, dúbias, incertas, constituintes de um cenário que poderia conferir-lhes sentido, mas que, implodido, condena-as ao estatuto de fragmentos cujo significado é uma lacuna, uma ausência.

Esta ausência, porém, não se faz sentir apenas por “fechos” como o de “Les ponts”, que recusa a explicação da cena que o poema sugere e a desmascara como isso mesmo: cena, comédia. A desconstrução da ilusão com uma conseqüente abertura para o vazio se faz presente em muitas imagens dos poemas em prosa de Rimbaud, motivada pelo desafio à unidade que sua forma proclama. Para compreender este processo, convém retomarmos a comparação com a poesia metrificada, agora em termos de sentido e referencialidade. O verso dispõe de recursos, sobretudo de musicalidade, que faltam à prosa – mesmo à prosa poética – para produzir a ilusão de uma união entre palavra e coisa, expressão poética e referente real, conseguindo, assim, com maior sucesso, criar uma impressão de completude da imagem, que parece preencher-se da coisa mesma que representa. Não é esta a operação das imagens rimbaudianas, que jamais buscam a ilusão da unidade, de uma plenitude que as castrará, que as fixaria como unívocas, que as despojaria de sua potência de alteridade. Elas não querem parecer mais do que imagens, não querem se colar a coisa alguma, não se querem definir. São imagens autênticas, no sentido que Walter Benjamin conferia à expressão e que o teórico de arte Georges Didi-Huberman retomou (DIDI-HUBERMAN, 1998). Conscientes de si mesmas, auto-críticas, revelam o trabalho de perda – da coisa mesma – que implica sua própria formação, reconhecem o vazio que as constitui, ostentam sua falta, sua lacuna, a incompletude que lhes garante a liberdade de multiplicar-se em sentidos sem jamais fixar-se em algum, permanecendo em suspenso, à deriva, em jogo.

Jogo autêntico que, nos diz Johan Huizinga, “possui, além de suas características formais e de seu ambiente de alegria, um outro traço dos mais fundamentais, a saber, a consciência, mesmo que seja latente, de estar ‘apenas fazendo de conta’.” (HUIZINGA, 2000, p. 26). Elemento essencial ao ludismo de Rimbaud, esse saber irônico e dilacerador se manifesta mais explicitamente do que em qualquer outro poema em “La Vierge Folle”, o primeiro dos delírios de *Une saison en enfer*. O que Rimbaud parece pôr aí em jogo é sua própria biografia, feita em fragmentos, deslocada, transfigurada em imagens. Em sua viagem ao inferno, o poeta, à moda de Dante, encontra um companheiro e ouve seu testemunho. Sua história, porém, parece fazer referência a acontecimentos da vida de Rimbaud e Verlaine, de tal modo que o leitor é conduzido a associar Verlaine à figura da virgem louca e Rimbaud à de seu “époux infernal”. O poema faz-se, assim, palco de encenação para a fórmula do “J’est un autre.”, exercício do poeta vidente que, num “dérèglement de tous les sens”, se desdobra em outros e desloca seu olhar para se ver como outro, se ver sendo visto, ver o outro – ele mesmo – como este o vê. Estranhando-se, revelando-se como enigma – “j’étais sûre de ne jamais entrer dans son monde” (RIMBAUD, 1998, p. 154-5), recorda a virgem louca – mas, sobretudo desmascarando-se como quem joga, numa estratégia duplamente perversa, já que a quebra da ilusão se faz por meio do elemento mesmo que poderia servir pra reforçá-la. A personagem do companheiro de inferno que, a princípio, poder-se-ia pensar, atuaria como recurso de verossimilhança, de confirmação de que a estadia no inferno fora mais do que um puro delírio do eu, de fato incursão no metafísico, é justamente o instrumento por meio do qual se vai tornar explícita, consciente, a natureza ilusória desta experiência, tornando-a de fato jogo. Como outro

falando de si mesmo, mas um si mesmo que já é apenas máscara nesse jogo de representações em que o eu se dilacera e para sempre se perde, Rimbaud desvela o mecanismo de seu faz-de-conta poético: “Je voyais tout le décor dont, en esprit, il s’entourait; vêtements, draps, meubles: je lui prêtais des armes, une autre figure. Je voyait tout ce qui le touchait, comme il aurait voulu créer pour lui.” (RIMBAUD, 1998, p. 292). A consciência da ilusão não significa, porém, sua destruição e o fim do jogo; ao contrário, gera uma tensão que o constitui enquanto tal.

Tensão lúdica entre a imagem e a realidade, a ilusão e sua quebra, a forma e o informe, o preenchimento e o vazio, a unidade e a fragmentação, o poema e o silêncio que se encena na estrutura mesma do poema em prosa, cara a Rimbaud, que soube tão bem – recordemos nossa epígrafe cortazariana: “que sepa abrir la puerta e salir para jugar” – abrir a porta do verso para abrir a porta do mundo e brincar com as formas, as imagens, os sentidos de um e outro.

Seus jogos de encenação e enigma, rimbaudiana imaginação da realidade, parecem encontrar seu espaço ideal na forma tensa, porém flexível, do poema em prosa, que em Rimbaud se aproxima, muitas vezes, do modelo da adivinha, sobretudo em “H”, poema em que se vão encadeando pistas para se propor, ao fim, o desafio à solução do enigma:

Toutes les monstruosités violent les gestes atroces d’Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse. Sous la surveillance d’une enfance elle a été, à des époques nombreuses, l’ardente hygiène des races. Sa porte est ouverte à la misère. Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action – ô terrible frisson des amours novices sur le sol sanglant et par l’hydrogène clarteux ! trouvez Hortense. (RIMBAUD, 1998, p. 214)

Fórmula desafiadora que já recebeu variadas respostas, nenhuma seguramente comprovada, nenhuma absolutamente refutada, permanecendo todas no suspense em que as mantêm as imagens abertas de Rimbaud. Imagens que, neste poema, insinuem a existência dessa misteriosa Hortência, mas que só como ausência a retêm e podem revelá-la, de modo que o desafio final do poema poderia a elas mesmas se dirigir, criando-se assim na composição aquela tensão tão própria da poesia de Rimbaud e do poema em prosa como forma.

Também a adivinha é estrutura em tensão. Afirmação não assertiva, ela diz sem dizer, constrói-se como discurso em torno do silêncio, congrega imagens para dar forma ao vazio, define sentidos cuja consumação não conhece senão como falta, desejo de preenchimento que em si retém apenas como perda, expressa num simples “o que é, o que é?” a que só a solução do enigma poderá, talvez, satisfazer. E, mesmo assim, satisfazer ao reconvocar a pergunta, transposta na explicação que acompanha, o mais das vezes, a sua resposta, que, em si mesma, parece não se bastar. A adivinha configura-se, assim, como forma à deriva, cujo eixo de sentido está constantemente deslocado: na resposta ao se propor a pergunta, na pergunta ao se proclamar a resposta.

Círculo vicioso criado por um jogo de aparecimento e desaparecimento, mostrar e esconder, que se encena não apenas na estrutura da charada, mas também em cada imagem que constitui o seu discurso, seja esta charada o desafio crucial que a Esfinge propõe a Édipo: “O que é que pela manhã caminha sobre quatro patas, ao meio-dia sobre duas e à tarde sobre três?”, seja o aparentemente ingênuo enigma contido no folclórico “O que é, o que é? Tem escama mas não é peixe, tem coroa mas não é rei.”. Estas imagens, embora infinitamente menos sofisticadas do que aquelas dos poemas em prosa de Rimbaud, são,

como elas, incompletas, resistentes a todo esforço de unidade, seja nos moldes da referencialidade, em que a imagem se colaria à coisa mesma que representa, seja em relação às outras imagens com as quais ela tenderia a formar um conjunto harmônico.

Construídas como cifras a partir de uma fragmentação de seu referente real e de sua subsequente transposição para uma estrutura verbal ambígua, numa operação em que se sucedem, portanto, uma divisão e uma multiplicação rumo a uma pluralidade potencializada, estas imagens são, ao mesmo tempo, menos e mais do que dizem, mas jamais a coisa mesma. O homem não é, de fato, definido em sua plenitude pelo discurso da esfinge, assim como o abacaxi não o é pelo da adivinha popular: há ali apenas fragmentos de tais elementos reais; fragmentos que a fórmula enigmática tende a esparzir ainda mais por meio de uma ampliação figurativa de sentido das palavras que os representam. Jogo que só pode funcionar – ou seja, tornar-se passível de decifração – se o jogador intuir este mecanismo de fragmento e ambigüidade que o constitui. Conseguirá chegar, então, a uma unidade, a da resposta, que supostamente sintetiza a pluralidade imagética da pergunta. Esta resposta, porém, é freqüentemente percebida – mesmo por aquele que a adivinha – como um logro, exercício de um truque necessário para concluir um jogo que, na verdade, como já vimos, não se fecha, sobretudo porque toda resposta de uma adivinha – operação de imagem – permanece ainda imagem; e só enquanto imagem não convertida em conceito é aceitável como resposta.

Fica deste modo preservada uma abertura de forma e de sentido que em certas adivinhas de Rimbaud se faz ainda mais explícita e subversiva, porque expressa como uma espécie de provocação. Em composições como “Les ponts” (que já lemos), “Fleurs” e “Parade”, que, embora não tanto como “H”, também se assemelham a charadas, o poeta feito interrogador parece depositar tal confiança na indecidibilidade de suas imagens, em sua invulnerabilidade a definições redutoras e conclusivas, que anuncia, no título mesmo dos poemas-advinha, sua solução. Os poemas-enigma de Rimbaud passam a encenar, assim, entre seu corpo e seu título, o círculo vicioso que caracteriza o discurso da adivinha em seu inerente descentramento. E, de fato, a inversão da ordem de pergunta e resposta não parece enfraquecer minimamente a potencialidade de diferença das imagens que compõem os poemas: pelo contrário, testa-a e comprova-a, numa experiência que faz reconhecer como imagens também autênticas, também abertas, os próprios títulos a princípio referenciais destes poemas, que, deslocados, ao invés de solucionarem seu enigma, acabam de cifrá-lo.

É o que ocorre em “Fleurs”, poema cujo sentido parece trabalhado justamente pela tensão criada entre seu corpo e seu título, calcada no eixo que liga, na estrutura da adivinha, pergunta e resposta. E se repete, embora com um mecanismo diverso, em “Parade”, poema cujas imagens poderiam parecer mais referenciais e, portanto, determináveis, induzindo leitores a pensar que seria possível identificar a tal parada para a qual o título aponta. Ilusão, porém, que o poeta logo dissipa, frustrando os possíveis méritos de adivinho de seus leitores, sem dar-lhes a chance de pô-los à prova, anunciando no fecho do poema: “J’ai seul la clef de cette parade sauvage.” (RIMBAUD, 1998, p. 214).

O sentido se conserva, assim, como enigma, o que parece ser mesmo a vontade de Rimbaud, inventor de imagens que se revelam autenticamente livres, repositórios seguros do desconhecido no conhecido, do invisível no visível, da utopia do poeta vidente cifrada em seus poemas em prosa. Signos da liberdade como uma porta aberta: convite ao jogo.

Referências bibliográficas

- BERNARD, S. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : A.-G. Nizet, 1994.
- CORTÁZAR, J. Rimbaud. In: ---. *Obra crítica 2*. Organização Jaime Alazraki; tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução Marise Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. O jogo como elemento da cultura. Tradução João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- JOLLES, A. A adivinha. In: ---. *Formas simples*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MEIRA, C. Rimbaud, o estranho. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (Organizador). *Arte e artifício*. Manobras de fim-de-século. Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 2002, p. 21-33.
- RIMBAUD, A. *Lettres du voyant*. Genebra: Librairie Droz, 1975.
- , *Prosa poética*. Trad. Ivo Barroso (edição bilíngue). Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- SCOTT, C. O poema em prosa e o verso livre. In: M. Bradbury e J. McFarlane (Organizadores) *Modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- VADÉ, Y. *Le poème en prose et ses territoires*. Paris : Belin, 1996.

ABSTRACT: This paper proposes an analysis of Arthur Rimbaud's prose poems as recreations of the traditional genre of the riddle. Devoted to openness and displacement, the genre becomes ideal for the expression of a poetic discourse that denies the instance of real as a given and logically resolved totality and conceives it as a space of freedom, mystery and, finally, creation. The investigation on prose poem as a form (as well as Rimbaud's prose poem in its specificities) resumes the well known study on the matter by Suzanne Bernard and expands in an interdisciplinary key, supported by the reflection on image taken by Georges Didi-Huberman in the field of Art Theory as well as Johan Huizinga's notes about playing.

KEY-WORDS: Arthur Rimbaud; Prose poem; Riddle

Naufrágio Com Espectador (Sobre “O Infinito”, De Leopardi)

Shipwreck With Spectator: On Leopardi's (L'infinito)

Emílio Maciel¹

RESUMO:

Leitura de “O Infinito”, de Leopardi, este ensaio se propõe a analisar o complexo jogo de simetrias que atravessa o poema, tomando como ponto de partida a incessante tensão entre linguagem e realidade exposta e dramatizada no sinuoso movimento de seus 15 versos.

PALAVRAS-CHAVE: lírica, modernidade, romantismo, tropo.

“Not with a bang, but a whimper” (Eliot)

Para Duda Machado

“Sempre a mim foi caro este ermo monte	Ouçõ ruflar por estas plantas, eu aquele
E esta sebe, que de tanta parte	Infinito silêncio a esta voz
Do último horizonte o olhar exclui.	Vou comparando: e me recordo o eterno
Mas sentado e mirando intermináveis	E as mortas estações, e a presente
Espaços além dela e sobrehumanos	E viva, e seu rumor. É assim que nesta
Silêncios, e profundíssima calma,	Imensidão se afoga o pensamento:
Eu no pensar me finjo; onde por pouco	E o naufragar me é doce neste mar.”
O coração não se apavora. E como o vento	

(Giacomo Leopardi, O infinito)²

¹ Emílio Maciel é doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor de Teoria Literária no Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

² L'infinito//Sempre caro mi fu quest'erme cole,/E questa sebe, che de tanta parte/Dell'ultimo orizzonte Il guardo esclude./Ma sedendo e mirando, interminati/Spazi di là da quella, e sovrumani/Silenzi, e profundissima quiete/Io nel pensier me fingo; ove per pouco/Il cor no si spaura. E como Il vento/Odo stormir tra queste piante, io quello/Infinito silenzio a questa voce/Vo comparando: e mi sovvien l'eterno./E le morte stagioni, e la presente/E viva, e Il suon di lei. Così tra questa/Immensità s'annega Il pensier mio:/E Il naufragar m'è dolce in questo mare.

Com seus 15 versos ágeis e inquietantes, “O infinito”, de Giacomo Leopardi, é não apenas a peça mais célebre e comentada do seu autor como também um ponto de partida privilegiado para a discussão em torno do Romantismo, incrustado que se acha em uma frágil zona de contato entre o prosaico e o especulativo, entre circunstância e salto hiperbólico. Tendo como ponto de partida uma cena aparentemente banal e cotidiana, em que o sujeito detém momentaneamente o olhar sobre a colina e a sebe da cidade onde nasceu, a tranquilidade que dá o tom das 3 primeiras linhas, encerradas por um ponto que as isola e distingue das 12 restantes, terá logo que ceder terreno à ansiedade provocada por um encadear quase ininterrupto de irregularidades rítmicas, através do qual as proposições transbordam repetidamente a delimitação dos versos. Artificio que responde em larga medida pela forte sensação de iminência que domina o texto, ao abrir pequenos precipícios bem no meio das frases e desenhar com isso uma assíntota obsessiva entre métrica e sentido, a prolongada hesitação que daí decorre força a leitura em voz alta a estar sempre um passo além daquilo que virá, instaurando assim outra poderosa defasagem entre o ler e o dizer, e fazendo do primeiro quase o prolongamento lógico da ansiedade da voz em primeira pessoa conduzindo os versos. Por outro lado, se lida como um eco diferido de um percurso narrativo mais genérico, esse mesma quebra contínua de expectativa, de uma linha a outra, traduz com rara perfeição o vertiginoso movimento de saída de si mesmo que os versos descrevem, movimento que, uma vez vencida a enganosa tranquilidade do pseudo-terceto introdutório, parece caminhar no sentido de exorbitar qualquer medição possível, ao confrontar a placidez da sebe do segundo verso com realidades que reduzem as medidas subjetivas a uma quase insignificância. Até culminar no instante em que, não mais dispendo de qualquer referência palpável em que deter seus olhos, o sujeito se deixa paradoxalmente comprazer-se nessa inesperada perda de domínio, que sela também a diástole do verso como moldura de um derradeiro enunciado de sentido completo. De certo modo, em que pese o persuasivo ganho de assertividade que daí decorre, no momento em que a frase estanca de súbito a inquietação – menos por conseguir derrotá-la do que por ter aparentemente desistido de lutar com ela –, o que se torna flagrante, finda a leitura, revela-se como o exato oposto simétrico da situação inicial, elo reforçado ainda pelo inequívoco parentesco sintático entre os versos 1 e 15; entre todos aqueles que constituem o poema em questão, os únicos que abrigam por inteiro frases com início, meio e fim. Ressalvada a flagrante discrepância entre o que esses versos enunciam – ou talvez por isso mesmo –, não há dúvida de que ambos contribuem de maneira decisiva para a totalização narrativa do percurso, delineando uma espécie de curva em espiral unindo e tensionando os dois extremos: desenho que, ao iniciar-se com uma sebe que já opera por si só como signo de uma provisória pacificação entre natureza e cultura – servindo de moldura e anteparo para o olhar do sujeito, e ao mesmo tempo elidindo do seu mecanismo sensorial a linha descomedida do horizonte – irá recuando aos poucos em favor de uma radical desfamiliarização da paisagem do entorno, pela qual se consuma o salto extático do eu para além dos limites demasiado humanos da cena do princípio. Selando então a primazia do imaginado sobre o puramente visto, essa intrincada sequência de tensões alastra-se desde a cadência dos versos até a desproporção de objetos que o poema confronta, e conhece sem dúvida uma

crystalização poderosa na violenta metaforização da realidade como um imenso mar no qual o eu naufraga, síntese em que se pode enxergar também o epítome da irreversível perda de solidez que o texto dramatiza, correndo de par ao ricochete perpétuo dos signos uns sobre os outros. Giro que perfaz portanto também um inusitado quiasmo entre estados físicos e níveis ontológicos, no qual o liquefazer assinala a compreensão dos limites exteriores enquanto mera concretização de virtualidades, como grande termo-pivô dessa passagem, está exatamente a emergência da faculdade imaginativa como uma força apta a enfraquecer e, porque não, até aniquilar de uma vez por todas a segurança da percepção imediata, revelada assim apenas como a fachada que esconde e/ou modula a ofuscação daquilo que não tem limite, e por isso mesmo trava qualquer chance de transição suave entre o apreender e o compreender. E ainda assim, que, uma vez encapsulada em frase nominal gnômica (“E o naufragar me é doce neste mar”), essa síntese nada fique a dever em delicadeza ao fecho de uma canção idílica, é um efeito que apenas reforça a complexidade e dificuldade do trajeto como um todo, que, tendo como linha de largada a paisagem-ônfolo de Recanati, irá se completar num verso onde se pode também reconhecer uma versão *in extremis* da graça-sob-pressão, ao anunciar o paradoxal consórcio do mundo com o sujeito que nele se dispersa.

Em mais de um sentido, seja pelo virtuosismo com que ressignifica e torna inapelavelmente estranhas coisas familiares, seja pelo tênue contraponto que instaura entre ordem e desorientação, entre controle extremo e repto transgressivo, não há dúvida de que, ao estabelecer essa permeabilidade incessante de sublime e prosaico, o poema sinaliza também para uma crise de amplas e quase incalculáveis proporções, tendo como foco exatamente a percepção do desenraizamento do eu em relação ao seu entorno, entendido agora menos como estado provisório do que como premissa constitutiva, corolário por sua vez da inviabilidade de se totalizar o mundo como um cosmo fechado. No plano por assim dizer mais granular da dicção, isso reverbera ainda na dificuldade de fixar uma separação nítida entre o alto e baixo, polos que o jogo de escalas do poema converte em duplos refratados um do outro, num deslizamento em que não seria absurdo identificar a própria alegoria em ato da emergência da ideia de Literatura, em seu sentido moderno. Em última análise, porém, se é o caso de definir um eventual ponto de referência para essa dobra – concorrendo sempre no sentido de tornar cada vez mais indiscerníveis o absoluto e o relativo, e por tabela expor o sujeito menos como marco de fixidez que como uma âncora móvel –, está exatamente o compromisso de desarticular e rearticular todos os vínculos herdados entre palavras e coisas, operação aliás dramatizada, com invulgar lucidez, em muitos dos fragmentos do *Zibaldone* escritos poucos anos antes, nos quais pode-se acompanhar passo a passo a destituição da autoridade da herança neo-clássica. E no entanto, se, entre as principais razões do êxito e da força dessa recusa, está precisamente a capacidade de integrar num todo coerente vetores incompatíveis – processo convertido na textura do poema em questão em uma inesperada simbiose de serenidade e terror –, curioso notar como, em paralelo a isso, na medida em que instaura também um intrigante diálogo dos mortos com duas conhecidas passagens de Lucrécio e Pascal, “O infinito” torna-se também o lócus em que se dá a presentificação do passado como uma discreta inscrição em marca d’água; efeito que a princípio pode ser lido quase como um modo de atenuar o desconforto que advém da

progressiva perda de centro, em paralelo à revelação do que há de arbitrário e tacanho no afeto que se toma como auto-evidente na cena inicial. Fazendo as vezes de um enclave de familiaridade em meio a vertigem, o resultado é que, tão logo reconhecida a ressonância no texto da tradição literária, é como se isso acrescentasse uma nova camada de sentido ao nível diegético mais sumário, e que, a começar pelo caráter mais que repisado dos dois trechos sampleados – convertidos em clichês quase inofensivos pelo seu uso corrente – confere a essa mesma vertigem um quê de experiência de segundo grau, tornando cada vez mais difícil saber de fato o que é efeito do quê: se é a experiência que nos conduz ao intertexto pascaliano, ou se esta apenas serve de álibi para que o poema encontre ocasião para utilizá-lo. Nesse sentido, portanto, ao fazer com que o trajeto tenha de ser agora recomposto em uma nova leitura *da capo*, é possível que o efeito mais duradouro dessa ironia – ou pelo menos o que mais discrepância provoca em relação a análises que se atenham tão somente àquilo que o texto narra, – seja nos colocar num cauteloso pé atrás face a possibilidade de se confundir a *mise-en-scène* com uma pretensa experiência de primeira mão; hipótese tornada aliás especialmente insustentável se pensarmos na provocativa obviedade das duas citações mobilizadas, para servir de fio condutor a um traçado onde o confronto do eu com a completa falta de norte se vê como que amenizado e acolchoado por uma incômoda sensação de *deja vu*. Na medida em que funciona como um contravetor reequilibrando um intenso pendor centrífugo, trata-se de um reconhecimento, casual ou não, que irá se revelar praticamente inelutável tão logo se dê a transição do quarto para o quinto verso, ponto em que ocorre também o seccionamento do sintagma “intermináveis espaços” num *enjambement* que evoca instantaneamente o famigerado fragmento 206, de Pascal, (“O silêncio desses espaços infinitos me apavora”), elevado assim à grande eixo de referência das duas linhas seguintes – pelo menos até a pausa *in medias res* que corta o sétimo verso. Sem denegar frontalmente o sentido do intertexto, esse intervalo funciona em relação a ele quase como um pequeno desvio suspensivo, que, na diérese da cláusula desgarrada que antecede o ponto (“onde por pouco/ o coração não se apavora”) não apenas cristaliza e reforça a sensação de algo à espreita, como sugere também uma espécie de recuo de última hora em relação à referência tradicional; um pouco como se quisesse agora devolver o terror a uma escala mais secular. Evocando e atenuando num único lance a frase pascaliana, no desvio aparentemente respeitoso que a passagem descreve, pode-se ver também um truque para pôr em destaque a palinódia final do texto, quando a remissão ao clichê do *suave mari magno* consagrado por Lucrécio – para dar conta do prazer de quem assiste a uma distância segura às atribulações de um outro – enseja uma dobra infinitamente mais audaciosa do que a aplicada a Pascal, ao elevar agora o próprio naufragar do sujeito a fonte de deleite. Diga-se a favor do texto, porém, que sendo esse um naufrágio muito mais figurativo do que físico – desdobramento que é da menção ao “afogar em pensamento” do penúltimo verso –, uma leitura menos precipitada que se faça dessa passagem tende a acarretar também um considerável deslocamento dessa primeira ênfase, com o foco recaindo, agora, menos sobre a violenta rasura que o trecho imprime em Lucrécio do que sobre o rigor com que a passagem estabiliza em oxímoro o embate com coisas incomensuráveis dos versos anteriores, quase como se tentasse resolver no plano meramente imaginário uma série

de contradições reais. A começar pela própria eleição do infinito como termo de comparação. Supondo-se que não estejamos apenas diante de uma contradição em termos, trata-se de uma possibilidade claramente endossada, ainda, pela extrema fluência com que o texto ziguezagueia de um extremo a outro entre o plano literal e o figurado, promovendo uma troca cada vez mais generalizada entre domínios semânticos distintos, e, no limite, decretando algo como uma precedência em última instância da imaginação sobre a dita realidade. Se considerado isoladamente, contudo – ou seja, se pensado menos como um efeito sobredeterminado pelo deslizamento da figuras do que como o ponto em que a voz de autoridade é deliberadamente voltada contra si mesma na livre bricolagem do poeta –, forçoso reconhecer que, no contraste que essa denegação provoca com a reverência antes reservada a Pascal, está um evento capaz de funcionar oblíqua e elípticamente como índice de um inusitado ganho de convicção distinguindo a voz narrativa, de que é prova certamente a desenvoltura quase irrestrita com que aí se torce e desliteraliza o texto alheio. Mal comparando, na mudança de tom cobrindo o intervalo de Pascal a Lucrecio, é quase como se, completado o percurso, o que poderia se apresentar à primeira vista como uma submissão ao passado se mostrasse como apenas um artifício preparando o salto abrupto e violento que o fecho em chave de ouro perfaz, no contrapelo das quase irresistíveis atenuações geradas pela dicção sinuosa do poema. Em vários e decisivos momentos, por sinal, é um poema em que, de fora a fora, o acelerado encadear de parataxes mediadas pela conjunção “e” pode até dar a impressão de uma voz que simplesmente se deixa ir levando de uma derrapagem a outra, num movimento que, embora tematizado explicitamente nos dois últimos versos, está longe de fazer jus ao imenso rigor com que a sua dicção empilha e costura simetrias em cima de simetrias, dentre as quais poucas são mais impactantes do que aquela que une e contrapõe o fim e o início.

Num desenho que avança portanto como um contínuo perde-ganha entre paralelismos, que de certo modo funcionam como um necessário contravetor à irresistível intimação centrífuga que arrebatava o sujeito, tampouco parece obra do acaso que, na segunda leitura, essa mesma palinódia de Lucrecio ganhe uma conotação bastante distinta se vista como contraposição e culminância do que a antecede, com o destaque agora recaindo sobre o meticuloso rigor com que, em tal progressão, o vaivém entre perto e longe que o poema dramatiza se desdobra quase como uma metáfora expandida no modo como os diferentes momentos do trajeto são referencializados e contrabalançados pela operação da dêixis, não apenas no sentido de colocar em primeiro plano a força instauradora da enunciação – encarregada de dispor a dissonância do mundo em uma grade de intervalos diferenciais – como também no de operar como uma possível solução de compromisso entre o físico e o metafísico, tendo como alavanca o jogo de aproximações e afastamentos ativado pelos *shifters*. No primeiro momento, quase como se quisesse aumentar o suspense do que virá a seguir, é verdade que esses dois polos – o cotidiano e o sublime – aparecem aqui contrapostos de forma quase inconciliável, como é bem o que se vê, por exemplo, quando, num gesto que sinaliza para uma súbita mudança na posição daquele que a contempla, a mesma sebe indicada como “esta” no segundo verso do poema é retomada em um “além dela” que a desloca subitamente para a posição de pano de fundo, justo no ponto em que a atenção do eu

começa a desvencilhar-se de forma irreversível dessa sua primeira ancoragem. Ainda que a vertigem seja aí prudentemente amenizada pelo intertexto de Pascal, que sem dúvida reduz em muito a imprevisibilidade do que virá a seguir, o fato é que, redundâncias à parte, assim que tem lugar uma nova modulação, esses mesmos “lá” e “cá” antes separados em períodos distintos retornam reconciliados num frasear que visa justamente descrever o ir-e-vir do sujeito entre esses dois antípodas. Ato contínuo, ao trocar a dominante visual pela metonímia sonora – cuja entrada coincide com a aparição do vento como o falso sujeito de uma intrincada frase subordinada, operando aí como a premissa maior da nova acomodação da voz em primeira pessoa –, a matéria que agora fornece lastro à operação de cotejo permite também abarcar em um único lance compreensivo a antítese inicial: enlace que, depois de expandir a decalagem do espaço para a própria linha do tempo, no contraponto entre o momento presente e as “mortas estações”, será depois finalmente indexado na hipérbole da “Immensità” cortando o penúltimo verso, termo do qual todos os outros seriam meros subitens. Como se vê, na medida em que as discrepâncias vão sendo progressivamente encampadas num todo maior, isso que poderia soar à primeira vista como cisão sem volta se deixa perceber aos poucos como um intrincado sistema de círculos concêntricos, no qual o choque proporcionado pelas novas adições – seja quando se muda subitamente para a escala do infinito, seja quando a frase dá impressão de ir simplesmente agregando a seu corpo elementos arbitrários – torna-se o estímulo para que o eu dê mais um novo passo atrás em relação àquilo que acabara de ver ou dizer, condição também para encaixar o elemento centrífugo em um novo receptáculo totalizante. Da perspectiva de quem seja capaz de contemplar ao mesmo tempo partida e chegada, é quase como se, *mutadis mutandis*, depois de ser aparentemente esmagado pela intromissão dos incomensuráveis, o corpo que começara o seu movimento extático com uma leve sinestesia (“mirando silêncios”) assumisse então o papel de grande eixo de coordenadas encarregado de formalizar ritmicamente o desconforto do homem no mundo, convertendo-se portanto no celeiro das metáforas e catacreses aptas a minimizar um pouco o embate com a vertigem, ao deixá-la impregnar-se de atributos humanos, como voz e silêncio. Trate-se porém ou não de mero recuo projetivo, isso sem dúvida ajuda a explicar porque, numa torção que não deixa de ter também algo de um logro sutil, muito mais importante do que subsumir de fato a magnitude monstruosa, passa a ser a habilidade para atenuar o desconforto por intermédio de uma suave hipnose instaurada pelo ir e vir do jogo, capaz de fazer, então, com que a maior ou menor distância das coisas em relação à escala do corpo, ao ser binarizada na persistente remissão recíproca entre o este e o aquele, entre cena e extracampo, vá perdendo pouco a pouco sua força intimidante. De um modo geral, porém, se considerarmos o poder omini-inclusivo desse pendular contínuo, que como mecanismo apto a gerir o copertecimento recíproco de tantas presenças e ausências, torna-se aparentemente capaz de reprocessar na medida humana a confrontação com o infinito – alçado com isso a cifra para tudo o que está fora do alcance do nosso limitado aparato sensorial –, interessante perceber como, para conjurar o risco da abstração excessiva, a progressão do poema caminhará no sentido de corrigir a lastro de arbitrariedade inerente às metonímias que garantem também a sua inscrição no plano cotidiano (coração, vento, plantas); processo de que dá conta, por exemplo, a

própria ressignificação da sebe como prolepse de um movimento mais geral, em que se trata sempre de amortecer com o auxílio de um tropo e/ou signo sensível a ameaça da perda de chão. Num registro talvez mais conspícuo, embora não exatamente óbvio, essa compulsão a projetar no elemento arbitrário o lastro de necessidade – salto que corresponde à dobra pela qual, de linha a linha, a metonímia pode se converter, sem maiores alardes, em geratriz de metáforas tão melodramáticas e assertivas quanto mar e naufrágio – conhece sem dúvida o seu primeiro momento crítico na equação que tem lugar na terceira frase do texto, quando o vento que pende sutilmente cesurado no final do verso 8 se dá a ver como um dos termos condensados/deslocados no tropo da voz. Nada a espantar, portanto, que, na derrapagem que torna possível tal ressemantização, esteja também o principal fiador do efeito de unidade do poema, a ter lugar quando o caráter aparentemente rarefeito e inespecífico do seu esqueleto prévio – desse lá e cá que tudo absorve porque a tudo abstrai – é posto em choque como um termo capaz de enlaçar em definitivo, na imagem terminal do mar, uma ponta a outra do espaço. Nem que seja apenas no plano figurado.

Instituindo assim um rebatimento especular contínuo entre o micro e o macro, e mostrando também o que há de alucinatório nesse conúbio, a conversão que viabiliza semelhantes enlaces – seja quando o atrito do vento nas plantas é agilmente totalizado e antropomorfizado na figura da voz, seja ainda, e sobretudo, quando pensamento e imensidão se fundem numa só catacrese oceânica – torna-se uma encruzilhada para onde convergem quase todos os vetores até então dispersos, num arco que abrange desde a resistência da sebe até a evocação pascaliana do silêncio; silêncio revelado, agora, como ponto extremo do código binário de que essa voz puramente ficcional constitui o termo positivo. De outra parte, ao se dar a ver como um signo sobredeterminando de longe a prosopopeia do vento, esse silêncio recuperado em forma de anáfora da linha 10 – como parte de um sintagma que reapresenta como mero adjetivo o que antes surgira monumentalizado no título do poema (aquele/ infinito silêncio) – torna-se também o ponto de partida de uma retroação não menos astuta e inusitada, que, de certo modo, ao nos compelir a recuar no texto mais algumas poucas linhas, serve para relativizar o primado dessa habilidade de converter o elo metonímico arbitrário em figura de necessidade. Longe porém de ser apenas uma ocorrência isolada, o mais suave que se pode dizer dessa nova peripécia é que, na medida em que de novo nos obriga a rasurar por cima do ponto de partida, ela tende a criar uma espécie de zona de indiscernibilidade entre os níveis literal e figurado onde o poema navega, num giro que dá a impressão de querer reproduzir em um registro mais sutil a metalepse há pouco trazida à baila na citação de Pascal. O grande senão, porém, é que se no caso da alusão inaugurando o primeiro rasgo centrífugo, o intertexto tendia a funcionar claramente como um enclave de familiaridade, no momento em que o silêncio é contraposto à voz do atrito, é quase como se, uma vez estabelecida a conexão, o que aparecia de início como signo do absoluto se desocultasse como pano de fundo negativo de uma série de metáforas do domínio sonoro, metáforas cujo escopo cobre desde o som articulado na voz até o rumor arbitrário. Resultado: nessa irrupção do ruído contínuo do vento sobre as folhas – também ela uma figura de resistência assim como a sebe o é em relação ao horizonte –, torna-se possível reconhecer então uma sutura já pré-determinada poucos

versos antes pelo binarismo encarregado de zelar pela unidade do texto – ao menos desde o ponto em que o visível bate em retirada em favor do estrato sonoro. Em boa medida, se é o caso de levar às últimas consequências tal raciocínio, é uma duplicação que lembra um pouco uma janela construída apenas por uma simples exigência de simetria – consistindo grande parte da façanha estética do poema, pode-se supor, no tato com que essa binarização se apresenta-dissimula em signos de contingência como vento, rumor e folhas, que tornam-se por assim dizer a matéria-prima e impulso de novos saltos metafóricos. A estar correto o raciocínio, portanto, é possível que o prolongamento mais extremo dessa descoberta – tendo como foco esse insistente *feedback* do texto sobre si mesmo – dê-se exatamente quando a paráfrase linear se vê inapelavelmente truncada e ironizada pelo jogo de simetrias; jogo, por sua vez, que ao converter a linha diacrônica do texto em nada mais que o epifenômeno de uma cisão mais profunda, parece também colocar em suspenso a possibilidade de uma apreensão fluida da própria realidade, tratada assim menos como um dado a priori a que a linguagem se conforma do que como a resultante mais ou menos estável do eixo de coordenadas que se escolhe para lhe servir de âncora. Note-se, porém, que, por maior que seja elegância dessa sutura – começando pela ressemantização do barulho das folhas em síntese apaziguadora, e culminando depois no desinvestimento dessa metáfora em um puro som neutro da estação presente (“e seu rumor”) –, não é menos verdade, enfim, que reconhecer o desafio que isso endereça a uma referencialização ingênua não significa propriamente dar de ombros diante do caráter positivamente infernal do impasse aí implicado, mas antes, talvez, a partir das pistas fornecidas por tais recorrências, buscar um modo de contemplar “O infinito” da distância correta. Sugerindo quase uma duplicata-em-abismo das operações do poema, se existe aí um desafio propriamente retórico a se enfrentar, este diz respeito a que tipo de artifício facultaria ao poema soar ao mesmo tempo tão premeditado e tão desvolto, impressão a que tampouco é alheio o poderoso efeito estereoscópico ativado com o contágio da imagem sensível pelo tropo, e da paisagem física pelo intertexto: efeitos que instigam então à busca de uma espécie de matriz virtual para o sofisticado embate de equivalências que o poema encena. Ao mesmo tempo, embora isso esteja bem longe de nos livrar do fardo da referencializá-lo – ônus que significa nesse caso, bem entendido, menos fixar um sentido do que definir qual dentre as tematizações concorrentes seria a mais forte, apta portanto a traduzir da modo mais verossímil e abrangente possível o seu “ser-sobre” –, creio que, antes de começar a tentar desatar o nó em questão, será preciso primeiro definir de que modo se pretende aqui conceitualizar o nexos entre mundo e linguagem; tarefa para a qual, sem dúvida, difícil pensar num guia mais confiável que o próprio movimento imanente do poema, onde esse nexos é exposto menos como um elo de causa e efeito do que como uma imbricação agônica, que encontra em todos esses *feedbacks* e metalepses o seu maior sintoma. Como o grande risco inerente a tal visão – que se por um lado, como se vê, não precisa recorrer explicitamente a nenhum a priori teórico, por outro nos força a reler com olhos um pouco mais céticos toda essa progressão linear –, está o perigo de reduzir o processo de leitura a nada mais que o desvelamento progressivo de um movimento autotético, que é até segunda ordem o que surge como uma hipótese mais convidativa tão logo nos damos conta de como o todo se

deixa docemente render à intimação do tropo, funcionando este último como uma receptáculo encarregado de definir e contrapor o heterogêneo do mundo. Ponto a destacar, entretanto, é que, se como condição de possibilidade dessas rimas semânticas, está uma voz capaz de pensar a linha que se desdobra no tempo como o eco de um monograma sincrônico – desenho que todavia só se dará efetivamente a perceber depois que a leitura se encerra – , um primeiro olhar que se lance sobre esse trajeto pode identificar então, nessa lucidez tropológica levada ao extremo, a zona de passagem que permite tratar como termos intercambiáveis o tempo e o espaço; processo que encontra talvez seu ápice no momento em que se dá a evocação das “mortas estações”. Não sem motivo, a súbita inflexão elegíaca que daí se segue, num giro que soa quase como a refração expandida da comparação da colina de Recanati com o espaço infinito, é também o que faculta ao eu ultrapassar em definitivo as limitações do seu corpo, para, uma vez iniciado o cotejo entre ver e lembrar, converter-se no grande elo mediador entre presente e passado. Via de regra, é possível que o momento mais delicado dessa cisão – que evidentemente está muito longe de restringir-se apenas a Leopardi – dê-se exatamente quando, para poder fixar seus próprios limites, esse mesmo sujeito se vê confrontado com a necessidade de resumir e editar a si mesmo no gesto a posteriori da escrita; operação, salvo engano, que, como deixa ver com clareza essa cerrada trama de imagens – contrapondo vento e silêncio, ruflar e rumor – implica também em decidir que tropos e imagens deverão mediar as passagens entre os seus diferentes estados, tendo sempre como linha de fuga essa espécie de presente omni-temporal em que se dá a enunciação; presente no qual o eu é por assim dizer elevado à segunda potência. No caso do poema de Leopardi, entretanto, a defasagem que surge quase como desdobramento lógico de uma cisão extrema – dividindo o mesmo eu entre um ser que sofre e um ser que narra de uma distância a posteriori aquilo que sofrera – aparece como que elegantemente disfarçada em uma trama de ecos remotos, aspecto que tende aliás a passar quase despercebido dada a força com que o poema concretiza na própria predileção por gerúndios sua imersão no presente; artifício, no limite, que, se somado ao *stacatto* dos verbos no presente simples, poderia sugerir a tentativa de cancelar por completo a referida clivagem, ao suprimir qualquer possível excedente de visão entre esses dois eus. Nada mais ilusório: afinal, se é certo que a enumeração dos tempos verbais aí empregados pode até dar a impressão de um poema colado radicalmente ao processo pelo qual a consciência se esforça para compreender a si mesma – ascese que a leva a insistentemente rasurar com uma nova imagem-metáfora cada totalização feita –, também é certo que a desenvoltura quase sem esforço que tudo isso aí adquire nos leva a no mínimo olhar com suspeita para a sua aparente fluidez e/ou imediatez; características, diga-se de passagem, que, se pensarmos no decisivo papel da metáfora e do binarismo como instrumentos capazes de garantir a sua sustentação, sugerem muito menos um deixar-se levar do que algo da ordem de auto-sugestionamento virtuosístico, onde, revezando-se entre contemplado e contemplador, o eu se colhe a si mesmo como agente e paciente da sua própria ação. Ou isso, até segunda ordem, é o que parece se dar quando o desconforto ou prazer inerente a cada estado – na linha que vai da tranquilidade ao quase pavor, e deste à pacificação final – se deixa ver como a decantação da maior ou menor habilidade de compor o mundo em juízo, movimento no

qual, por um curioso paradoxo, o trecho que parece assinalar finalmente a retomada do domínio dá-se justo quando o eu converte a própria passividade-naufrágio em afirmação viril. Com sua arquitetura tão cerrada quanto flexível, trata-se de uma vitória, de certo, que, para poder converter-se em realidade, pressupõe a necessidade de chegar a bom termo com o seu iminente e inevitável colapso, figura na qual se pode entrever quase uma sinédoque em miniatura da nova ordem literária inaugurada pelo Romantismo; ordem sob cujos auspícios, não é exagero dizer, o momento da escrita do poema torna-se também um ensejo para instituir novos marcos de referência para recompor o mundo e, nos casos mais extremos, tentar encontrar uma possível medida para o que (ainda) não tem. Ao mesmo tempo, se entre os muitos fatores que culminam nessa troca de guarda, destaca-se a ideia da enunciação como o processo que antecede e instaura a instância objetiva – definição que poderia de resto equivaler quase *ipsis litteris* à situação do poema –, fácil entender como, nesse aparente sacrifício voluntário no altar da linguagem, tendo como eixo a estranha serenidade com que esse sujeito narra palmo a palmo o seu próprio desmonte, está a principal força por trás da inequívoca impressão de autoridade que o todo provoca, seja quando torce violentamente o pescoço de uma frase feita – como é o que se vê claramente na venenosa chave de ouro do verso 15 – , seja, ainda, quando do abalo provocado pelo absolutamente grande extrai-se o impulso para restabelecer o livre jogo da imaginação como medida em última instância da realidade, como o porto a que sempre volta o sujeito quando todos os seus metros se partem.

Naturalmente, por mais sofisticado que seja todo esse jogo, é claro que, se não conseguisse traduzir tais contraposições em dicção inteiriça, o poema muito dificilmente teria a força de convicção que tem, qualidade, no nível mais evidente, que encontra de certo seu ápice no irrecusável ganho de autoridade que o último verso denota, ao se apresentar quase como o termo final de uma demonstração cerrada e, ao que tudo indica, irreversível. Em boa medida, se descermos até o plano dos próprios elos de coesão escandindo a sintaxe, é um resultado para o qual concorrem ainda elementos aparentemente inodoros, como é o caso do recurso à conjunção conclusiva (“così”) no início da última frase, ou mesmo das duas intervenções dos dois pontos arredondando o terço final, de forma a converter o segundo dos termos que enlaça em uma prova que desdobra e confirma aquilo que diz o primeiro. Sugerindo uma lenta e estudada passagem do modo indicativo até o imperativo – transição refratada em *modus obliquus*, no tom gnômico e sentencioso da frase final do texto –, sinais anunciando de longe tal inflexão já se deixavam facilmente entrever logo nos primeiros versos do poema, e mais especificamente nesse pessoano “Eu no pensar me finjo” que recorta a longa frase agregando grandezas desmedidas. Um pouco como quem quisesse abarcar pelos olhos um muro interminável, são grandezas que conferem ao verso entre aspas a conotação de um equilíbrio *in extremis*, sugerindo a dramatização de um instante no qual, ao ser confrontado com aquilo que o exorbita de modo absoluto, o sujeito vê a sua identidade então submetida a uma fluidificação completa e irresistível, cujo efeito é exatamente jogar por terra qualquer miragem substancializadora que este possa antes ter cultivado. Vencida essa etapa, entretanto, se na pequena frase em suspenso que a isso sucede pode-se ver então o gesto pelo qual esse sujeito recupera nem que seja apenas

parcialmente um pouco do auto-controle, é curioso notar como, na redução do eu perturbado à sinédoque do coração, é como se o fio do raciocínio quisesse pagar tributo ao abalo fragmentador da linha antecedente (“onde por pouco”), num deslocamento que assinala também o instante em que o eu dá a impressão de pairar momentaneamente acima de si próprio, ao mesmo tempo em que resolve a ameaça do pavor em um gracioso litotes. Curiosamente, se o efeito mais imediato desse novo recuo parece caminhar no sentido de reafirmar o domínio do eu em face aos terrores do cosmo, a longa frase subordinada que o vento protagoniza faz com que esse mesmo litotes se desvele como nada mais que uma pequena trégua, coagida logo depois a medir forças com a breve desorientação provocada pelo hipérbato nada suave que rasga a frase seguinte, e encontra seu auge quando a imprevisível irrupção do “ouço” logo depois do “vento” obriga o leitor a corrigir instantaneamente a função sintática a ele antes atribuída. Embora isso esteja longe de se dar de forma tranquila, é preciso reconhecer, todavia, que o abalo provocado com essa reversão soa até relativamente ameno diante do que terá início a contar das duas últimas palavras do verso 9, onde este eu reaparece como que comprimido de forma um tanto quanto opressora por um longo sintagma de 3 vocábulos (“eu aquele/ Infinito silêncio”), que de início parece quebrar abruptamente o fio da sintaxe. Mas apenas parece: pois basta que a este suceda a inscrição do objeto indireto (“a esta voz”) para que, então, o que poderia remeter numa leitura apressada à gagueira momentânea – na áspera e aparentemente não mediada contraposição do eu com o silêncio – se deixe entrever como apenas a miragem transitoriamente provocada por um hipérbato ainda mais audacioso que o do verso 8. Numa possível síntese que se faça de tal movimento, não há dúvida de que, no salto do choque momentâneo ao novo reajuste, este tende apenas a reforçar ainda mais o domínio da primeira pessoa enunciativa, entidade que, quando se compraz em nos deixar crer que perdera o fio do raciocínio, é apenas para depois melhor reforçar o impacto da retomada subsequente, que joga efetivamente por terra a suspeita de fratura sintática. Em última instância, portanto – e num registro certamente muito mais arriscado que o dos dois primeiros *enjambements* que perfuravam o texto (“intermináveis/espacos” e “sobrehumanos/silêncios”) –, tal retroação serve também para converter a análise de “O infinito” em um labirinto temporal quase inextricável, que, ao alçar detalhes aparentemente arbitrários à condição de prolepses, parece adicionar novas camadas de sentido a cada releitura. Efeito, de uma parte, que se pode ser visto quase como a demonstração em ato de uma cerrada trama de equivalências – estendendo-se desde os jogos de imagens até as filigranas sintáticas –, de outra, tende também a tornar cada vez mais remota a possibilidade de sequencializar de modo inequívoco aquilo que se expõe, tamanha é a ambiguidade instaurada por essa rede de espelhos.

Tendo como fio condutor uma voz, portanto, que parece estar ao mesmo tempo dentro e fora daquilo que narra, não se pode dizer que se trate exatamente de um resultado imprevisível, quanto mais não fosse porque, se essa voz está longe de constituir um termo médio para essa aterradora variação de escalas – que operam, como se vê, menos em termos de complementaridade do que de destruição recíproca, e vão por isso mesmo convertendo a própria leitura em um sobrepor de rasuras e caminhos não necessariamente harmônicos –, isso tampouco significa que estejamos apenas diante

de um mero proliferar de referencializações desencontradas. Nesse sentido, se é possível estabelecer alguma ancoragem temporária para o movimento como um todo, parece-me relativamente seguro que, dada a irrefreável compulsão dessa voz a ultrapassar a si mesma, esta passará muito menos pela eleição de um ponto qualquer no espaço como centro provisório do que pela constatação do que torna possível a relativização e/ou mesmo quase desrealização de cada um desses centros, convertidos assim em obstáculos que servem também de medida para cada salto extático. A rigor, entretanto, se isso pode muitas vezes sugerir a ameaça de um ricochete perpétuo – culminando no ponto em que o mundo é hiperbolicamente metaforizado na imagem da fluidez total (“neste mar”) –, como força trabalhando no contrapelo dessa tendência, está a própria organização do poema enquanto rede de metáforas e simetrias em ação recíproca, sugerindo algo como uma tática enviesada para formalizar o caos. Não é tudo: na medida em que podem ser vistas também como os rastros da passagem de um sujeito – instância aqui responsável por modular esse embate com o informe em minuciosa rede de ecos –, essas figuras postas em conexão via leitura cerrada apontam para uma instância capaz de contemplar de um ponto arquimediano os percursos do eu; instância que não é a rigor senão a versão duplicada desse mesmo eu, entendido evidentemente muito menos como um suporte dotado de atributos fixos do que como o vazio que torna possíveis enquadrar literal ou figurativamente o mundo em ficções de unidade, dando azo a frases que vão se tornando aliás cada vez mais alucinatórias à medida que o texto avança. Começando pela menção ao “último horizonte” no início da terceira linha, sintagma que remete menos a uma realidade efetiva do que a virtualidade do marco que a regula, o que daí resulta, via de regra, é um texto que, seja no plano temático, seja no plano formal, apresenta-se não tanto como a tentativa de dar conta de um sentimento específico do que como um esforço para pôr em destaque as próprias operações pelas quais o mundo se deixa constituir como totalidade; o que a fortiori o leva também a retroceder até o ponto anterior às miragens objetivas mais correntes, e transformar-se numa espécie de laboratório encenando o emergir do realidade – como o efeito dos recuos defensivos realizados pelo sujeito no afã de chegar a bom termo com aquilo que o exorbita. Processo no qual, enfim, em cada passagem de um choque a um novo reajuste, de uma provisória perda de norte a uma reorientação, tropos e imagens fazem as vezes de filtros aplacando a maior ou menor ofuscação induzida pelos incomensuráveis. Note-se, porém, que longe de reduzir-se apenas a um anteparo temático, essa dramatização do embate entre mundo e linguagem é um termo que em “O infinito” impregna de fora a fora até as mais ínfimas filigranas do texto; zelo que por si só não apenas torna cada vez mais inoperante a distinção entre forma e conteúdo – termos atuando agora como imagens invertidas um do outro – como, à medida em que vai se aprofundando a escavação, deixa entrever ainda uma ordem geométrica latente sob a camada mais superficial do texto, ordem que demanda entretanto a intervenção de um olhar em microscopia para ser trazida à tona. Sem ter qualquer pretensão de fechar o problema, trata-se de algo tornado manifesto, por exemplo, na transição que chancela o nexos entre o “Eu no pensar me finjo” da linha 7 com o *enjambement* em que esse mesmo eu é retomado na metonímia do “coração”; gesto em que pode-se ler de permeio uma poderosa alegoria dessa contínua distância do eu em relação a si mesmo, tomando por

muleta um signo que, se pensarmos nas associações mais habituais a que costuma se submeter, teria tudo para o funcionar como uma parte-que-vale-pelo-todo numa leitura apressada. O mesmo signo, porém, que, como deixa razoavelmente claro o andamento do poema – com o qual o fio condutor do eu comprova, de forma decidida, a plena superação desse estremecimento – parece ser depois reduzido a apenas uma fração sediciosa de todo se contraindo e se dilatando de verso a verso, menos por ceder ao apelo das linhas de fuga do que para atestar mais uma vez o impecável controle sintático com que o sujeito faz frente à turbulência, em meio a uma série de “deliciosos quases” retirando momentaneamente o chão do leitor. E ainda assim, se, impulsionados por essa busca de efeito de simetria sintática, fizermos então um salto apenas aparentemente arbitrário até o penúltimo verso, é impressionante perceber como, no “pensamento” agora tornado sujeito de um afogar metafórico, temos não apenas uma remissão evidente àquele mesmo verso 7 como também um prolongamento que ao mesmo tempo expande e prolonga o jogo entre o eu e suas metonímias. Na passagem de um instante a outro, porém, é como se o coração que antes desempenhava o papel de um duplo do sujeito – sem no entanto renunciar inteiramente à sua condição de parte –, tivesse que ceder agora espaço a um pensamento que funciona menos como um procurador-duplo-representante desse eu fugidio do que como a sua oferenda vicária a um todo dissolvente, que nesse instante opera como um vetor coagindo a bifurcação da voz em primeira pessoa em duas unidades distintas; dobra, de certa maneira, que parece implicar também a *Aufhebung* do embate entre o eu e o coração. A grande e crucial diferença, entretanto, é que, no momento em que o poema se aproxima de seu fim, aquilo que poderia aparecer no verso 7 como perturbação agônica ressurgue mais como algo da ordem de um delicado e ágil sobrevoo, convertido aí em imagem de um afogar que tem como cenário a vertiginosa imensidão do pensamento; detalhe, sem dúvida, capaz de conferir uma dose de verossimilhança extra à serenidade e placidez da nossa chave de ouro, que poderia inclusive causar uma impressão errada se lida sem seu antecedente. Se enquadrada em plano geral, todavia, ela aparece antes como o ponto em que tem lugar aquele que é muito provavelmente o enlace mais importante do poema, correspondendo ao momento em que os 3 termos revezando entre fundo e figura como possíveis refrações do representar o sujeito – eu, coração e pensar – apresentam-se agora ao mesmo tempo unidos e separados pela modulação das duas últimas frases do texto; também o instante em que mais evidente se torna a sua engrenagem oculta, tendo por eixo uma entidade que compraz em desintegrar-se apenas para melhor poder reconstruir-se a posteriori.

Se é o caso de se desdobrar um pouco mais esse pendor, é possível que o grande ponto de amarração entre os dois planos – sujeito e linguagem – se localize menos num trecho específico do poema do que no processo viabilizando a delicada transição de um tropo a outro, quando a totalização provisória que cada um deles perfaz se dá a perceber como efeito em íntima dependência da limitação que funda e distingue as várias posições ocupadas pelo eu ao longo do trajeto, irrompendo aí também como matriz em última instância dessa complexa oscilação entre o “este” e o “aquele” que o poema encena. Nos versos iniciais, pelo menos – quando esse eu precisava apenas de um reajuste de olhar para converter “esta sebe” em “aquela” –, é certo que esse termos

apareciam ainda estreitamente ligados ao ancoradouro do corpo; e contudo, o fato é que, à proporção em que vamos chegando mais perto do fim – e o termo de referência passa ser não mais a colina de Recanati e sim a estação presente como um todo –, eles acabarão adquirindo pouco a pouco uma conotação cada vez mais ambígua, volátil e rarefeita, em um percurso que não deixa de apontar de viés para o próprio trajeto sumariado e obliterado no título do poema, no qual o vocábulo que parece como adjetivo na linha 10 surgirá convertido triunfalmente em substantivo abstrato. Como um acidente que se desprendesse de súbito de sua substância, a operação que torna possíveis derivas como essa – compreendendo principalmente a série de contágios metafóricos impulsionando o todo – mostra-se desse modo como um vetor a serviço de uma vigorosa postulação contra-intuitiva, em que a linguagem é pensada menos como adequação à coisa do que como um incessante rasgo-rasura auto-corretor; aposta que responde ainda pela drástica instabilização correndo de permeio ao ir-e-vir dos *shifters* – começando pelo confronto da colina da cidade natal com o espaço infinito até ir tensionando e relativizando a própria noção de presente, num mergulho onde, sutil mas inexoravelmente, o impulso exploratório desse eu errante anda de mãos dadas com uma deliberada bricolagem de textos alheios. Até se pacificar num desfecho que, seja pela calma com que quebra o pescoço de uma frase feita, seja pela eloquência com que traz à tona um tipo de fluidez dionisíaca que é muito mais da ordem do pensamento que da sensação, caminha também no sentido de virar pelo avesso polarizações como atual e virtual, e presença e ausência, ao (re)descrever a própria realidade palpável como nada mais que um pálido subconjunto da imaginação. Assim, se na evocação da colina de Recanati nas 3 primeiras linhas, o caráter aprazível do que se vê aparece quase como a decantação surda da força do hábito – em última instância a responsável também por conceder à paisagem do início uma suposta centralidade –, nada mais lógico, então, que para conseguir recuar desse mesmo afeto – operando quase como uma resposta em piloto automático no verso de abertura –, o texto precise expandir quase até o limite do colapso os termos que vai dispondo em cotejo, num trajeto que, após ter abeirado o tempo todo o risco do descarrilamento, encontra seu ponto de chegada na frase nominal iniciando a nova homeostase (“E me é doce”) e, ato contínuo, ecoando em termos de simetria sintática o início do poema. Sem embargo, que a situação posta em cena no último verso inscreva-se exatamente no polo oposto de qualquer possível ilusão de familiaridade – uma vez que eleger precisamente como termo central o topos do naufrágio –, é um detalhe que apenas reforça mais uma vez a ideia do poema como o campo em que as contradições atingem uma espécie de equilíbrio tenso, processo a reverberar ainda, com especial ênfase, no modo como a negatividade é apreendida e monumentalizada na última frase do texto. De certa forma, se pensado como o elo final de cadeia narrativa – tendo como eixo as sucessivas tentativas do sujeito de estabelecer um acordo entre o ver, o ouvir e o pensar –, a palinódia encenada na linha 15 não deixa de ser legível também (quase) como operação de reconquista, compreendendo este o momento em que, depois de levar até extremos inimagináveis a pulsão desenraizante – convocando para isso toda a imensidão do espaço e todas as estações mortas (mas contando também com uma nada pequena ajuda da tradição literária...) –, o sujeito parece ter adquirido força e convicção suficientes para se conciliar com a desmedida do

todo e olhar de frente o abismo. Evidentemente, porém, tal como dramatizado no poema, é um triunfo que passa menos pela identificação de um centro mais autêntico – hipótese por sinal irreversivelmente deixada para trás logo no verso 4 – do que pela asseveração de uma estratégia para negociar agonicamente com essa grande força desterritorializante que é a linguagem, entendida aqui, portanto, menos como a provedora de um suposto chão sólido em que o sujeito se aloja do que como o vetor pelo qual esse mesmo sujeito assina seguidas tréguas provisórias com sua própria e insanável excentricidade. Sem dúvida, dada a própria natureza evanescente e oblíqua do adversário que enfrenta, são tréguas que implicam muitas menos uma rédea firme do que uma disposição ligeiramente suicida para se deixar conduzir, pendor que no poema se estende desde *enjambements* transgredindo exatas 13 vezes as limitações das linhas até a surrada imagem do naufrágio coroando o último verso – instante no qual, enfim, o efeito de arredondamento ativado pela frase nominal recebe o contra-empuxo do desconforto gerado pela leitura literal do enunciado, pairando numa estranha zona difusa entre o epitáfio e o dito sentencioso, sem que se possa todavia mais definir ao certo qual dos dois acentos predomina.

Não se trata propriamente de um desafogo – e, a julgar pela violência da rasura que tal arremate impõe, não parece que seja difícil entender porquê: vazada numa dicção tão sinuosa quanto assertiva, o aspecto que talvez mais chame atenção, nessa frase-epitáfio, concerne ao modo como, com sua perversa piscada de olho a *De rerum natura*, ela impõe-se como um poderoso contraponto e contraste em relação a todo o percurso anterior, resultado para o que muito concorre, ainda, o próprio desenho assertivo da sua sintaxe, ao assinalar o ponto em que, pela primeira vez no poema desde a linha de abertura, tema e rema ressurgem confortavelmente acomodados no âmbito de uma só frase. Simetrias à parte, porém, se há algo especialmente inquietante no verso em questão, isso passa exatamente pelo fato de que, ao retomar e virar pelo avesso o dito de Lucrécio, e redefinir então como uma sensação paradoxalmente “doce” o próprio naufrágio do eu, esse verso torna-se também uma exemplificação em ato da possibilidade de redesenhar drasticamente os elos entre as palavras, ao mesmo tempo em que, na bricolagem que faz da citação-clichê, expõe também um lastro de heteronomia subjacente ao desvio que promove, ao colocar um inusitado sinal positivo no termo “naufrágio”. Ou seja, supondo-se que exista mesmo um sentimento por trás da predicação insólita, o mínimo que se pode dizer, diante dela, é que, em meio à compulsão do texto de comparar tudo com tudo, e amarrar no escopo de uma única frase o perto e o longe, a banalidade do hábito e o seu mais radical estranhamento, este sentimento se manifesta bem menos como um dado inalterável do que como uma matéria-prima dúctil às mais estranhas torções, que correspondem exatamente aos sulcos que os tropos abrem sobre a ansiedade informe do sujeito diante do infinito, no mesmo gesto pelo qual a totalizam em uma nova e talvez mais tangível metáfora. Desembocando depois na assertividade quase aforística do verso final, o movimento que torna possível tal apaziguamento tem ironicamente sempre como ponto de partida a aceitação premeditada de um desconforto, que é à primeira vista o que faz com que, tão logo um abismo começa a se abrir debaixo dos nossos pés – corolário de se haver solapado de uma vez por todas a miragem/guarda-chuva do cosmo –, o sujeito então

começa a tentar estabelecer termos de comparação entre dois ou mais estados distintos; processo a se consumir, depois, no momento em que tanto os “intermináveis espaços” quanto as “mortas estações” são subsumidos como termos de um grande alhures criado pelo jogo enunciativo, que de certa forma ressignifica todas as distâncias e intervalos em termos de “lá” e “cá”, de “este” e “aquele”. Por aí se entende, enfim, como, ao pôr em contato noções tão distintas como “doce” e “naufrágio” – nessa que é sem dúvida nenhuma uma das maiores ousadias semânticas e associativas do poema –, o verso que sela a primazia do eu sobre o desconforto cósmico torna-se legível tanto como uma espetacular exibição de virtuosismo linguístico quanto como uma tática para rebaixar ou no mínimo desdramatizar um pouco o peso da experiência em questão, ao retratá-la menos como um arrebatamento sublime do que como uma simples sensação agradável, quase cotidiana. Ressalte-se apenas que, muito mais do que propriamente descartar o tal naufrágio como bagatela, o que se tem agora é uma predicação que, se, de uma parte, passa completamente ao largo das associações e posturas mais habituais, de outra, pode ser também facilmente relativizada à luz da atenuação já explícita no entrecortado verso antecedente (“Imensidão afoga o pensamento”), quando, à diferença do afogado de Lucrécio, fica bem claro que o eu empírico não corre de fato, neste poema, nenhum risco efetivo. No cômputo final, entretanto, a verdade é que isso em nada depõe contra a força do movimento recuperativo que o verso encena, no qual pode-se enxergar sem dúvida a culminação de um extravio iniciado de forma superiormente discreta com a intromissão do “vou comparando” no início da nona linha, a partir da qual tudo se converte como num passe de mágica em um só presente expandido. Anunciando também o predomínio do tempo sobre a dimensão do espaço, é provável que o grande ponto cego implodindo isso tudo por dentro não diga respeito senão ao completo desnível perceptível entre os termos que se compara, num raio que encontra não por acaso seu ponto de chegada em ninguém mais, ninguém menos que o “infinito silêncio” – entidade diante do qual, em última instância, o comparar terminará por revelar-se pouco mais que um oxímoro disfarçado. E ainda assim, se pensado menos a partir das coisas que conecta do que do problema de ordem mais geral que ele dramatiza – ao nos confrontar com o instante em que, já sem dispor de medida fixa em que se agarrar, nada mais resta ao sujeito que cotejar indefinidamente uma coisa com a outra –, mesmo o absurdo contido nesse aparente trabalho de Sísifo pode ser lido como índice do retroceder do texto até uma espécie de zona fantasma anterior à própria noção de objetividade, na qual ainda não existem parâmetros fixos em que possa ser indexada a heterogeneidade das coisas. No que concerne estritamente à referida passagem, na medida em que se vão se partindo uma a uma as referências do eu, e por conseguinte mais remota e acanhada se torna a moldura familiar da colina, é quase como se, em suma, no embate com as magnitudes cada vez mais incomensuráveis que o poema invoca, fossemos então convidados a assistir de camarote à própria genealogia da noção de medida, como resultado de um tatear, de uma linha a outra, que emerge também como condição *sine qua non* para a posterior fixação de um novo parâmetro, face a um horizonte que tem agora precisamente por termo final a noção de infinito, e na celebração do naufrágio o seu maior emblema. Na pior das hipóteses, pela capacidade de desvelar o que há de inegavelmente relativo em cada delimitação posta, essa

confrontação do absolutamente grande com as pobres medidas humanas desvela-se então no poema como o mecanismo propulsor dessa série de saltos extáticos que o sujeito realiza sobre si mesmo, saltos cuja soma perfaz um trajeto onde, tensionado entre o gosto da autodissolução e os suspenses mais ou menos sinistros de cada *enjambement*, entre um choque temporário e sua devida restituição metafórica, catacrese como “dentro-e-fora” e “antes-e-depois” aparecem como termos secundários, mas nem por isso menos compulsórios, ao se darem a ver como ferramentas aptas a demarcar nem que seja apenas momentaneamente as coordenadas do mundo. Tornar sensível a subcorrente de caos a que essas formações respondem – sempre que se trata de fixar o infinito da vertigem em frases sinuosas, em meio a um universo não mais compreendido portanto como uma entidade exterior e alheia às incisões da linguagem – está sem dúvida muito longe de ser o menor desafio enfrentado por este inesgotável e inconciliável poema, no qual a demoníaca multiplicação de ecos e paralelismos, rimas longínquas e curto-circuitos de escalas, se revela um atalho por via transversa até às próprias fundações defectivas da realidade.

Referências:

- ABRAMS, M. H.. *O espelho e a lâmpada*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.
- DE MAN, Paul. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- . *Alegorias da leitura*. Imago: Rio de Janeiro, 1996.
- . *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 1995.
- KOYRÉ, Alexandre. *Do cosmo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro: Forense, 2010.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Do mel às cinzas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ABSTRACT: A reading of Leopardi’s “L’infinito”, this essay analyses the complex interplay of symmetries pervading the poem, taking as a point of departure the ceaseless tensions between language and reality exposed and enacted throughout the sinuous movement of its 15 verses.

KEYWORDS: lyric, modernity, romanticism, trope.

Duas Canções do Exílio de Victor Hugo: Entre a Perseguição Política e a Saudade da Pátria

Two songs of the Exile by Victor Hugo: between the politics persecution and the homesickness of the native land

Daniela Mantarro Callipo¹

RESUMO: Victor Hugo compôs canções desde muito jovem; nas *Odes*, elas surgem timidamente, ainda muito longas em meio ao tom solene e austero da coletânea; já nas *Ballades* aparecem os versos de três e cinco sílabas, o uso de refrões e a repetição de versos, o que leva a um jogo rítmico e ecos sonoros. A partir de então, elas estarão presentes em toda sua obra, caracterizadas por dísticos, estribilhos, versos curtos que se fixam na memória do leitor. Segundo Buffard-Moret (2005) Hugo mistura os estilos dos trovadores do século XVI e de seus contemporâneos, tomando de empréstimo somente o que lhe parece ser uma velha canção popular e possa transmitir algo de familiar e lírico, com um estilo simples, mas de métrica complexa. Duas canções de Victor Hugo escritas durante seu longo desterro, no entanto, fogem um pouco às regras aplicadas ao gênero, pois elas contêm não apenas um lamento, mas uma mensagem política e um protesto. O intuito aqui é analisá-las, pois versam sobre o mesmo tema: o exílio. Escritas entre 1853 e 1854, elas descrevem a saudade da pátria, a dificuldade de sobreviver longe da família e do trabalho e fazem uma crítica ao governo autoritário de Luís Napoleão, buscando despertar a consciência do povo francês.

PALAVRAS-CHAVE: poesia hugoana, exílio, canções

Victor Hugo publicou seus primeiros versos aos 13 anos: tratava-se de uma canção política intitulada “Vive le Roi! Vive la France!” que registrava a derrota de Napoleão I. A partir de então, fez uma média de 30 versos por noite, praticando imitações, fábulas, charadas, compondo alexandrinos impecáveis. Aos 15 anos, participou do concurso anual da Academia Francesa, com uma ode de 334 versos que impressionou os “Imortais” e só não obteve o primeiro lugar por causa da idade. A ode, porém, abriu-lhe as portas para o reconhecimento dos membros da Academia e lhe trouxe fama imediata. Hugo tornou-se o *enfant sublime*, respeitado e conhecido. Aos 17 anos, venceu o concurso anual da Académie des Jeux Floraux e, no ano seguinte, repetiu a proeza, sendo nomeado Maître ès Jeux Floraux.

¹ Professora de Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Assis, Pós-Doutora em Teoria da Literatura pela UNICAMP, Doutora em Literatura Francesa pela USP, Mestre em Literatura Francesa pela USP, autora do livro *Rimas de Ouro e Sândalo: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis*.

Ao longo de sua existência, Victor Hugo compôs vinte volumes de poesia e neles descreveu seus pensamentos, expôs suas tristezas e alegrias, atacou o governo despótico de Luís Napoleão, sempre com a certeza de cumprir a «Função do poeta» elaborada em 1840: o poeta deveria ser livre para se expressar, não pertencer a nenhum partido político, nem se deixar perturbar em sua profunda contemplação. Caberia a ele ser um artista civilizador, o sonhador sagrado, um visionário que ilumina o caminho do povo, um profeta a quem Deus transmite seus ensinamentos: nos momentos em que não houvesse fé, ele viria preparar dias melhores, pois era o homem das utopias, aquele que mantinha os pés na terra, mas os olhos no além. Todo o tempo, sendo insultado ou louvado, deveria fazer brilhar o futuro sobre todas as cabeças, como se estivesse segurando uma tocha nas mãos, assim como faziam os profetas.² (HUGO, 1970, p. 241)

Na visão hugoana, o poeta é o responsável pela irradiação das luzes: ele deve lutar contra a ignorância que deixa o povo nas sombras. Precisa iluminar, esclarecer, despertar, conduzir. Por essa razão, muitos versos de Victor Hugo são fortes, contundentes, discursivos, mobilizadores e, ao mesmo tempo, acessíveis, pois ele desejava fazer literatura para o povo, não queria que sua poesia fosse lida por poucos admiradores. Assim, em “Sunt Lacrymae Rerum”, conclama os poetas, “pastores do espírito”, a guiar os reis e os povos, em seus deveres e em seus direitos ((HUGO, 1970, p. 130). Em “Ce que se disait le poète en 1848”, reafirma a função do poeta como aquele que se distancia das discussões políticas, da vaidade humana, para observar, refletir, e guiar o povo (HUGO, 1998, p. 168). O poema, construído em alexandrinos fortes e vigorosos, estava inserido em *Les Châtiments*, coletânea que era um manifesto contra a tirania de Luís Napoleão e se tornou “o livro de poesia mais popular nas gerações de estudantes secundários que incluíram Zola, Verlaine e Rimbaud” (ROBB:2002, p. 314).

Em muitos momentos, porém, Hugo quis se servir dos versos para descrever seu estado de espírito, a tristeza por causa da morte da filha querida, a alegria diante dos netos, a reconciliação com Deus, a saudade da pátria. Em todas as situações de sua vida, portanto, a poesia esteve presente: até mesmo na madrugada em que começou a agonizar, teria definido a morte com um alexandrino perfeito: «C'est ici le combat du jour et de la nuit» (ROBB, 2000, p. 478)

Em meio à obra de Victor Hugo, destacam-se as canções, presentes em seus romances (há 18 ocorrências em *Les Misérables*), suas peças teatrais e, sobretudo, em suas coletâneas poéticas.

Consideradas um gênero “menor” se comparadas às elegias, odes e epopeias, as canções têm um caráter popular, menos nobre e, por isso mesmo, permitem ao poeta realizar “todas as audácias” que desejar (GAUDON In: HUGO, 1982, p. 17). Segundo Buffard-Moret (2005), Hugo teria se inspirado nos poemas do século XVI para compô-

² No original, lê-se: “Le poète en des jours impies/Vient préparer des jours meilleurs./Il est homme des utopies!Les pieds ici, les yeux ailleurs./C'est lui qui sur toutes les têtes,/En tout temps, pareil aux prophètes./Dans sa main, où tout peut tenir./Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,/Comme une torche qu'il secoue,/Faire flamboyer l'avenir! (HUGO, 1970, p. 241)

las – poemas estes trazidos à luz graças às publicações de Sainte-Beuve e Charles Nodier – e nas pastorais do século XVIII, momento em que a poesia francesa cultivava o gênero “trovador”.

Hugo compôs canções desde muito jovem; nas *Odes*, elas surgem timidamente, ainda muito longas em meio ao tom solene e austero da coletânea; já nas *Ballades* aparecem os versos de três e cinco sílabas, o uso de refrões e a repetição de versos, o que leva a um jogo rítmico e ecos sonoros. A partir de então, elas estarão presentes em toda sua obra, caracterizadas por dísticos, estribilhos, versos curtos que se fixam na memória do leitor. Mais de 20 poemas recebem o título de “Chanson”, mas há outros intitulados Guitare », « Ronde », « Marche », « Chant », « Hymne” que contêm as mesmas características rítmicas e formais. Uma das mais célebres canções hugoanas é “Guitare”, escrita por Victor Hugo em 1837 e pertencente a *Les Rayons et les Ombres*, publicado em 1840. O poema fez tanto sucesso que ganhou uma versão musicada de Hypolyte Monpou: "Gastibelza ou le Fou de Tolède" em 1843 e serviu de base para a ópera de mesmo nome criada por Louis Maillart em 1847.

Ainda segundo Buffard-Moret (2005) Hugo mistura os estilos dos trovadores do século XVI e de seus contemporâneos, tomando de empréstimo somente o que lhe parece ser uma velha canção popular e que possa transmitir algo de familiar e lírico, com um estilo simples, mas de métrica complexa. Duas canções de Victor Hugo escritas durante seu longo desterro, no entanto, fogem um pouco às regras aplicadas ao gênero: seu estilo é simples e elas transmitem, de fato, um lamento, familiaridade e lirismo; todavia, contêm uma mensagem política e um protesto.

O intuito aqui é, portanto, analisá-las, posto que versam sobre o mesmo tema: o exílio. Escritas entre 1853 e 1854, elas descrevem a saudade da pátria e a dificuldade de se sobreviver longe da família e do trabalho. Não se trata, porém, apenas de uma imagem poética e sim de uma experiência vivida pelo autor de *Les Misérables*.

Apesar de ter apoiado a candidatura de Luís Napoleão nas eleições para presidente da República Francesa e ter ajudado a elegê-lo em 1848, Hugo voltou-se contra o chefe da Nação quando ele deu um golpe de Estado em 02 de dezembro de 1851. A oposição ao governo foi feita de maneira agressiva e violenta, resultando num exílio – primeiramente voluntário e, em seguida determinado pelo imperador – que só terminou dezenove anos depois, com a queda de Napoleão III. Victor Hugo produziu incansavelmente nesses anos todos: *Napoléon le Petit*, *Les Châtiments*, *Les Contemplations*, *Les Travailleurs de la Mer*, *La Légende des siècles*, *Les Misérables*, *William Shakespeare* são exemplos de um trabalho árduo e inspirado, mas que não esconde a tristeza do exílio, a incerteza do retorno. Segundo Guy Rosa (2008, p. 03), costuma-se subestimar a profundidade dessas feridas e atribuir a amargura das queixas dos exilados ao exagero romântico da época; no entanto, segundo o crítico, o exílio era muito mais duro no século XIX, sem as facilidades de comunicação modernas: ser exilado era levar uma vida reduzida a ela mesma; ou seja, não ser nada.

Em 1875, cinco anos após o retorno do desterro, Victor Hugo publica *Actes et Paroles*, uma coletânea de discursos, declarações políticas e reflexões que contêm três

volumes: “Antes do exílio”, “Durante o exílio” e “Depois do exílio”. Interessa mais de perto o segundo volume, cuja introdução, “Ce que c’est que l’exil” traz elementos importantes para se entender como Hugo compreendia o exilado: um homem

de tal forma arruinado, que nada mais possui a não ser a sua honra, de tal forma destituído, que nada mais possui a não ser sua consciência; de tal forma isolado, que nada mais tem junto a si, a não ser a equidade; de tal forma renegado, que nada mais tem consigo a não ser a verdade; de tal forma jogado às trevas, que nada mais lhe resta, a não ser o sol, eis o que é um proscrito³. (HUGO, 2008, p. 5, trad. nossa)

É bem verdade que Hugo não estava passando por dificuldades pecuniárias em seu exílio: após ter sido expulso de Jersey, o escritor aportou em Guernesey com boas reservas financeiras, o suficiente para lhe permitir comprar a bela e confortável Hauteville House, refúgio onde habitaria pelos quinze anos seguintes e encontraria paz e tranquilidade: “mon asile actuel, mon tombeau probable” (HUGO, 2002, p. 116), afirmou no prefácio a *Les Travailleurs de la Mer*, publicado em 1866. A tristeza, no entanto, não o abandonava, nem a saudade da pátria e, embora bem acolhido, tinha a sensação de não estar “em casa”, sensação experimentada por todos os exilados (HALL, 2003, p. 27). Os dois poemas selecionados para esta discussão retratam com clareza o “mal du pays”, a saudade e a impressão de não pertencimento.

O primeiro foi publicado em *Châtiments* de 1853. É o XIII poema do Livro VII “Les Sauveurs se Sauveront” e se intitula, como já mencionado, “Chanson”. Ele foi escrito em Jersey, cinco anos após a “Primavera dos Povos”, nome dado ao ano de 1848, devido às Revoluções ocorridas na França, nos Estados Alemães, na Sicília, nos Estados Italianos, na Áustria e na Hungria. Esse movimento teria sido iniciado por causa da luta pela independência da chamada Duas Sicílias do domínio Bourbon e acabou se alastrando por vários países que buscavam autonomia política. Segundo Venâncio (2008/2009), a Primavera dos Povos teve repercussão até mesmo no Brasil, influenciando a revolta pernambucana, por exemplo.

Consequência das Revoluções na Europa, foi o número excessivo de exilados políticos. Os franceses que eram inimigos de Luís Bonaparte procuravam abrigo em países vizinhos da “mãe-pátria”, mas, sobretudo, dirigiam-se para a Inglaterra. A primeira opção de Victor Hugo e outros sete mil republicanos franceses foi de fugir para a Bélgica, logo após o Golpe de Estado. Ali, instalou-se em um pequeno apartamento e recebia até trinta visitantes por dia (ROBB, 2000, p. 294). Sentia-se animado com o trabalho, cheio de uma energia revigorante, o que lhe possibilitou escrever *Napoléon le petit* em apenas um mês. O boato de que esse manifesto contra o imperador da França seria brevemente publicado causou-lhe tantos problemas em Bruxelas, que foi obrigado a partir para Jersey, instalando-se em Marine Terrace. Ali, dedicou-se a compor *Les*

³ No original, lê-se: “Un homme tellement ruiné qu'il n'a plus que son honneur, tellement dépouillé qu'il n'a plus que sa conscience, tellement isolé qu'il n'a plus près de lui que l'équité, tellement renié qu'il n'a plus avec lui. que la vérité, tellement jeté aux ténèbres qu'il ne lui reste plus que le soleil, voilà ce que c'est qu'un proscrit”.(Hugo, 2008, p. 5)

Châtiments, obra que demonstrava seu repúdio ao governo autoritário e despótico de Luís Napoleão e, ao mesmo tempo, retratava as agruras vividas por exilados que, muitas vezes, morriam longe de sua terra natal. Jean Bousquet foi um desses proscritos que adoeceu em Jersey e lá expirou em abril de 1853 aos 34 anos. Victor Hugo foi convidado para discursar em seu enterro e lembrou a saudade que o “soldado da democracia” sentia da França, saudade esta que o envenenava lentamente, devorando-o por causa das afeições deixadas em sua terra e nunca esquecidas. Três meses depois, Hugo foi ao enterro de outra proscrita, Louise Julien e também discursou diante de seu túmulo, afirmando que ela havia sido mais uma vítima da tirania de Bonaparte. Essas mortes podem ter levado Hugo a reflexões mais aprofundadas acerca do exílio: não há dúvida de que ele sofria por estar longe da pátria, mas era um homem rico, estava rodeado por sua família, seus amigos e admiradores iam visitá-lo com frequência e sua obra era lida e admirada. A maioria dos exilados que o cercava, além do *mal du pays*, sofria com todo tipo de carência: não tinha emprego, nem condições para sustentar sua família, nem perspectivas de futuro. Muitos, como Louise Julien, chegaram a um país estrangeiro sozinhos, sem conseguir se comunicar em outro idioma. Todas essas imagens estão presentes em “Chanson”.

O poema possui nove estrofes heterométricas, cada uma delas contendo nove versos divididos desta forma: oito versos de oito sílabas e um último verso com doze sílabas, sendo que o hemistíquio ocorre na sexta e décima segunda sílabas tônicas, formando um alexandrino, mais especificamente, um ternário anapéstico: “on ne peut /pas non plus //vivre sans /la patrie”.

Pode-se dividir o poema em duas partes: a primeira é composta das seis primeiras estrofes, em que prevalece o campo lexical dos trabalhos manuais, com termos como: arado, ferramenta, martelo, lima, mas também do lazer campestre, como dias de festa, dança na colina, uso de tamancos, grama florida. Há uma descrição da vida alegre e produtiva do camponês, que trabalha arduamente, mas se diverte de forma simples, ao lado de seus amigos e familiares. A segunda parte, composta das três últimas estrofes refere-se à vida no exílio, à alma do proscrito que está incompleta, à saudade de sua terra natal, ao sofrimento.

Na primeira estrofe, o eu lírico se pergunta em que pensa o proscrito diante dele: na sua plantação de cevada ou de alface, no seu arado, nas suas ferramentas, na grande França abatida? E conclui que, infelizmente, a lembrança o está matando. Enquanto Dupin⁴ é exaltado, o “pobre exilado sofre e reza” (HUGO, 1998, p. 355). Juntando seu lamento àquele do proscrito, o eu lírico serve-se do pronome “On”, que pode ser utilizado tanto para indeterminação do sujeito, como para substituir “Nós” e lança o

4 Charles Dupin (1784-1873) é autor de *Du travail des enfants qu'emploient les ateliers, les usines et les manufactures (1840)*. Participou da política francesa tanto na Monarquia de Julho como na Segunda República, quando foi um dos mais ardentes políticos da direita e se ligou a Napoleão III logo após o Golpe de Estado. Victor Hugo lhe dedica uma de suas poesias satíricas intitulada *L'autre président* em *Les Châtiments* devido à sua atuação reprovável no governo imperial.

refrão: “–On ne peut pas vivre sans pain;/ On ne peut pas non plus vivre sans la patrie” (idem).

A aliteração em “t” e “p” faz pensar no trabalho manual, em uma enxada que marca o ritmo, não somente da canção, mas também da vida do lavrador:

À quoi ce proscrit *pense-t-il* ?
 À son champ d'orge ou de *laitue*,
 À sa charrue, à son *outil*,
 À la grande France *abattue*.
 Hélas ! le souvenir le *tue*.
 Pendant qu'on rente les *Dupin*
 Le pauvre exilé souffre et *prie*.
 — On ne peut pas vivre sans *pain* ;
 On ne peut pas non plus vivre sans la *patrie*. (HUGO, 1998, p. 355, grifo meu)

Na segunda estrofe, são lembrados os locais de trabalho e de habitação do desterrado: o operário sonha com sua oficina; o lavrador, com sua casinha no campo, os vasos de flor na escada, a lareira brilhante, a janela clara e o leito da avó ao fundo, ornado com velhas passamanarias. As rimas terminadas com os fonemas [ER], como “chamière”, “claire”, “mère” dão à estrofe um tom de alegria e um ritmo mais acelerado:

L'ouvrier rêve l'atelier,
 Et le laboureur sa chaumière ;
 Les pots de fleurs sur l'escalier,
 Le feu brillant, la vitre claire,
 Au fond le lit de la grand-mère
 Quatre gros glands de vieux crépin
 En faisaient la coquetterie.
 — On ne peut pas vivre sans pain ;
 On ne peut pas non plus vivre sans la patrie. (HUGO, 1998, p. 358)

Na terceira estrofe, o eu lírico une-se às recordações do proscrito (“nos champs”) e rememora o mês de maio, quando a abelha voava, viam-se os pardais travessos sobrevoar os campos de centeio a fim de pilhar as plantações, como se fossem águias. Um castelo do tempo do rei dos francos, Pepino, o Breve, deteriorava, perto de uma casinha rústica. O tom continua alegre, graças à presença do fonema [E]: “volait”, “miel”, “voyait”, “seigles”, “ciel”, “pillaient”, “espiègles”, “aigles” e acelerado, por causa dos verbos “volait”, “courir”, “pillaient”:

En mai volait la mouche à miel ;
 On voyait courir dans les seigles
 Les moineaux, partageux du ciel ;
 Ils pillaient nos champs, ces espiègles,
 Tout comme s'ils étaient des aigles.
 Un château du temps de Pépin

Croulait près de la métairie.
 — On ne peut pas vivre sans pain ;
 On ne peut pas non plus vivre sans la patrie. (HUGO, 1998, p. 358)

Na quarta estrofe, evidencia-se a importância do trabalho manual: com a lima e o martelo, sustentavam-se as crianças e a esposa, trabalhando desde a aurora até o entardecer. O santo labor, que é luz e chama, alegrava a alma. São citados os nomes de James Watt, criador da máquina a vapor, Jacquart, inventor do tear mecânico e de Denis Papin, que fabricou a célebre Marmita de Papin, predecessora da panela de pressão, e afirma-se que a juventude havia sido alimentada com os seus inventos. Na quinta e sexta estrofes, são lembrados os dias de festa e os domingos, em que o operário deixava as preocupações de lado e ia festejar, dançando e comendo ao lado dos amigos.

Na sétima estrofe, são evocados os proscritos cuja alma está incompleta e que pensam na Alemanha, na Polônia ou no belo país transalpino, todos eles fazendo parte da Primavera dos Povos. O tom do poema já começa a se modificar, com a presença de fonemas mais tristes e pesados, como [ã]: “s’en”, “pensifs” e [õ]: “vont”, “ombre”, “songe”, que criam um ritmo mais lento:

Les exilés s'en vont pensifs.
 Leur âme, hélas ! n'est plus entière.
 Ils regardent l'ombre des ifs
 Sur les fosses du cimetière ;
 L'un songe à l'Allemagne altièrre,
 L'autre au beau pays transalpin,
 L'autre à sa Pologne chérie.
 — On ne peut pas vivre sans pain ;
 On ne peut pas non plus vivre sans la patrie. (HUGO, 1998, p. 358)

Finalmente, as duas últimas estrofes transcrevem um diálogo com um exilado moribundo cansado de sofrer. O eu lírico lhe pergunta “Pourquoi mourir?” Ao que o proscrito responde: “Pourquoi vivre?”(HUGO, 1998, p. 358). E chamando Luís Napoleão de “Nero-Scapin”, como se fosse um imperador sanguinário, mas bufão, explica que está morrendo, porque já não pode ver os campos de sua terra natal, em que contemplava o nascer do sol, ouvia os cantos dos pássaros. Seu corpo está no país de exílio, mas sua alma ainda se encontra em sua pátria: “Mon âme est où je ne puis être” (idem). O fonema [ã] presente em “champs”, “chants”, “planches”, “entendre”, “entendais”, “enterrez” predomina e cria uma atmosfera lúgubre e melancólica. Observe-se, igualmente, a aliteração em [ʃ]: “champs”, “chants”, “planches”, que faz pensar no murmúrio do proscrito agonizante. O imperativo final: “Enterrez-moi dans la prairie” reflete seu último desejo, ser enterrado em uma pradaria, como se estivesse em sua terra natal:

«... Je meurs de ne plus voir les champs
 Où je regardais l'aube naître,

De ne plus entendre les chants
 Que j'entendais de ma fenêtre.
 Mon âme est où je ne puis être.
 Sous quatre planches de sapin,
 Enterrez-moi dans la prairie. »
 — On ne peut pas vivre sans pain ;
 On ne peut pas non plus vivre sans la patrie. (HUGO, 1998, p. 358)

Todas as estrofes terminam com o refrão: “– On ne peut pas vivre sans pain;/ On ne peut pas non plus vivre sans la patrie” (idem) em que ocorre a aliteração em [p]: “peut”, “pas”, “pain”, “plus”, patrie”, criando um efeito de força, indignação. O uso do pronome “On” confere aos versos o aspecto de um provérbio, uma verdade conhecida e indiscutível, como se ao lamento do proscrito agonizante, fossem acrescidas as queixas de todos os proscritos: o ritmo do alexandrino é aquele de uma marcha, de um protesto coletivo.

Resta observar que o refrão afirma não ser possível viver sem pão, sinônimo aqui de alimento, mas também de trabalho, de “ganha pão”. O alexandrino, no entanto, aponta para o fato de que, mesmo os desterrados que não se encontram na penúria sofrem, porque estão longe da pátria. Não se pode, portanto, viver sem o pão, alimento do corpo, como não é possível sobreviver sem a pátria, sustento da alma.

Apesar de política, a “Chanson” de Victor Hugo contém elementos próprios do gênero: é construída com versos curtos que contém um ritmo fortemente marcado, possui um refrão que se repete no final de cada estrofe e é facilmente memorizado. O objetivo parece ter sido obter um maior alcance com seus versos: mais influente do que a poesia, é a música; mais *populares* que os poemas, são as canções.

A segunda “Chanson” a ser analisada foi escrita em 1854, sendo publicada apenas em 1881, na coletânea *Les Quatre vents de l'esprit*. Ela contém seis estrofes de quatro versos heptassílabos cada uma. O primeiro verso da segunda, quarta e sexta estrofes é um dissílabo: “Je pense”, que marca a ruptura entre o diálogo com o proscrito a quem o eu lírico se dirige e suas próprias lembranças. As rimas são alternadas (ABAB) e apresentam contraste semântico na primeira e na terceira estrofes: “roses”/ “éclores”, “pleurs/ “fleurs”, “tombes”/ “colombes”, “beaux”/ “tombeaux”. Este contraste auxilia muito na compreensão do poema, que é construído sobre dois planos que se contrapõem: o presente no exílio que, apesar de oferecer uma bela paisagem aos olhos do poeta, não fala ao seu coração e o passado vivido na pátria, cujas belezas são sempre superiores àquelas da terra que ofereceu asilo ao proscrito.

O poema pode ser interpretado de duas formas: o eu lírico se dirige a um desterrado, como na canção precedente, ou conversa consigo mesmo, exortando-se a admirar a natureza em sua volta. De toda maneira, a canção se baseia em dois movimentos opostos: o primeiro em direção ao exterior e o segundo, ao interior.

O primeiro movimento se dá externamente, em direção à contemplação da natureza que cerca o eu lírico e o proscrito: “Proscrit, regarde”. Na primeira, terceira e

quinta estrofes ele incita a admirar a paisagem formada pelas rosas ainda fechadas no início da primavera, a contemplar o mês de maio que ri para o céu tão belo e, sob os beijos das pombas, faz palpitar os túmulos. Ele convida a olhar os galhos da árvore que abrigam ninhos cheios de asas brancas e suspiros infinitos.

O segundo movimento ocorre em direção contrária e se manifesta na segunda, quarta e sexta estrofes: o eu lírico volta-se para seus próprios pensamentos: “Je pense”. A natureza que o cerca o leva a rememorar sua terra natal e ele se lembra de cada pormenor ali existente: ele pensa nas rosas que plantou, nos olhos queridos que ali fechou, nos ninhos encantadores em que amou. E conclui: “Le mois de mai sans la France/ Ce n’est pas le moi de mai” (HUGO, 2002, p. 1326). Nada é, portanto, comparável àquilo que existe em sua pátria.

O poema se constrói sobre dois eixos: a contemplação da natureza do país que recebe os expatriados e a lembrança de tudo o que foi deixado na pátria. Cada elemento que poderia merecer a admiração do eu lírico o faz voltar ao passado e à sua terra natal. Assim, na primeira estrofe, ele exorta a olhar as rosas; na segunda, lembra-se daquelas que semeou. Na terceira estrofe, convida a olhar os túmulos e na quarta, recorda-se dos entes queridos que enterrou; na quinta estrofe, estimula a observar os ninhos e na última estrofe, rememora os ninhos em que amou. É impossível não pensar na “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, em que o eu lírico estabelece um contraponto entre o país que o acolhe e sua terra natal. Verifica-se, nos poemas do escritor brasileiro e do escritor francês, aquilo que Said (2003, p. 59) chamou de “consciência contrapontística” dos exilados; isto é, os hábitos, as atividades que são desenvolvidas no novo ambiente ocorrem contra o pano de fundo da memória desses mesmos elementos na terra natal. A contemplação da natureza que cerca o proscrito no presente faz com que ele se lembre da natureza que o cercava em sua pátria. As duas sensações ocorrem juntas, como no contraponto.

O poema é inteiramente construído como uma canção: os versos de sete sílabas dão ritmo e musicalidade ao lamento do eu lírico. As estrofes 1, 3 e 6 iniciam-se com “Proscrit, regarde”, enquanto as estrofes 2, 4 e 6 começam com o mesmo verso dissílabo: “Je pense” e terminam com o refrão: “Le mois de mai sans la France/ Ce n’est pas le moi de mai”:

Proscrit, regarde les roses ;
 Mai joyeux, de l'aube en pleurs
 Les reçoit toutes écloses ;
 Proscrit, regarde les fleurs.

- Je pense
 Aux roses que je semai.
 Le mois de mai sans la France,
 Ce n'est pas le moi de mai. (HUGO, 2002, p. 1326)

Trata-se de uma canção triste: há predominância dos sons [o]: “proscrit”, “roses”, “aube”, “écloses”, “aux”, “beaux”, “tombeaux”; [ã]: “pense”, “France”, “sans”, “branches”, “blanches”, “remplit” e [u]: “toutes”, “sous”, “souple”. Até mesmo a alusão aos ninhos feitos nos galhos das árvores, alusão esta que deveria remeter ao nascimento, à vida que se renova, à paz (“ailes blanches”) traz a marca de um suspiro triste: “Mai les remplit d’ailes blanches/ Et de soupirs infinis”. (idem)

A aliteração em [m] nos três últimos versos da última estrofe reforça o tom de lamentação, de murmúrio. Os “ninhos”, agora, podem ser uma referência ao lar do exilado, ou aos leitos em que o eu lírico se consagrou ao amor, uma vez que se encontram no plural:

- Je pense
Aux nids charmants où j'aimai.
Le mois de mai sans la France,
Ce n'est pas le mois de mai. (idem).

O eu lírico observa a natureza que o cerca, mas é incapaz de admirá-la, pois estabelece, todo o tempo, uma comparação com a natureza de sua pátria. Ele se sente deslocado e o exílio se torna um «mal estar-no-mundo», um fator de desadaptação, de não pertencimento, de estar fora «de casa» (SAID, 200, p. 54-55).

Resta verificar porque Victor Hugo escolheu a «Chanson» para expressar a nostalgia e o «mal du pays». A canção, ao contrário da epopeia, da ode e da elegia, não é considerada um gênero nobre e possui um caráter popular. Segundo Jean Gaudon (GAUDON, In: HUGO, 1982, p. 19) a escolha de qualquer gênero é estratégica e a vantagem de se trabalhar com gêneros considerados «menores» é que todas as audácias são permitidas. Não se deduza daí, entretanto, que ao publicar a coletânea *Chanson des rues et des bois* em 1865 tenha almejado se igualar a Béranger (1780-1857), o compositor favorito do povo, autor de «La Sainte Alliance des peuples», “Le Vieux drapeau”, “Les Souvenirs du Peuple”, “Le Champ d’Asile”, “Le Déluge” e “Le Pape musulman”, entre outros grandes sucessos. A intenção de Hugo, ao contrário, era levar a beleza e a perfeição da poesia de Homero aos camponeses: «Nous voudrions voir dans les villages une chaire expliquant Homère aux paysans» (HUGO, 1973, p. 396).

As canções de Victor Hugo, portanto, cumprem a função do poeta de maneira mais rápida, porque são facilmente memorizadas, possuem uma linguagem simples e acessível, sem deixar de ter uma métrica perfeita, nem de transmitir uma mensagem de alerta, de protesto, ou ainda de solidariedade.

As duas canções analisadas aqui retratam as agruras dos proscritos. Ambas são tristes, nostálgicas, contrapõem o presente em uma terra estranha, ao passado familiar, mas distante. A primeira delas, publicada em *Châtiments* tem um refrão mais enérgico, que não admite controvérsia. O eu lírico é o porta-voz de todos aqueles que estão desterrados porque se voltaram contra Luís Napoleão. O tom é o mesmo em toda a coletânea e já é anunciado no prefácio pelo autor:

O que quer que façam aqueles que reinam em seus países pela violência e fora de seus países pela ameaça, o que quer que façam aqueles que acreditam ser os donos dos povos e nada mais são que tiranos das consciências, o homem que luta pela justiça e pela verdade sempre encontrará o meio de cumprir seu dever por completo. (HUGO:1998, p. 24, trad. nossa)⁵

A primeira canção, portanto, contém uma crítica mais vigorosa e menos velada ao despotismo de Luís Napoleão, porque essa é a função da coletânea na qual está inserida. Outra canção presente no volume, mais precisamente no quinto livro, intitulado «A Autoridade é sagrada», ataca o imperador (e o clero) de forma ácida e direta: Deus e o diabo jogavam cartas para disputar Luís Bonaparte e o papa Pio IX (Mastai-Ferreti). Satã ganha os dois e Deus lhe diz que eles lhe serão inúteis, ao que o diabo retruca: «Engana-se senhor!/ E rindo à socapa/ De um fez um papa,/ Do outro, um imperador»⁶, (HUGO: 1998, p. 206). Como se vê, apesar de serem canções, os poemas apresentam uma crítica severa ao governo despótico de Luís Napoleão e estão longe de transmitir apenas «algo de familiar e lírico»; ao contrário, são utilizadas para protestar e reivindicar.

A segunda canção é mais reflexiva, o eu lírico rememora sua terra natal e percebe ser impossível ser feliz e completo em outro lugar. A comparação entre o presente e o passado é inevitável, assim como a certeza de que o proscrito não pode admirar a natureza que o cerca, cujo encanto é sempre inferior àquele presente em seu país e em sua lembrança. O exílio aqui, portanto, é uma «fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada» (SAID: 2003, p. 57). O proscrito se sente arrancado de seu solo, mutilado, sem identidade. Embora tenha sido publicada somente em 1881, a canção foi escrita em 1854, apenas um ano depois daquela inserida em *Les Châtiments*. O tom de indignação explicitado nos versos «On ne peut pas vivre sans pain/ On ne peut pas non plus vivre sans la patrie» (HUGO, 1998, p. 358) motivado, talvez, pela morte seguida dos desterrados em Jersey, dá lugar à nostalgia e à recordação: «Le mois de mai sans la France/ Ce n'est pas le moi de mai» (HUGO, 2002, p. 1326)

Estas «Canções» do exílio de Victor Hugo refletem, portanto, a visão do poeta diante do exílio: a compaixão pelos proscritos que perderam o trabalho, a identidade, a família, por causa do governo déspota de Luís Napoleão; a revolta diante da tirania do imperador, a saudade da pátria e a sensação de não pertencimento, de não poder usufruir de sua herança cultural.

5 No original, lê-se: "Quoique fassent ceux qui règnent chez eux par la violence et hors de chez eux par la menace, quoi que fassent ceux qui se croient les maîtres des peuples et qui ne sont que les tyrans des consciences, l'homme qui lutte pour la justice et la vérité trouvera toujours le moyen d'accomplir son devoir tout entier." (HUGO, 1998, p. 24)

6 No original, lê-se: ""'Erreur!'/Et, ricanant sous cape,/Il fit de l'un un pape,/De l'autre un empereur." (HUGO, 1998, p. 206)

No exílio, Victor Hugo confraternizou-se com todos os proscritos e expressou-se por meio de versos. As duas canções aqui analisadas alertam contra os abusos cometidos por um governo despótico, seguindo a função do poeta preconizada em 1840, mas são *populares*, na medida em que possuem refrões de fácil memorização e um tema acessível a todos os leitores. O seu refinamento estético, entretanto, eleva-as à alta poesia, realizando, desse modo, o desejo de Hugo de levar *Homère aux paysans*.

Referências

- BUFFARD-MORET, Brigitte. Pour une définition de la chanson hugolienne : essai de stylistique et de versification. In: ROSA, Guy. *Victor Hugo et la langue*. Paris: Editions Bréal et Université Paris-Diderot-Paris 7, 2005.
- HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: . *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik, Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- HUGO, Victor. *Les Rayons et les Ombres*. Paris: Gallimard, 1970.
- _____. *Les Châtiments*. Paris : Librairie Générale Française, 1998.
- _____. *Les Chansons des Rues et des Bois*. Paris : Gallimard, 1982.
- _____. *Ce que c'est que l'exil*. Paris: Equateurs, 2008.
- _____. *Actes et Paroles IV*. Paris : Arvensa éditions, 2014.
- _____. *Les Travailleurs de la Mer*. Paris : Librairie Générale Française, 2002.
- _____. *Oeuvres Complètes*. Poésie III. Paris : Robert Laffont, 2002.
- _____. *William Shakespeare*. Paris: Flammarion, 1973.
- ROBB, Graham. *Victor Hugo, uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 2000, trad. Alda Porto.
- ROSA, Guy. Préface. In : HUGO, Victor. *Ce que c'est que l'exil*. Paris: Equateurs, 2008.
- MACEDO, Helder. Partes de África. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SAID, Edward. Exílio intelectual: expatriados e marginais. In: ____ o Representações do intelectual: as palestras de Reith de 1993. Lisboa: Colibri, 2000. p. 51-62. -:-__ . Reflexões sobre o exílio. In: . Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.
- VENÂNCIO, Rafael Duarte Oliveira. Primavera dos Jornais: imprensa e revoluções de 1848. In: *Revista Anagrama*, São Paulo, 2008/2009.

ABSTRACT: Victor Hugo composed his songs since he was very young, in *Odes* they appear shyly, still very long because of the solemn and austere tone of the book; already in *Ballades* they appear with verses with three or five syllables, refrains and repetitions of some verses, what leads to a rhythmic games and sonorous echoes. From now on, the songs will be present in all his work, characterized for short verses that fix in the memory of the reader. According to Buffard-Moret (2005) Victor Hugo only mixes the styles of the troubadours of the XVI th century and his fellows, to take what it seems to be an old popular song that can transmit something familiar and lyric with a simple style but with a complex metric. However two songs by Victor Hugo wrote during his long

deportation don't fit to the rules applied to that kind of poetry, because they have a political message and a protest. The aims of this article is to examine two songs that concerne the exile. They were wrote between 1853 and 1854 and they describe the homesickness of the native land, the difficulty of surviving far from family and work and make a critical to the authoritarian government of Louis Napoléon to awake the conscience of the French people.

KEY-WORDS: Victor Hugo's poetry; exile; songs

Da Poesia Verbal à Linguagem Cinematográfica: Victor Hugo Pela Objetiva De Robert Guédiguian

From verbal poetry to cinematographic language
Victor Hugo through Robert Guédiguian's objective lens

Dennys Silva-Reis¹
Beatriz D'Angelo Braz²

RESUMO: Visa-se neste trabalho mostrar como um poema verbal pode se tornar uma narrativa fílmica e quais as implicações para o estudo comparativo destas duas obras artísticas em cotejo. Para se alcançar tal objetivo, analisa-se a transposição do poema verbal *Les pauvres gens* (1854) de Victor Hugo para a obra cinematográfica *As neves do Kilimanjaro* (2012) de Robert Guédiguian, o que permite chegar à noção de cinematização criativa.

PLAVRAS-CHAVES: Poema. Filme. Victor Hugo. Robert Guédiguian. Cinematização.

Introdução

Les pauvre gens foi escrito em 1854 e publicado em 1859 em conjunto com outros poemas hugoanos na série intitulada *La Légende des Siècles, première série. Histoire. Les petites épopées*. Esta série é a primeira de três que compõem a obra poética de Victor Hugo designada atualmente apenas como *La Légende des Siècles*. O objetivo deste livro era apresentar ao público francês de forma não linear pequenas epopeias ou “história seriadas” que pudessem de alguma forma tanto servir para debater a situação francesa à época como ser tomadas como “mitos europeus”, visto que as pequenas histórias ali poetizadas eram de certa forma generalizantes, no que diz respeito tanto à situação política quanto social dos países vizinhos da França (MILLET, 1995).

Les pauvres gens é um dos poemas de *La Légende des Siècles* que exemplifica a situação precária da população francesa no Oitocentos, bem como o mérito da poesia engajada de Victor Hugo que dava voz por meio da arte literária àqueles que não a tinham: os pobres. Vale lembrar que tal poema se assemelha muito à temática da obra

1 Doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e mestre em Estudos de Tradução igualmente pela mesma instituição. E-mail: reisdennys@gmail.com.

2 Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: beatrizbraz@gmail.com

monumental *Les Misérables* (1862) publicada posteriormente por Hugo. Além disso, a temática do mar, presente tanto na vida real de Hugo – já que este ficou exilado em uma ilha boa parte de sua vida – quanto em sua obra literária – exemplo disso é *Les travailleurs de la mer* (1866) –, tem forte presença neste poema.

Já *As neves do Kilimanjaro* (*Les Neiges du Kilimandjaro*, França, 2011) é o décimo sétimo filme do cineasta francês Robert Guédiguian (nascido em Marselha em uma família de origem armênia), que reúne novamente o trio de atores Jean-Pierre Darroussin, Ariane Ascaride e Gérard Meylan no papel dos protagonistas. Seus filmes, tais como *Lady Jane* (França, 2008), *Marie-Jo e seus dois amores* (*Marie-Jo et ses 2 amours*, França, 2002) e *A cidade está tranquila* (*La ville est tranquille*, França, 2000), centram-se, em boa parte, nos conflitos das classes populares nos subúrbios da célebre cidade portuária francesa.

O presente artigo visa analisar como o filme *As neves do Kilimanjaro* inspirado³ no poema *Les pauvres gens* pode ser considerado como uma releitura cinematográfica do texto literário. Para isso, nos deteremos primeiramente na intriga das duas obras em cotejo com suas respectivas linguagens; em seguida, analisaremos seus personagens, a temática do mar e as devidas atualizações contemporâneas do filme em cada uma dessas instâncias. Almejamos mostrar como o cineasta, no século XXI, apropria-se de um tema bastante associado ao contexto do século XIX, as revoluções burguesas e as lutas sociais, e o atualiza para a sociedade francesa atual.

Sobre o filme e o poema: enredos e linguagens

As neves do Kilimanjaro tem uma trama simples em que um casal de classe média-baixa, Michel e Marie-Claire, após a demissão do marido, recebe dos amigos como presente de aniversário de casamento dinheiro e passagens aéreas para visitarem o monte Kilimanjaro, em referência à canção “Les Neiges du Kilimandjaro”, de Pascal Daniel. Eles preparam-se para a viagem, mas, uma noite, sua casa é invadida por dois homens armados que roubam todo o dinheiro da viagem, passagens e cartões de crédito. Arrasado, o casal acaba descobrindo que um dos ladrões é um ex-colega de trabalho de

³ Ao final do filme, exatamente em 1’44”, nos é mostrado um fotograma com a seguinte frase “Inspiré du poème de Victor Hugo ‘LES PAUVRES GENS’”.

Michel. Após a prisão do rapaz, o casal solidariza-se com a dificuldade em que ele se encontra e termina por adotar os irmãos mais novos do ladrão, que haviam ficado sozinhos após a prisão do rapaz.

O filme, escrito e dirigido por Guédiquian, estrutura-se como uma narrativa clássica, isto é, nos moldes do cinema narrativo em que a trama organiza-se com referências claras de espaço e tempo. Há um começo, meio e fim na estrutura narrativa, sem qualquer tipo de recurso que rompa com a expectativa do espectador. A montagem organiza-se de forma cronológica, privilegiando a verossimilhança, a lógica e a noção de “real” na trama que está sendo narrada. Assim, pode-se afirmar que o filme foi elaborado nos moldes do cinema clássico, que também pode ser chamado de naturalista, sem grandes inovações formais ou estéticas, privilegiando e dando ênfase à história que está sendo representada na tela e dando a impressão de que a ação ocorreu por si mesma e à câmera coube apenas captá-la. Os enquadramentos, a montagem, a encenação e a construção do roteiro têm como objetivo elaborar uma narrativa fílmica que seja crível e naturalista, não causando nenhum estranhamento no espectador. Dessa forma, é construída a impressão no espectador de que esta é uma história “real” que ocorreu de fato na forma como está sendo retratada (XAVIER, 1984).

Les pauvres gens, por sua vez, é um poema dividido em dez estrofes, escrito em alexandrinos com hemistíquios⁴ iguais e rimas emparelhadas (no esquema AABB). O poema relata a história de um casal com cinco filhos em que o pai, pescador, tenta assegurar durante o inverno com árduo trabalho o sustento dos filhos e da esposa dona de casa. Um dia, à espera do marido, Jeannie, que vive miseravelmente, sai à procura dele (já que tardava em retornar) e se lembra de sua vizinha, a quem resolve visitar. Na visita, Jeannie descobre que a vizinha está morta e ao lado de sua cama encontra suas duas crianças ainda vivas e famintas. Jeannie leva os filhos da vizinha para sua casa com dois dilemas: o de alimentar duas bocas a mais e o de como seu marido iria reagir a sua atitude. Ao final, o marido aceita a situação crendo que tal destino foi dado por Deus.

O poema é extremamente sonoro, binário e com ritmo frasal (TRIVES; HERAS, 2008). Vejamos o exemplo abaixo:

⁴ Hemistíquio é no sentido amplo, cada um dos dois membros métricos em que a censura ou pausa divide um verso; em sentido restrito, é a metade de um verso alexandrino (CAMPOS, 1978, p.82).

Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close.
 Le logis est plein d'ombre, et l'on sent quelque chose
 Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur.
 Des filets de pêcheur sont accrochés au mur.
 Au fond, dans l'encoignure où quelque humble vaisselle
 Aux planches d'un bahut vaguement étincelle,
 On distingue un grand lit aux longs rideaux tombants.
 Tout près, un matelas s'étend sur de vieux bancs,
 Et cinq petits enfants, nid d'âmes, y sommeillent.
 La haute cheminée où quelques flammes veillent
 Rougit le plafond sombre, et, le front sur le lit,
 Une femme à genoux prie, et songe, et pâlit.
 C'est la mère. Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume,
 Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume,
 Le sinistre Océan jette son noir sanglot.

(HUGO, 1985b, p. 793-94)

Ao ler-se o trecho acima em voz alta, percebe-se a sonoridade das rimas sempre binárias (*close/chose; obscur/mur; etc*). O ritmo escrito, que segundo Meschonnic (1977a; 1977b) é organização das unidades do discurso a fim de produzir sequências de sentido, também é percebido como uma espécie de tomadas de cenas (*Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close/ É noite. A cabana é pobre, mas bem fechada./ Le logis est plein d'ombre, et l'on sent quelque chose/ A morada é muito escura, e ouve-se alguma coisa.*) – ora um *zoom* de fora para dentro, ora o contrário.

Atesta-se também a oposição entre espaço interior *versus* espaço exterior (no último verso do exemplo acima: a mãe dentro de casa rezando / o mar fazendo barulho), bem como o uso da focalização dramática, ou seja, a construção de um ponto de vista dramatizado do menor elemento ao maior elemento e vice-versa (*Et dehors, blanc d'écume,/ E fora a branca espuma/ Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume,/ Ao céu, aos ventos, às rochas, à noite, à bruma/ Le sinistre Océan jette son noir sanglot./ O sinistro oceano lança seu negro soluço*). A focalização dramática do poema é construída, sobretudo, com ênfase no paralelismo cromático das palavras empregadas (noite, sinistro, negro, etc.).

Além disso, o poema é extremante clássico e representativo do gênero romântico por se utilizar de uma das formas mais tradicionais da poesia, o alexandrino, para debater sobre um problema contemporâneo da sociedade francesa do século XIX. Contrariamente a essa linguagem rebuscada do poema, nota-se nos diálogos do filme o uso constante de gírias e expressões idiomáticas coloquiais. Ainda que estas sejam

condizentes com a classe social dos personagens e, em especial, com o fato do filme ser ambientado na contemporaneidade, pode-se destacar que a linguagem difere muito daquela utilizada por Victor Hugo, buscando assim ser dramaticamente verossímil e própria do grupo que intenta representar, uma vez que há uma intenção de representação naturalista que não enfatiza o caráter literário na transposição do poema. Todavia, é preciso reconhecer que uma das intersecções do poema com o filme é a percepção naturalista, em termos de imitação do real/natural da sociedade. Ou seja, a temática do poema encontra-se no filme, mas não seu formalismo específico, já que o filme é natural/real tanto na forma quanto na temática.

Os personagens readaptados

A narração é um dos elos principais que conectam tanto o filme quanto o poema, ou seja, o ato de narrar está presente em ambas as obras artísticas. Entretanto, ao tratarmos de uma narrativa, um dos elementos primordiais são os personagens. São estes os responsáveis pela realização das ações e de certa forma da percepção narrativa do leitor pelo viés da representatividade. A representação do personagem no contexto da narrativa nos mostrará, em certa medida, os valores, as intenções, as intertextualidades, as releituras, as inferências e as focalizações de cada narrativa, seja ela literária ou cinematográfica (CANDIDO e alii, 2011).

Em *As neves do Kilimanjaro*, o protagonista Michel (Jean-Pierre Darroussin) é um operário e líder sindical que trabalha no porto de Marselha, e sua esposa, Marie-Claire (Ariane Ascaride), é cuidadora de idosos. O filme inicia-se com a buzina dos barcos e sons de gaivotas *em off*⁵, ainda durante os créditos iniciais. Em seguida, junto com o título do filme, ouve-se a voz de Michel e Raoul (Gérard Meylan), também *em off*, sorteando e lendo nomes. Por meio de um *fade in*⁶, abre-se um plano geral em que se vê o porto e uma roda de trabalhadores. O sorteio feito por Michel continua e os homens chamados avançam para o centro da roda. Alguns *closes* dos trabalhadores

5 “Preposição inglesa tomada por abreviação de “*off screen*” (literalmente, “fora da tela”, ou fora de campo) e aplicada unicamente, no emprego corrente, ao som. Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 214).

6 O *fade in* é um tipo de corte em que a imagem surge aos poucos, partindo de uma tela escura, seguindo a abertura da objetiva, ou seja, da lente da câmera. Ele se contrapõe ao *fade out* que seria o oposto, a objetiva fecha-se e a imagem gradativamente desaparece dando espaço a uma tela preta.

uniformizados evidenciam a decepção daqueles que foram selecionados, bem como a tensão dos demais. Em *contra-plongée*⁷, vê-se um homem e uma mulher em trajes sociais observando atentamente no alto de uma escada, bem como dois homens de terno olhando pela janela próxima à escada. Depreende-se, assim, que o sorteio visa selecionar aqueles que serão demitidos da empresa. Michel retira os nomes de uma caixa e, entre eles, acaba escolhendo seu próprio nome, juntamente com o de Christophe Brunet (Grégoire Leprince-Ringuet), vigésimo e último sorteado.

Ainda que tenha sido repreendido por seu amigo e concunhado Raoul, por ter incluindo seu próprio nome na caixa do sorteio, Michel não se mostra abalado com sua própria demissão, evidenciando sua coerência com os ideais e o posicionamento ideológico que defende, notadamente de esquerda, de não ter privilégios. Há, contudo, certa melancolia reforçada de maneira um tanto caricatural pela trilha sonora na cena em que Michel deixa o local de trabalho, levando seus pertences, ao som da canção “Many rivers to cross”, cantada por Jimmy Cliff. As próximas sequências do filme dão continuidade à construção do perfil do personagem, assim como o de sua esposa. Marie-Claire aprova a atitude do marido e também não se mostra abalada com o desemprego dele.

As sequências seguintes reforçam a caracterização do casal como um casal feliz de classe média-baixa, dentro dos padrões europeus. Eles vão à praia com os filhos e netos e visitam Denise (Marilyne Canto), a irmã de Marie-Claire, e seu marido Raoul. Michel, agora desempregado, passa a cuidar dos netos, das tarefas domésticas e da construção da pérgola para o filho, reforçando, assim, o caráter do personagem. Este é novamente enfatizado na sequência da festa de trinta anos de casamento de Michel e Marie-Claire no sindicato portuário. Além das mútuas declarações de amor do casal, Michel conversa com outro operário demitido que lhe agradece o convite e a gentileza de Michel ter convidado para sua festa todos os demais colegas sorteados. Essa celebração, além disso, será o estopim da grande virada na trama do filme, quando Michel e Marie-Claire recebem dos filhos e netos um presente que foi dado por todos os amigos: uma grande quantia de dinheiro e duas passagens para irem à África, visitar o monte Kilimanjaro. Há, então, um meio primeiro plano mostrando três dos colegas de

7 O termo *plongée* tem origem no francês em que significa mergulho. Quando o enquadramento é em *plongée* a câmera registra o personagem ou o objeto de cima para baixo. O *contra-plongée* é o enquadramento contrário, isto é, o objeto é enquadrado de baixo para cima.

Michel demitidos, enfatizando a presença de Christophe Brunet, o último a ser sorteado, personagem que ganha destaque na segunda parte da trama. Ademais, Michel recebe de volta de Raoul uma velha revista em quadrinhos que Michel tinha perdido há anos. Esta também terá um papel importante no desenrolar da narrativa.

Até este momento, são poucos os elementos da trama do filme que possam ser relacionados com o poema de Victor Hugo. Ainda que os protagonistas de *As neves do Kilimanjaro* sejam uma família de trabalhadores portuários, eles estão materialmente distantes do pescador e da mulher, Jeannie, com seus cinco filhos vivendo na penúria e lutando para sobreviver como ocorre no poema. O desemprego de Michel não é apontado como um problema sério que coloque o casal e sua família em dificuldades. Pelo contrário, enfatiza-se certa felicidade de um proletário próspero nos momentos com a família, como aqueles em que Marie-Claire e Denise dançam salsa e Michel diverte-se com os netos em casa, entre outros, evidenciando que o casal tem certa estabilidade financeira e não passa apuros como o pescador e sua esposa.

De fato, ao analisarmos os personagens, o filme parece ser uma releitura do poema verbal às avessas: enquanto no poema o esposo de Jeannie tem um emprego – pois é pescador – e é o responsável pelo sustento do lar, no filme, é Marie-Claire a pessoa que tem emprego e que de certa forma sustenta e organiza a casa apesar do seguro-social do marido. No poema, o casal tem cinco filhos que são transpostos para o cinema como os três netos e os dois filhos do casal protagonista, que de certa forma são mantidos não materialmente, mas moralmente pelos pais/avós – podemos observar isso pelas inúmeras cenas de divertimento, aconselhamento e responsabilidades cotidianas no filme (responsabilidades como refazer a pérgola, pegar as crianças na escola, almoço de domingo, etc.).

Como a decisão de Guédiguian foi trazer a problemática do poema para a contemporaneidade, a trama passou por uma série de modificações e atualizações para tornar a narrativa verossímil nos dias atuais. Estas se tornam ainda mais evidentes quando o conflito finalmente surge dentro do filme. Após a festa de aniversário de casamento, Michel e Marie-Claire estão se preparando para sua viagem à Tanzânia. Recebem Raoul e a esposa Denise para um jogo de cartas, quando dois homens armados e mascarados invadem a casa e roubam o dinheiro da viagem, os cartões de crédito e as passagens. O homem que lidera o assalto é violento e o outro tenta acalmá-lo. Ele parte

com os cartões enquanto o segundo fica com os dois casais e lê a revista em quadrinhos de Michel. O primeiro ladrão telefona avisando que conseguiu sacar com os cartões roubados e o segundo homem sai levando a revista, deixando os quatro amarrados em suas cadeiras. Por meio de um *travelling*, a câmera acompanha a fuga do ladrão, sem revelar sua identidade. Há, então, um corte seco para um plano detalhe da revista nas mãos do ladrão dentro de um ônibus. Com uma pequena panorâmica vertical revela-se que o ladrão é Christophe, colega de trabalho de Michel e Raoul e o último a ser demitido.

Desse ponto em diante, a narrativa passa a se concentrar em Christophe e seus dois irmãos. A fim de expor as contradições do rapaz, as sequências mostram Christophe cuidando de seus irmãos que são crianças, fazendo suas refeições, levando-os à escola, insistindo que eles fizessem os deveres de casa de forma bastante similar ao tratamento afetuoso e preocupado de Michel com seus netos. Christophe vai utilizar o dinheiro roubado para pagar os aluguéis atrasados de seu apartamento e o dinheiro devido à vizinha que cuida de seus irmãos, bem como tentar proporcionar pequenos prazeres aos irmãos menores comprando guloseimas e levando-os a uma lanchonete. Além disso, a mãe de Christophe aparece mostrando-se ser uma mulher jovem e relapsa como mãe, que deixou os filhos pequenos ao encargo do mais velho. Por meio da montagem paralela, entre essas sequências, mostra-se que Denise está em choque após o assalto. Michel tenta solucionar as questões burocráticas relativas ao roubo, que lhe deixou o ombro ferido. Ao tomar um ônibus, vê dois meninos, os irmãos de Christophe, com sua antiga revista de quadrinhos. Ele, então, decide seguir os meninos e tentar localizar o assaltante.

Nessas próximas sequências, o processo de atualização da problemática do poema ganha contornos mais interessantes. A pobre e doente viúva vizinha de Jeannie divide-se em dois personagens: a mãe de Christophe e, de certa forma, o próprio ladrão. Se no poema temos uma pobre viúva doente que se sacrifica cobrindo seus filhos com suas roupas para aquecê-los ao perceber que a morte chega, no filme a abordagem será outra. A mãe de Christophe (Karole Rocher), madame Brunet, é uma mulher jovem, que ao ser abandonada pelos dois ex-maridos, trabalha em cruzeiros e esconde dos atuais amantes que é mãe de três filhos, incluindo um jovem adulto. Ao contrário da viúva que no poema perdeu o marido e sozinha zela pelo casal de filhos, no filme, a mãe é uma

mulher que também lida com uma perda, porém não a morte e sim o abandono. Sobretudo, em um diálogo quando confrontada por Marie-Claire, a mãe enfatiza seu desejo de aproveitar sua juventude e beleza, comportamento que muito difere da viúva do poema cobrindo os filhos para que eles fiquem aquecidos enquanto ela passa frio. Isso poderia indicar uma postura crítica do diretor em relação ao esvaziamento de valores na contemporaneidade, mas o olhar de Guédiguian não leva o espectador a um julgamento moral das personagens. O diretor busca trabalhar a contradição que leva os personagens a tomar atitudes moralmente duvidosas ou mesmo equivocadas. Esse é um ponto interessante da abordagem do cineasta, que não transforma os personagens em vilões, mas tenta fazer suas ações compreensíveis em função da sua condição de vida, abordagem igualmente vista nos romances hugoanos, em que muitos dos comportamentos de seus personagens são explicados pela situação social em quem estão inseridos.

Esse é o caso principalmente do tratamento que a trama cinematográfica dá a Christophe. Ela busca justificar o roubo e expor a dramaticidade de sua situação. Nesse sentido, o rapaz aproxima-se da figura da jovem viúva pelo sacrifício que faz em prol dos irmãos pequenos e parece remeter de certa maneira ao mais célebre ladrão de bom coração da obra de Victor Hugo: Jean Valjean de *Os miseráveis*. No poema, a questão do roubo e também do tratamento da justificativa das atitudes dos personagens aparece de forma retórica pela voz do narrador:

VIII

Qu'est-ce donc que Jeannie a fait chez cette morte ?
 Sous sa cape aux longs plis qu'est-ce donc qu'elle emporte ?
 Qu'est-ce donc que Jeannie emporte en s'en allant ?
 Pourquoi son cœur bat-il ? Pourquoi son pas tremblant
 Se hâte-t-il ainsi ? D'où vient qu'en la ruelle
 Elle court, sans oser regarder derrière elle ?
 Qu'est-ce donc qu'elle cache avec un air troublé
 Dans l'ombre, sur son lit ? Qu'a-t-elle donc volé ?

(HUGO, 1985b, p. 798)

Ao lermos no poema que o coração de Jeannie treme de medo, isso se dá porque, além de querer salvar aquelas crianças, ela ao mesmo tempo também cometeu um crime, uma vez que não as adotou de forma burocrática, legalmente. Todavia, a situação caótica e a solidariedade explicam os motivos que a levaram a este crime.

Essa mesma estrutura também explica, no filme, a motivação do crime. A situação caótica leva Christophe, após ter sido demitido e não conseguindo arranjar um novo emprego, a envolver-se no roubo para quitar as contas, por fim sendo preso. O rapaz é retratado como um irmão atento e carinhoso, que se assume como figura paterna para os menores. Christophe rouba por necessidade em função do desemprego e da urgência em sustentar os irmãos, de forma que o espectador, assim como o casal Michel e Marie-Claire, acaba solidarizando-se com o jovem criminoso e com sua dramática situação.

Percebe-se, assim, que o diretor, no seu processo de atualização do poema de Hugo, acaba assemelhando-se ao poeta nos debates sobre a condição dos pobres. No poema, não há diferença de classe social entre Jeannie, seu marido e a vizinha viúva. A situação da viúva é mais dramática por ela ter perdido o marido e estar doente, mas os vizinhos também não têm grandes recursos. No filme, ao contrário, há uma grande diferença de classe social entre Michel e Christophe, o que termina sendo o estopim do conflito. A perda do emprego tem implicações muito distintas para os dois homens. O assalto faz com que Michel reconheça sua transformação em um líder sindical aburguesado e ele termina compreendendo as motivações do jovem ladrão, o que o leva a tentar retirar a queixa. Porém, o delegado informa-lhe que agora Christophe será processado de qualquer maneira, mesmo Michel retirando a queixa.

Desse ponto em diante, a trama aproxima-se mais do que é descrito no poema, uma vez que Michel e Marie-Claire, escondidos um do outro, começam a cuidar dos dois irmãos do rapaz, que continuam sozinhos no apartamento. Esse fato parece um tanto inverossímil. Ao se pensar no atual modelo do Estado francês, chama a atenção que nenhum assistente social intervenha após a prisão do irmão e que os dois meninos continuem vivendo sozinhos apenas com alguma supervisão e ajuda da jovem vizinha. Inverossimilhanças à parte, há aqui uma tentativa de retratar de forma fiel as últimas estrofes do poema em que Jeannie, preocupada com o casal de filhos da vizinha, os traz para seu casebre conforme é descrito no último trecho do poema:

L'homme prit un air grave, et, jetant dans un coin
Son bonnet de forçat mouillé par la tempête :
"Diable ! diable ! dit-il, en se grattant la tête,
Nous avons cinq enfants, cela va faire sept.
Déjà, dans la saison mauvaise, on se passait
De souper quelquefois. Comment allons-nous faire ?

Bah ! tant pis ! ce n'est pas ma faute, C'est l'affaire
 Du bon Dieu. Ce sont là des accidents profonds.
 Pourquoi donc a-t-il pris leur mère à ces chiffons ?
 C'est gros comme le poing. Ces choses-là sont rudes.
 Il faut pour les comprendre avoir fait ses études.
 Si petits ! on ne peut leur dire : Travaillez.
 Femme, va les chercher. S'ils se sont réveillés,
 Ils doivent avoir peur tout seuls avec la morte.
 C'est la mère, vois-tu, qui frappe à notre porte ;
 Ouvrons aux deux enfants. Nous les mêlerons tous,
 Cela nous grimpera le soir sur les genoux.
 Ils vivront, ils seront frère et soeur des cinq autres.
 Quand il verra qu'il faut nourrir avec les nôtres
 Cette petite fille et ce petit garçon,
 Le bon Dieu nous fera prendre plus de poisson.
 Moi, je boirai de l'eau, je ferai double tâche,
 C'est dit. Va les chercher. Mais qu'as-tu ? Ça te fâche ?
 D'ordinaire, tu cours plus vite que cela.

- Tiens, dit-elle en ouvrant les rideaux, les voilà!"
 (HUGO, 1985b, p. 799)

O desfecho de *As neves do Kilimanjaro* é o ponto em que há realmente uma reprodução quase literal da pequena trama narrada por Hugo em seu poema. Como o pescador e Jeannie, Michel e Marie-Claire terminam adotando os dois irmãos de Christophe, a fim de cuidarem dos meninos pelo tempo que o rapaz ficará preso. A estrofe final do poema, em que o pescador diz à mulher que vá buscar as crianças da vizinha, é reproduzida na praia. Michel encontra Marie-Claire sem saber que ela está com os dois meninos e sugere que eles os busquem. Como Jeannie no poema, Marie-Claire mostra ao marido que já havia se antecipado e trazido os dois meninos e seus pertences, confiante em que o marido concordaria com sua atitude.

Dessa forma, percebe-se que ainda que a trama do filme, por vezes, pareça distanciar-se do poema, com exceção do final, há uma tentativa de, por meio de uma atualização, elaborar um retrato das camadas populares como é feito no poema. Especialmente, há um intuito de evidenciar suas contradições e dificuldades e ressaltar a solidariedade e a correção do casal, como ocorre no poema de Victor Hugo.

Para além das questões até aqui apresentadas, há ainda uma atualização feita no filme e que é o oposto ao que está no poema: a questão religiosa. Enquanto o poema menciona a crença cristã enquanto solidariedade e respeito a exemplo de Cristo, o filme

esvazia totalmente essa ideia deixando transparecer que a solidariedade e a bondade humana são bons comportamentos de convivência humana.

Um contraponto interessante, nessa perspectiva, está associado à posição política do cineasta, que transparece no filme. Pode-se afirmar que uma perspectiva marxista é o pano de fundo da leitura de Guédiguian do poema de Hugo. Não somente o personagem principal é um líder sindical e há referências e brincadeiras com o manifesto e o partido comunista, mas, principalmente, toda a crise de consciência de Michel, após o assalto e a prisão de Christophe, deriva de uma questão ideológica, que ainda se torna mais exacerbada nos embates que os dois homens têm na prisão. Assim, nesse processo de atualização para a contemporaneidade, há um esvaziamento do aspecto religioso, da moral cristã como agente responsável pela solidariedade humana, substituindo-a por uma visão baseada nos preceitos marxistas.

Vale ressaltar que, mesmo não sendo marxista, Hugo era cristão sem filiação religiosa institucionalizada. Logo, seu poema *Les pauvres gens*, que compõe o conjunto de poemas de *La légende des Siècles*, está inserido numa política poética hugoana de unidade da sociedade na luta pela democracia republicana francesa no Oitocentos, em que o que a ameaçava era o monarquismo, o bonapartarismo e o catolicismo sob um mesmo denominador: o clericalismo (MILLET, 1995).

O ponto de encontro de Hugo e Guédiguian: o mar

O mar é um elemento muito importante na obra de Victor Hugo. Só para mencionarmos alguns escritos, Hugo tem um romance chamado *Les travailleurs de la Mer* (1866) traduzido no Brasil por Machado de Assis, em que se narra as peripécias de um pescador; além disso, há a obra *Océan* (1942), em que foram reunidos textos dispersos do autor escritos no seu exílio nas ilhas de Jersey e Guernsey. Entretanto, a preferência de Hugo pelo mar está mais explícita em seu texto *William Shakespeare* (1864):

Il y a des hommes océans en effet.
Ces ondes, ce flux et ce reflux, ce va-et-vient terrible, ce bruit de tous les souffles, ces noirceurs et ces transparences, ces végétations propres au gouffre, cette démagogie des nuées en plein ouragan, ces

aigles dans l'écume, [...] tout cela peut être dans un esprit, et alors cet esprit s'appelle génie [...]"⁸ (HUGO, 1985a, p. 247)

Afirmando que um gênio é um homem-oceano, a exemplo de William Shakespeare, Hugo se autoneomeia igualmente um homem-oceano, aquele que ultrapassa o mar, enfrenta o belo e o horror deste elemento da natureza, bem como se engaja socialmente para ser parte da vida humana, da sociedade e modificá-la. Deste modo, temos uma das amálgamas imagéticas mais perceptíveis na obra hugoana: o mar e o homem, o homem no mar, homem para o mar, o homem-mar, o homem-oceano⁹.

Ao se refletir sobre a inspiração do poema no filme e, sobretudo, da leitura do poema feita pelo diretor-roteirista para elaborar sua transposição filmica, torna-se distintiva a ênfase que é dada a elementos marítimos. Se no poema de Victor Hugo o homem é um pescador e a esposa aguarda receosa pelo retorno do marido do mar, no filme, como foi dito, enfatiza-se a posição de Michel como líder sindical, mas não fica exatamente claro qual seria seu trabalho, ainda que seja no porto. Porém, nota-se no filme a presença de elementos que remetem ao mar e à pesca. É destacável que boa parte das sequências externas se inicia com planos gerais ou planos de conjunto que dão destaque ao mar e aos barcos, para em um segundo momento, então, aproximar-se dos personagens, como se pode observar nos fotogramas abaixo, na sequência em que Michel e Marie-Claire estão com os filhos e netos na praia.



- *As neves do Kilimanjaro*, Robert Guédiguian (2012), 7'8".

⁸Tradução de Hilário Correia: "Há com efeito homens-oceanos. Estas ondas, êste fluxo e refluxo, êste vaivém terrível, êsse rumor de todos os sopros, êsses negrumes e essas transparências, essas vegetações próprias do abismo, esta demagogia das nuvens em plena borrasca, estas águias na espuma, [...] tudo isto pode estar num espírito e então este espírito se chama gênio [...]" [*sic*] (HUGO, 1958, p. 153-54).

⁹ Mais informações sobre este tema podem ser consultadas no dossiê feito pela Biblioteca Nacional da França disponível no seguinte endereço: http://expositions.bnf.fr/hugo/arret/ind_hom.htm.



- *As neves do Kilimanjaro*, Robert Guédiguian (2012), 7'24".

Essa sequência inicia-se com um plano-conjunto, em que se vê Michel no centro do quadro. Mas há um grande destaque para a paisagem e só então, por meio de um corte seco, há um plano médio, ressaltando Michel que brinca com os netos.

O mesmo recurso é utilizado novamente na festa de casamento. Um grande plano geral inicia a sequência mostrando o mar, vários barcos e prédios ao fundo. Um *travelling*¹⁰ acompanha a movimentação de um dos barcos até alcançar a festa em que, então, aparecem as pessoas dançando à beira-mar.

10 O *travelling* é o movimento da câmera em que ela se desloca no espaço. Diferentemente da panorâmica, em que a câmera se movimenta vertical ou horizontalmente em seu próprio eixo, no *travelling* a câmera desloca-se de um ponto para outro.



- As neves do Kilimanjaro, Robert Guédiguian (2012), 16'17" a 16'38".

Essa estrutura que parte de um plano geral no porto ou no mar para, então, enquadrar os personagens é recorrente no filme. Há também planos ponto-de-vista em que Michel e Christophe observam os barcos da varanda de suas respectivas casas para então interagir com outros personagens. Ademais, em outra sequência, Michel, logo após deixar o porto em função de sua demissão, vai encontrar Marie-Claire na saída do trabalho. Enquanto ele anda na rua, há um plano detalhe que mostra um anúncio de um restaurante indiano transformado em barquinho de papel correndo pela sarjeta.



- *As neves do Kilimanjaro*, Robert Guédiguian (2012), 5'17".

Essas sequências ressaltam a presença e a importância do mar e destacam a relação com os trabalhos marítimos. Tal escolha é interessante porque sua reincidência sinaliza que o foco da decupagem não é a cidade. Não há destaque no filme para os pontos mais célebres e até emblemáticos de Marselha, tais como o velho porto no centro da cidade ou a basílica Notre-Dame de la Garde. Pelo contrário, as sequências externas são ambientadas em locais genéricos, que poderiam caracterizar qualquer cidade portuária, o que vai diretamente ao encontro do poema hugoano que poderia representar qualquer outra família europeia portuária do século XIX em estado de pobreza (BRESCIANI, 1989). Tais planos gerais do filme não visam estabelecer ou situar geograficamente a trama de forma manifesta nem dá ênfase à cidade propriamente dita. A cidade de Marselha não é um elemento crucial enquanto cidade, justamente porque na decupagem o uso do plano geral está normalmente associado à intenção de estabelecer o espaço físico da trama. Guédiguian não busca tornar a ambientação em Marselha facilmente reconhecível para o espectador, especialmente para o espectador que

desconhece a importância do porto de Marselha na França ou a sua presença constante na filmografia do diretor¹¹.

Assim, o espaço físico que é constantemente destacado são o mar e o porto. Se o cineasta, em geral, ambienta seus filmes em Marselha, sua abordagem difere do que ocorre em outros filmes, sobretudo os de Woody Allen (*Vicky Cristina e Barcelona* e *Meia-noite em Paris*), ou mesmo o italiano a *Grande Beleza* (2013) de Paolo Sorrentino, em que a cidade se torna um personagem do filme. Em *As neves do Kilimanjaro* essa ênfase recai sobre o mar, o porto, os barcos, mas não sobre a cidade em si. Essa constante presença do mar ou de elementos ligados ao mar é recorrente também no poema que dá origem ao filme. O que pode ser visto nos trechos abaixo:

[...]
 La femme est au logis, cousant les vieilles toiles,
 Remmaillant les filets, préparant l'hameçon,
 Surveillant l'âtre où bout la soupe de poisson,
 [...]
 L'Océan l'épouvante, et toutes sortes d'ombres
 Passent dans son esprit : la mer, les matelots
 Emportés à travers la colère des flots.
 [...]
 Hélas ! aimez, vivez, cueillez les primevères,
 Dansez, riez, brûlez vos cœurs, videz vos verres.
 Comme au sombre Océan arrive tout ruisseau,
 Le sort donne pour but au festin, au berceau,
 [...]
 Et le pêcheur, traînant son filet ruisselant,
 Joyeux, parut au seuil, et dit : « C'est la marine. »
 [...]
 Son cœur bon et content que Jeannie éclairait.
 « Je suis volé, dit-il ; la mer, c'est la forêt.
 — Quel temps a-t-il fait ? — Dur. — Et la pêche ? — Mauvaise.
 Mais, vois-tu, je t'embrasse, et me voilà bien aise.
 [...]

(HUGO, 1985b, p. 793-99)

Como se pode perceber, em quase todas as dez partes que compõem o poema de Victor Hugo há ao menos um verso que menciona o oceano, o mar, as águas profundas,

11 Apesar de Guédiguian morar em Paris há mais de trinta anos, boa parte de seus filmes são ambientados em Marselha. Em uma entrevista à época do lançamento de *Lady Jane*, quando questionado o porquê dessa recorrência, o cineasta afirmou: “Marselha dá uma forma particular aos meus filmes. Eu a escolhi pelo mar, pela luz, pelo clima, pelas construções. Filmar Marselha é um pouco como filmar a mim mesmo.” (Marseille donne une forme particulière à mes films. Je la choisis pour la mer, la lumière, le climat, les constructions. Filmer Marseille, c'est un peu comme me filmer moi-même. GUÉDIGUIAN, 2008) (tradução nossa).

as ondas ou elementos ligados ao mar – pesca, isca, maresia, pescador, pescaria – especialmente como elementos sombrios e temíveis. Pode-se pensar, dessa forma, que os planos gerais de Guédiguian buscam refletir essa relação intrínseca dos personagens do filme com o mar da mesma forma que ocorre no poema de Victor Hugo com o pescador e sua esposa, ainda que não pelo viés do temor como no poema.

Destaca-se ainda que o mar é o espaço de maior amplitude tanto no poema como no filme. Nota-se que há tanto no filme quanto no poema espaços fechados e externos, sendo o mar, contudo, o espaço privilegiado pelos dois artistas: percebe-se um discurso sobre este elemento da natureza em ambas as obras artísticas. No poema, o mar é o elemento de sustento das duas famílias (a de Jeannie e da vizinha morta) e também um lugar de perigo, de espanto e de medo (o vento do mar que bate a porta e que esfria a casa, a ânsia por saber se o mar não levou seu esposo, etc.). No filme, ao que tudo indica, o mar também é o elemento de sustento das famílias principais ali mostradas, todavia, seu lado generoso e belo é mais ressaltado: lugar de lazer, de encontro com a família, de salvar vidas (a adoção das crianças acontece diante do mar, uma metáfora de salvar a vida), de beleza real da natureza. É fato que na obra de Hugo como um todo a natureza (incluindo o mar) é tanto mãe acolhedora quanto mãe severa (BARBOSA, 2012); já na obra de Guédiguian, a natureza não aparece com essa dupla face, mas sim como algo bom de que os homens dependem para os momentos tristes e felizes como o caso de Marie-Claire e Michel – por exemplo: a comemoração do casamento é diante do mar, bem como a perda do emprego do marido ou o discurso do abandono das crianças pela sra. Brunet.

À guisa de conclusão

A tradição da análise literária do cinema tem muita fortuna crítica no que diz respeito ao entrelaçamento entre romances e filmes. O fato de se analisar um filme, ora adaptado de um poema como o caso de *Cahier d'un retour au pays natal* de Philippe Bérenger et Emmanuelle Daude, ou como *As neves de Kilimajaro* de Robert Guédiguian, é algo recente para os estudiosos tanto de poesia quanto de cinema. Visou-se aqui contribuir para este campo dos Estudos Literários ainda incipiente no meio acadêmico brasileiro.

Ao refletirmos sobre o filme *As neves de Kilimajaro* como uma releitura do poema de Hugo, transpondo-o para outra linguagem, a linguagem cinematográfica, estamos diretamente lidando com duas questões que a poesia tem por primordial: primeiro, a *mimésis*, ou seja, o poder de representação artística de uma realidade; e segundo, uma estrutura particular que gera o poema com seus devidos componentes – versos, estrofes, rimas, dentre outros (VAILLANT, 2005). O cinema é igualmente a tentativa de representação de uma realidade, bem como tem uma estrutura e sintaxe próprias – a câmera, a decupagem, a montagem, o som, etc.

Em um cotejo com a obra de Hugo e de Guédiguian, percebemos que além das aproximações entre poesia e cinema, há o que podemos classificar aqui como cinematização criativa que, para Renato Cunha (2007), é a elaboração audiovisual ou construção fílmica de uma nova narrativa que lança mão do texto marcado pela literariedade. Vale lembrar que enquanto a adaptação tem a conotação da velha dicotomia fidelidade/infidelidade e original/tradução, as cinematizações criativas não são determinadas por um único procedimento, mas pela potencialidade de vários deles que precisam de análises mais detalhadas para desvendá-los, tais como as que foram feitas aqui.

Um desses procedimentos foi, sem dúvida, a atualização da trama hugoana para o filme contemporâneo de Guédiguian. A atualização que gerou a reescrita cinematográfica do enredo, a readaptação dos personagens, bem como a reutilização de elementos poéticos hugoanos de forma diferenciada, sendo todos esses processos um produto da inspiração do poema *Les pauvres gens*. Entretanto, pode-se classificar essa atualização como uma das formas de focalização da obra cinematográfica em estudo, que é alcançada por meio da intertextualidade direta com o poema verbal. Convém lembrar que filme e texto literário são linguagens diferentes e, portanto, seus autores terão poéticas e estratégias artísticas individuais e singulares. Mas, ao se cotejar o poema de Victor Hugo com o filme de Robert Guédiguian, percebe-se o quanto a literatura ainda é motivo de revisitação, inspiração e criação. Logo, ler a poesia hugoana é novamente recriá-la, mesmo que de forma criativa e aparentemente distante.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BARBOSA, Sidney. “A natureza em *Os trabalhadores do mar*”. In: BARRETO, Junia (org.). **Victor Hugo: disseminações**. Vinhedo: Horizonte, 2012.
- BRESCIANI, Maria Stella M.. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CANDIDO, Antônio e alii. **A personagem de ficção**. 12ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CUNHA, Renato. **Cinematizações: ideias sobre literatura e cinema**. Brasília: Círculo de Brasília, 2007.
- GUÉDIGUIAN, Robert. **Robert Guédiguian: "Je suis devenu l'archiviste de Marseille"**. 03 de abril de 2008. Paris : L'Express. Entrevista concedida a Anne-Laure Camberlein e Marie Ansel. Disponível em: <http://www.lexpress.fr/culture/cinema/robert-guediguian-je-suis-devenu-l-archiviste-de-marseille_722258.html>. Acesso em 04 de setembro de 2015.
- HUGO, Victor. **Obras completas de Victor Hugo. Tomo 24 : Literatura e Filosofia entremeadas, William Shakespere**. Tradutor Hilário Correia. São Paulo : Editora das Américas, 1958.
- _____. **Oeuvres Complètes. Critique: Le préface de Cromwell, Litterature et Philosophie mêlées, William Shakespeare, Prose philosophique des années 60-65**. Paris : Robert Laffont, 1985a.
- _____. **Oeuvres Complètes. Poésie 2 : Châtiments, Les contemptions, La légende des siècles, Les chansons des rues et des bois, La voix de Guernesey**. Paris : Robert Laffont, 1985b.
- MENSHIONNIC, Henri. **Écrire Hugo I**. Paris: Gallimard, 1977a.
- _____. **Écrire Hugo II**. Paris: Gallimard, 1977b.
- MILLET, Claude. **Victor Hugo: La legende des siècles**. Paris: PUF, 1995.
- NEVES de Kilimanjaro, As. **(NEIGES de Kilimanjaro, Les)**. Direção: Robert Guédiguian. IMOVISION, França, 2012. 1h47min, Som, Colorido. Formato: DVD.
- TRIVES, Francisco Ramón; HERAS, Florentino. **Approche linguistico-littéraire de: Victor Hugo: Les pauvres gens, vers 1 à 43**. (La Légende des Siècles, 1859, 1877, 1883). Alicante: Universidad de Alicante,, Departamento de Literatura Española, 2008. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/approche-linguisticolittaire-de-victor-hugo--les-pauvres-gens-vers-1--43-la-lgende-des-sicles-1859-1877-1883-0/>>. Acesso em 27 de agosto de 2015.
- VAILLANT, Alain. **La Poésie: initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques**. Paris: Armand Colin, 2005.
- XAVIER, Ismail (1984). **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- _____. **O olhar e a Cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ABSTRACT: This work aims to show how a verbal poem can become a filmic narrative and to depict the implications of the comparative study of these two artistic works. In order to reach such a goal, this article analyses the transposition of Victor Hugo's verbal poem *Les pauvres gens* (1854) and Robert Guédiguian's film *The Snows of Kilimanjaro* (2012), which can lead us to the notion of creative cinematization.

KEY WORDS: Poem. Film. Victor Hugo. Robert Guédiguian. Cinematization.

“O Espírito Que Dá A Vida Neste Momento Sou Eu”: A Função Dos Influxos Whitmanianos E Nietzscheanos Na Poesia De Álvaro De Campos

“The Spirit That Gives Life At This Moment Is Me”: The Function Of Whitmanian And Nietzschean Influence On The Poetry Of Álvaro De Campos

Carina Marques Duarte¹

RESUMO: A proposta deste trabalho é analisar o papel da atuação combinada dos influxos de Walt Whitman e Friedrich Nietzsche nos poemas sensacionistas do heterônimo Álvaro de Campos, verificando em que medida a assimilação destas duas linhas de força interfere na resposta que o poeta formula à sua época. Em meio à decadência, Campos surge como uma tentativa de drenar, na esfera estética, os conflitos que dominam o homem ocidental. Desse modo, o poeta-engenheiro, através do diálogo com a poesia de Whitman e a filosofia de Nietzsche – ambas vitalistas e dinamistas – oferece uma alternativa ao predomínio do mal-estar e à ausência de sentido para a ação e para a vida.

PALAVRAS-CHAVE: Álvaro de Campos. Walt Whitman. Friedrich Nietzsche.

1 Considerações iniciais

“I am the teacher of athletes,
He that by me spreads a wider breast than my own proves the width of my own,
He most honors my style who learns under it to destroy the teacher.”²
(Walt Whitman)

No artigo “A tradição e o talento individual”, escrito em 1919, Eliot (1962), consciente de que a literatura se alimenta de palavras anteriores, declara que a tradição está subordinada ao sentido histórico, ou seja, à consciência que o poeta possui do papel exercido pelas obras do passado no seu labor literário. Na esteira das colocações de T. S. Eliot e dialogando com o excerto de “Song of myself” utilizado na epígrafe, Fernando Pessoa afirma: “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.” (PESSOA, 1966, p. 390). Eliot acreditava que as páginas mais valiosas de um escritor eram aquelas nas quais se vislumbrava a presença dos poetas mortos.

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

² Eu sou o mestre dos atletas, / Aquele que ao meu lado dilata mais o peito que eu vem provar a largura do meu, / Aquele que mais honra o meu estilo é quem com ele aprende a destruir o mestre.

Ao mesmo tempo que se nutre do já escrito, a literatura confere a estes textos uma nova significação. Desse modo, como salientou Piglia (1998), a escrita do presente transforma a leitura do passado e da tradição. O modo como os poetas se relacionam com um texto do passado determina a permanência do mesmo. Entretanto, ele só permanece porque foi capaz de estimular a criação de outras obras. Nesse sentido, Nietzsche comenta que para o escritor é uma surpresa que o livro, ao desprender-se do seu autor, adquira vida própria, a tal ponto que o criador pode esquecer-se do livro, rejeitar as premissas nele esboçadas, mas o livro segue a sua trajetória: busca seus leitores, alegra, surpreende, engendra novos textos.

Se considerarmos que toda ação de um homem, não apenas um livro, de alguma maneira vai ocasionar outras ações, decisões e pensamentos, que tudo o que ocorre se liga indissolúvelmente ao que vai ocorrer, perceberemos a verdadeira imortalidade que é a do movimento: o que uma vez se moveu está encerrado e eternizado na cadeia total do que existe, como um inseto no âmbar (NIETZSCHE, 2005, p. 129).

A ideia de movimento e de que uma ação provoca outras ações é produtiva enquanto maneira de pensar a constituição da literatura, locus onde, cada obra nova, retomando Perrone-Moisés (1990), é uma continuação, por consentimento ou contestação, das que a antecederam. Além disso, movimento é uma característica peculiar à estética do heterônimo Álvaro de Campos³ que, na segunda fase da sua produção poética, dialoga especialmente com Walt Whitman e Friedrich Nietzsche, possibilitando que os textos “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, “A Passagem das Horas” e “Saudação a Walt Whitman” sejam vistos como resultado da interação destas duas linhas de força⁴ com a época na qual foram produzidos.

2 Enfermidade civilizacional e aristocratização

³ Na carta sobre a gênese dos heterônimos, escrita ao crítico Adolfo Casais Monteiro, Pessoa esclarece que, no dia 8 de março de 1914, criou os três heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Destes, Campos, o poeta-engenheiro, é o único cuja produção poética evolui, transitando por fases. A primeira, na qual se enquadra o poema “Opiário”, é a do Campos influenciado pelo Simbolismo e pelo Decadentismo. A segunda nos apresenta um poeta eufórico que, em métrica livre e ritmo intenso, influenciado pelo Futurismo e por Walt Whitman, celebra a face multimoda da vida moderna: os avanços tecnológicos, científicos e a velocidade. Passado o momento da euforia, Campos é tomado, na terceira fase, pelo tédio e pelo cansaço, e a sua poesia torna-se a expressão do desencanto de um indivíduo vencido a quem tudo falhou.

⁴ Segundo Eduardo Lourenço (1983), o contato de Pessoa com a poesia de Whitman ocorreu provavelmente por volta de 1913 através da leitura de *Leaves of Grass*. Para o estudioso, toda a arquitetura heteronímica teria resultado do confronto com os textos do norte-americano. Irene Ramalho Santos (2007) comenta que, além do verso livre, da sintaxe, das enumerações, das repetições, das justaposições, da sincopação e dos oxímoros, Pessoa imita os ritmos, a prosódia, a retórica, a imagética, os temas, a atitude lírica mista e o modo imaginativo do autor de “Song of myself”. No que diz respeito a Nietzsche, como aponta Azevedo (2005), ainda que na biblioteca pessoal do poeta não tenha sido localizado nenhum exemplar do filósofo, Pessoa poderia ter tido acesso aos textos na Biblioteca Nacional, uma vez que tal instituição dispunha das principais obras do filósofo.

Um diagnóstico sobre a civilização europeia perpassa a obra de Nietzsche: a decadência. A causa da degradação reside no cristianismo. Nietzsche (2009b) ensina que a classe capaz de estabelecer valores era a dos aristocratas, homens poderosos, valentes e fortes. Estes, por conta da sua posição, definiram a si e aos seus atos como bons em oposição ao vulgar, inferior. Por volta do século I, quando da ocupação romana, os sacerdotes, desprovidos de valores superiores, puseram em prática o seu plano de vingança, operando a transvaloração dos valores aristocráticos – os fracos, os doentes e os miseráveis tornam-se bons e abençoados. Desse modo, tudo o que representava o conquistador romano foi rotulado de mau e o que era fraco, de bom. Logo os vencedores se viram contaminados por este discurso e abdicaram dos seus princípios. Não tardou que capitulassem diante dos invasores.

Segundo Nietzsche (2009a), com esta inversão dos valores executada pelos judeus teve início a insurreição dos escravos na moral. A partir daí, houve um gradativo aumento do poder dos sacerdotes, acompanhado da fragilização da classe guerreira, cujos valores foram minados pela moral do ressentimento. Ao tomar o partido dos fracos e oprimidos, a religião cristã conservava o que estava destinado a perecer – supria de coragem o desesperado e estendia a mão ao que não dispunha de condições para caminhar sozinho. Assim, preservando o doentio, a religião cristã contribuiu para a degradação da raça europeia. A necessidade de interpretar o mundo de acordo com um esquema cristão e de ver todos os acontecimentos como produtos da interferência divina tolheu a força, a agilidade e a curiosidade do espírito europeu. Amparados na ideia de igualdade perante Deus, os líderes religiosos guiaram os destinos da Europa e foram os responsáveis pela formação “[...] de uma espécie anã, uma variedade ridícula, um animal de rebanho, bonachão, enfermo, medíocre, o moderno europeu [...]” (NIETZSCHE, 2009a, p. 73). Já que vigorava – inclusive na esfera política, posto que o movimento democrático era herdeiro do cristão – a moral de rebanho, as honras eram atribuídas ao homem de rebanho. Em face do rebaixamento, Nietzsche declara que as esperanças deveriam ser depositadas nos filósofos: homens elevados, espíritos livres, com uma escala de valores apostos, homens do futuro que abrirão novos caminhos. A eles, os filósofos, caberá ensinar aos homens que o seu futuro está na vontade e que da sua vontade humana depende o planejamento e a execução de grandes empresas que colocarão fim à dominação do contrassenso. Para tanto, seria necessária uma nova transvaloração dos valores, posta em prática por uma filosofia além do bem e do mal.

Assim como Nietzsche, o heterônimo Álvaro de Campos sente que o momento é de decadência: “A civilização europeia actual está moribunda. Não é o capitalismo, nem a burguesia, nem nenhuma outra dessas fórmulas vazias que está morrendo; é a civilização actual — a civilização greco-romana e cristã. Já nada a pode salvar” (PESSOA, 1986, p. 159-160). Diante desta enfermidade civilizacional, algumas providências são necessárias, entre elas, demolir o que resta da influência católica. No “Ultimatum”, Campos defende a necessidade da intervenção cirúrgica anticristã, que consiste na eliminação, do psiquismo contemporâneo, dos dogmas infiltrados pelo cristianismo. Um dos resultados desta operação seria a abolição do conceito de democracia conforme a Revolução Francesa. Na raiz da aversão do engenheiro pela

Revolução Francesa está o lema da igualdade de direitos entre os homens. Para Campos, havia os homens superiores e os inferiores e somente os superiores eram dignos de privilégios. Segundo Nietzsche (2009b), a Revolução Francesa pôs fim à última nobreza que havia na Europa, a dos séculos XVII e XVIII. Campos, “n’A Passagem das Horas”, lamenta: “Jardins do século dezoito antes de 89, / Onde estais vós, que eu quero chorar de qualquer maneira?” (PESSOA, 1999, p. 97).

A igualdade solapa a mentalidade aristocrática. Ocorre que, para Pessoa e Campos, a aristocratização é considerada uma forma de combater a decadência. Por isto, no texto “A arte moderna é aristocrática”, Pessoa afirma que uma arte aristocrática era necessária, porque, em virtude do avanço da democracia, era fundamental colocar entre a aristocracia e o povo uma barreira que este não conseguisse transpor. No “Ultimatum”, após declarar a incapacidade construtiva da época, Campos diz que esta mediocridade não pode seguir, pois não está à altura do engenheiro pertencente à raça dos Navegadores. Este pode almejar apenas uma grande descoberta: “Eu, ao menos, sou da estatura da Ambição Imperfeita, mas da Ambição para Senhores,⁵ não para escravos!” (PESSOA, 1986, p. 514).

Avesso aos humanitarismos,⁶ Álvaro de Campos mostra-se indiferente ao destino das massas. Para ele, os operários, por exemplo, deveriam ser conduzidos a uma situação de escravidão ainda mais rígida que a do capitalismo. Na “Ode triunfal”, constata a miséria das multidões, mas não sofre por ela:

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
Que emprega palavrões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos - e eu acho isto belo e amo-o! —
Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escadas.
A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa
Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão.
Maravilhosa gente humana que vive como os cães,
Que está abaixo de todos os sistemas morais,
Para quem nenhuma religião foi feita,
Nenhuma arte criada,
Nenhuma política destinada para eles!
Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
Inatingíveis por todos os progressos,
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!
(PESSOA, 1999, p. 25).

⁵ Nietzsche considerava que toda cultura elevada necessitava de uma classe de homens para fazer o trabalho: os escravos. A escravidão é uma crueldade da qual a cultura necessita. Considera uma ameaça à cultura que as classes inferiores se sintam oprimidas e decidam lutar por igualdade. O filósofo defendia a ideia de que os homens deviam sacrificar-se para o bem-estar dos indivíduos mais elevados, os que encarnam as melhores possibilidades da humanidade. Esta é a justificação estética do mundo. “O Estado Democrático, com sua orientação segundo o bem-estar geral, a dignidade humana, a liberdade, a justiça equiparadora, a proteção aos fracos, impede a possibilidade de evolução das personalidades grandes” (SAFRANSKI, 2005, p. 64).

⁶ Nietzsche (2009b) também rejeita os humanitarismos. Afirma que uma civilização nobre e elevada começou na terra porque homens fortes precipitaram-se sobre os fracos.

Nos poemas de Campos emerge um eu lírico distanciado da multidão, que aparentemente com ela está irmanado apenas porque imaginar-se assim proporciona sensações extremas. Bem distinto é o modo como o eu lírico dos poemas de Whitman se relaciona com as suas multidões:

I am enamour'd of growing out-doors,
Of men that live among cattle or taste of the ocean or woods,
Of the builders and steerers of ships and the wielders of axes and mauls, and the
drivers of horses,
I can eat and sleep with them week in and week out.⁷
(WHITMAN, 2002, p. 84).

Além de interessado por tudo o que diz respeito ao humano, o sujeito poético se mostra sensível aos sofrimentos alheios, defende a igualdade de direitos⁸ e louva a democracia.

Com seus versos longos, sem metro e sem rimas, Whitman, mesclando termos coloquiais com uma dicção culta, foi o poeta que liberou a poesia das formas técnicas anteriores que, como sublinha Raso (2006), já não eram válidas em uma sociedade industrial e democrática. Obra de toda uma vida, *Leaves of Grass* espelha as transformações e os conflitos que marcaram a sociedade norte-americana na segunda metade do século XIX. Cabe lembrar que o período de 1855 a 1870, quando foram publicadas as primeiras edições de *Leaves of Grass*, foi de profundas crises na história dos Estados Unidos. Durante esses quinze anos, três questões atingiram o auge: o conflito entre o ideal agrário e o industrial, o conflito entre a aristocracia rural do Sul e a aristocracia mercantil do Norte e o conflito entre o Leste, culturalmente maduro, e o Oeste, em fase de expansão. Consciente da influência da época sobre a sua poesia, Whitman, que demonstrava coerência entre o labor poético e a ação,⁹ afirma que a sua obra não poderia ter nascido senão na segunda metade do século XIX e nos Estados Unidos.

Em que pese a indiferença no tocante às questões sociais, a poesia de Álvaro de Campos também dialoga com a sua época, já que nela são elaborados os efeitos das transformações decorrentes do progresso e do desenvolvimento industrial, dos avanços na ciência e da crise finissecular sobre o indivíduo. No texto intitulado “Os fundamentos do Sensacionismo”, Pessoa (1986) afirma que as consequências da Revolução Francesa, a proliferação das indústrias e das atividades comerciais, o aumento da facilidade de transporte e dos meios de diversão e passatempo criaram um tipo de sociedade no qual a

⁷ Estou enamorado do que cresce no exterior, / Dos homens que vivem entre o gado ou saboreiam o oceano ou os bosques, / Dos construtores de barcos e dos que os guiam e dos que manejam os machados e malhos, e dos condutores de cavalos, / Posso comer e dormir com eles semana após semana (WHITMAN, 2002, p. 85).

⁸ “Slavery – the murderous, treacherous conspiracy to raise it upon the ruins of all the rest, / On and on to the grapple with it – Assassin! Then your life or ours be the stake, and respite no more” (WHITMAN, 2002, p. 608).

⁹ Durante a guerra de Secessão, Walt visita hospitais e oferece apoio físico e espiritual aos feridos.

emoção, a inteligência e a vontade participam da rapidez, da instabilidade e da violência das manifestações típicas do estado civilizacional. A tensão tornou-se um estado normal e a hiperexcitação passou a ser regra. O aumento da facilidade de comunicação provocou o aumento da cultura e o que deveria fazer parte apenas da vida dos países industrializados invadiu o cotidiano dos mais apagados. Todas essas transformações aconteceram em um momento em que se sofre pela queda de regimes, na ocasião

[...] em que o gusano da crítica esboroou de todo o edifício da fé religiosa. Foi mais longe, mais tarde, o efeito do espírito crítico: como era fatal que acontecesse, ele virou-se sobre os ídolos que mal erguera, as forças defensoras das ideias antigas tomaram-no como arma contra as ideias novas. E, assim, à confiança na ciência que caracteriza o período darwinista do século ido, à atitude positiva em que cristalizara a mentalidade coeva das descobertas, a cada dia feitas, da física, da química e da biologia, seguiu-se uma crítica a estas próprias ideias, um inquérito sobre as bases em que estas novas fórmulas assentavam (PESSOA, 1986, p. 436-437).

O papel da religião passa a ser questionado e, em meio à transitoriedade de tudo, segundo Pessoa, tornava-se difícil encontrar as permanências, os pontos de apoio. Desse modo, estava-se em uma época que conjugava todas as características de uma decadência com todas as características de uma vida intensa e progressiva. Apesar do progresso, havia um fenômeno típico de decadência: o abaixamento, em todas as áreas – artes, literatura, política, ciência –, no nível dos homens representativos.

Na *Genealogia da moral*, Nietzsche faz a seguinte análise da sua época:

Hoje nada vemos que queira tornar-se maior, presentimos que tudo desce, descende, torna-se mais ralo, mais plácido, prudente, manso, indiferente, medíocre, chinês, cristão – não há dúvida, o homem se torna cada vez “melhor”... E precisamente nisso está o destino fatal da Europa – junto com o temor do homem, perdemos também o amor a ele, a reverência por ele, a esperança em torno dele, e mesmo a vontade de que exista ele. A visão do homem agora cansa – o que é hoje o niilismo, se não isto?... Estamos cansados do homem... (NIETZSCHE, 2009b, p. 32).

As origens do niilismo – um dos sintomas da decadência – estão na interpretação do mundo socrático-platônica. Nietzsche afirma que Sócrates encontrou na racionalidade a qualquer custo o remédio contra o domínio dos instintos, então presente em Atenas. Onde, em virtude da rebelião dos instintos, ninguém podia dominar-se, Sócrates, munido da razão, era senhor de si. Sendo o meio de controlar o lado instintivo, a razão foi identificada com a virtude, a clareza e a felicidade, em oposição à obscuridade dos instintos. Para Nietzsche (2006), ter que combater os instintos é uma marca da decadência, decadência que seria asseverada com a oposição entre dois mundos: o das ideias – tido como verdadeiro – e o real. Nesta oposição, há uma supervalorização de um mundo indemonstrável em detrimento do mundo real. Com o

cristianismo, enrijece-se a desvalorização, a negação do mundo real,¹⁰ da vida, desta vez, em função da eternidade, da salvação. Tanto a religião quanto a moral, no cristianismo, estão desvinculadas da realidade. Os elementos sustentadores da doutrina – Deus, alma, espírito – são imaginários, causadores de efeitos também imaginários – pecado, salvação, graça, castigo. Esse mundo de ficções, salienta Nietzsche (2012b), tem sua raiz no ódio à realidade. E somente aquele que sofre com a realidade sente desejo de negá-la, entretanto apenas um indivíduo fracassado sofre pela realidade.

O homem que não consegue suportar os encargos, as incertezas e as complexidades inerentes à sua condição necessita de uma entidade sobrenatural, um Deus que dê sentido e estabilize a sua caminhada. Quando se vê despojado da crença, fica tal como o homem louco que, em plena manhã, acende uma lanterna e corre em direção ao mercado. Lá chegando, começa a gritar: “procuro Deus”. Diante das gargalhadas e piadas dos presentes, os quais eram descrentes de Deus, brada:

Nós o matamos – vocês e eu. Somos todos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós, ao desatar a terra do seu sol? Para onde se move ela agora? Para onde nos movemos nós? (NIETZSCHE, 2012a, p. 137).

Com a ausência da entidade sustentadora, o homem necessita substituí-la por outra. Desse modo, surgem a consciência, a razão, o instinto de rebanho – todos subordinados à moral – como autoridades capazes de estabelecer encargos e determinar o mundo.¹¹ Contudo, logo se percebe a impossibilidade de seguir julgando o mundo consoante as categorias da razão. Verifica-se, então, que houve a destruição de formas de interpretar o mundo, causando a impressão de que a própria existência fora destruída e de que todo o processo fora em vão. Esse sentimento de ineficácia, aliado à falta de sentido e finalidade, é um elemento paralisador.

Nietzsche não foi o primeiro a empregar os termos “nihilismo” e “decadência”. Antes dele, o crítico francês Désiré Nisard, em 1834, introduzira a noção de um “estilo da decadência” e Paul Bourget falara de nihilismo no tocante aos anarquistas russos, relacionando tal movimento com outras manifestações de crise do seu tempo. De acordo com Calinescu (1991), para os escritores e artistas franceses das décadas de 1850 e 1860, frequentemente a ideia de decadência está ligada à noção de progresso, mais especificamente, “[...] aos efeitos da histeria do desenvolvimento moderno na consciência humana [...]” (CALINESCU, 1991, p. 165). A ausência de oposição entre os termos progresso, modernidade e decadência seria reforçada pela reação anticientífica e antirracionalista que marcou o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

¹⁰ Nietzsche (2011) define a negação desta vida em função de outra como nihilismo negativo.

¹¹ Nihilismo reativo: a razão e a ciência assumem o trono que pertencia a Deus.

Alinhada com a decadência política e econômica de algumas nações,¹² a ideia de degeneração, trazendo uma visão pessimista do progresso e do futuro da civilização, tomava conta da Europa e influenciava a ciência, a arte e a política em um espaço de tempo que foi de 1850 a 1950. Temia-se a possibilidade de que a Europa estivesse criando uma raça de indivíduos degenerados, propensos a atacar as normas sociais. Partindo do pensamento então corrente, em 1890, Max Nordau, no livro *Dégénérescence*, buscava explicar toda a arte moderna por meio da indicação das características do degenerado presentes nos artistas. Robert Bréchon (1998) sublinha o efeito produzido sobre o jovem Pessoa pela leitura da obra de Max Nordau, que, além de causar-lhe uma forte impressão, o fez perceber o grau de esgotamento a que chegara a cultura no ocidente no final do século XIX e início do XX. Nordau descrevia os poetas como “degenerados”, ameaças para a sociedade. Entre as características do degenerado estavam: incapacidade de agir, gosto pelo devaneio, pelo vago, pelo paradoxo, pela metafísica. Leyla Perrone-Moisés (2001) afirma que é provável que Pessoa se tenha identificado com as características do degenerado. Convém lembrar que a experiência do grande tédio e sentimento de fim, presentes no “estilo da decadência”, desembocaram no Decadentismo – estilo literário que, em Portugal, vigorou aproximadamente de 1880 a 1920 e que, enquanto consequência de um período de mudanças, de progresso, de questionamento de verdades, mas também de dúvida e descrença na ação, se apresenta como um estilo de expansão do eu, de análise e revelação do universo interior e de expressão da consciência dilacerada do indivíduo que vive a crise.

O heterônimo Álvaro de Campos surge como uma tentativa de drenar, na esfera estética, todos os conflitos que acometem o homem ocidental. O poeta-engenheiro busca, então, na poesia de Whitman e na filosofia de Nietzsche, ambas vitalistas e dinamistas, uma alternativa ao mal-estar dominante.

3 Sensacionismo e divinização do homem

Na “Ode Triunfal”, poema que integrou o primeiro número da *Revista Orpheu*, Álvaro de Campos, assim como Marinetti, no “Manifesto Futurista”, cultua a vida moderna, fazendo a apologia da máquina e da velocidade: “Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! / Ser completo como uma máquina! / Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!” (PESSOA, 1999, p. 20). O poeta anseia pela integração total com a hora moderna:

Fraternidade com todas as dinâmicas!
Promíscua fúria de ser parte-agente
Do rodar férreo e cosmopolita

¹² Segundo Calinescu (1991), a ideia da decadência passou a fazer parte da consciência da intelectualidade francesa especialmente após o fracasso na Revolução de 1848 e da derrota na Guerra Franco-Prussiana. Importa salientar que, em 1890, a Europa foi atingida por uma grave crise, à qual Portugal não permaneceu imune. Afetado pela desvalorização da moeda, falência de bancos, aumento da dívida pública e incapacidade dos governantes para solucionar os problemas, o país experimentou o sentimento de malogro, que se intensificou depois do Ultimatum inglês.

Dos comboios estrênuos.
Da faina transportadora-de-cargas dos navios.
Do giro lúbrico e lento dos guindastes,
Do tumulto disciplinado das fábricas,
E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!
(PESSOA, 1999, p. 20).

Walt Whitman, entusiasmado com o progresso, considerava-o a plenitude dos norte-americanos.

[...] I see over my own continent the Pacific railroad surmounting every barrier,
I see continual trains of cars winding along the Platte carrying freight and
passengers,
I hear the locomotives rushing and roaring, and the shrill steam-whistle,
I hear echoes reverberate through the grandest scenery in the world,¹³ [...].
(WHITMAN, 2002, p. 716).

O autor de *Leaves of Grass* acreditava que a temática dos seus poemas devia ser condizente com a realidade do século XIX, ou seja, perpassada pelas glórias científicas e pelo progresso. Entretanto, naquele momento, as degradações pessoais do desenvolvimento industrial não eram profundamente sentidas. Diverso nos parecerá o caso de Álvaro de Campos se considerarmos que, quando a ode foi escrita, já eram comentados os efeitos¹⁴ negativos do desenvolvimento moderno sobre os indivíduos e Nietzsche (2011) já havia afirmado que o progresso, tido como remédio para a decadência, acelerava o esgotamento. Sendo assim, tornemos à ode no ponto em que o eu lírico enaltece a miséria moral das pessoas para as quais nenhuma religião foi feita, nenhuma arte criada e que são inatingíveis pelo progresso. No auge do elogio, Campos insere um parêntese, no qual há uma mudança no tema e no ritmo poético.

(Na mora do quintal da minha casa
O burro anda à roda, anda à roda,
E o mistério do mundo é do tamanho disto.
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
A luz do sol abafa o silêncio das esferas
E havemos todos de morrer,
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...)
(PESSOA, 1999, p. 25).

¹³ Vejo, sobre o meu próprio continente, o caminho de ferro do Pacífico que supera todos os obstáculos, / Vejo contínuas caravanas de carruagens a serpentear ao longo do Platte, levando mercadorias e passageiros, / Ouço as locomotivas que se precipitam, rugindo, e o silvo agudo do vapor, / Ouço os ecos que se repercutem na mais grandiosa paisagem do mundo, [...] (WHITMAN, 2002, p. 717).

¹⁴ Em 1864, os irmãos Goncourt falam de uma melancolia moderna, que vem como resultado de uma tensão insuportável sobre a mente imposta pelas demandas de uma sociedade com um desejo de produção em todos os sentidos.

Desprovidos do tom épico e do ritmo febril, estes versos se contrapõem aos anteriores e ao espaço por eles conotado, apresentando um tempo anterior ao da supremacia da máquina. A reminiscência do passado (da infância) vem acompanhada de um lamento pela condição do eu lírico no presente. E se, nos versos anteriores ao parêntese, o eu lírico anseia pela integração total com o ambiente moderno é porque este é um meio de experimentar sensações fortes. Fernando Pessoa, ao referir-se às correntes dinamistas que partem de Whitman, entre elas o Futurismo, as coloca entre as correntes decadentes e diz que o elogio e a apoteose da força é apenas uma ânsia de sensações fortes, “[...] aquele entusiasmo excessivo pela saúde que sempre distinguiu certas espécies de decadentes [...]” (PESSOA, 1986, p. 302).

O amoralismo, a crueldade e o egoísmo de Campos servem também ao intuito de experimentar sensações extremas. Mas, não é apenas isto. No excerto da “Ode Marítima”, o poeta-engenheiro além de experimentar com os homens do mar – os do passado e os do presente – todas as sensações, deseja perder com eles a noção de moral:¹⁵

Fugir convosco à civilização!
Perder convosco a noção da moral!
Sentir mudar-se no longe a minha humanidade!
Beber convosco em mares do sul
Novas selvajarias, novas balbúrdias da alma,
Novos fogos centrais no meu vulcânico espírito!
Ir convosco, despir de mim - ah! põe-te daqui pra fora! -
O meu traje de civilizado, a minha brandura de acções,
Meu medo inato das cadeias,
Minha pacífica vida,
A minha vida sentada, estática, regrada e revista!
(PESSOA, 1999, p. 43-44).

Segundo Nietzsche (2012a), uma moral implica sempre avaliação e hierarquização dos impulsos humanos, estas, por sua vez, expressam as necessidades do grupo, do rebanho. “Com a moral o indivíduo é levado a ser função do rebanho e a se conferir valor apenas enquanto função” (NIETZSCHE, 2012a, p. 132). Desse modo, a moral pressupõe uma coerção, à qual o indivíduo se submete para evitar o desprazer. Entretanto, o homem só precisa do revestimento moral porque se tornou um animal fraco. Contra esta fraqueza o sujeito poético da “Ode Marítima” se rebela, desejando livrar-se das imposições que o levam a adequar-se às normas do grupo e conter os instintos.

O eu lírico dos poemas sensacionistas deseja abarcar toda a humanidade em um só momento e estar em harmonia com todos os seres:

Eu quero ser sempre aquilo com quem simpatizo,
Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,
Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,

¹⁵ O combate ao moralismo e o elogio à crueldade (na arte) estão presentes no “Manifesto Futurista”.

Seja uma flor ou uma ideia abstrata,
Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.
E eu simpatizo com tudo, vivo de tudo em tudo.
São-me simpáticos os homens superiores porque são superiores,
E são-me simpáticos os homens inferiores porque são superiores também,
(PESSOA, 1999, p. 92).

Em “*Song of Myself*”, após descrever inúmeros tipos humanos, o sujeito poético expressa a pretensão de fundir-se com eles:

The city sleeps and the country sleeps,
The living sleep for their time, the dead sleep for their time,
The old husband sleeps by his wife and the young husband sleeps by his wife;
And these tend inward to me, and I tend outward to them,
And such as it is to be of these more or less I am,
And of these one and all I weave the song of myself.¹⁶
(WHITMAN, 2002, p. 90).

A compreensão de um texto literário, lembrando Jenny (1979), depende do exame das relações que ele mantém com outros textos. Campos busca na poesia de Walt Whitman o afã de ultrapassar os limites da individuação e experimentar os sentimentos das outras pessoas. O engenheiro é amoral, acolhe a todos – o virtuoso, o matricida, a prostituta, o ladrão –, pois deseja sentir o que todos sentiram. Contudo, a ambição sensacionista presente em Whitman não pode cumprir-se em Campos, uma vez que a este, em virtude da sua inaptidão para o convívio, está vedada uma autêntica comunhão com o outro. Além disso, na poesia de Whitman reina um modo simples, natural, de se relacionar com as coisas, resultado da simetria existente entre o pensar e o sentir do poeta. Em Álvaro de Campos, por outro lado, há um hiato entre o sentir e o pensar. Ele se relaciona com o mundo através da imaginação, que é mediada pelo pensamento, pelo intelecto, que, por sua vez, se opõe ao sentir. Em razão disto, a integração total não se completa.

Ainda assim, o sensacionismo de ambos corresponde a pretender-se divino:

Não era só isto que eu queria ser - era mais que isto o Deus-isto!
Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,
Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de /sangue,
Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,
Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade
Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias!
(PESSOA, 1999, p. 49).

Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,
E que há de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!

¹⁶ A cidade dorme e o campo dorme, / A seu tempo o sono dos vivos e o sono dos mortos a seu tempo, / O velho marido dorme junto da mulher e o jovem marido dorme junto da mulher, / E estes encaminham-se para mim e eu encaminho-me para eles, / E o que quer que seja deles, também eu o sou mais ou menos, / E de cada um e de todos eu teço o canto de mim mesmo (WHITMAN, 2002, p. 91).

(PESSOA, 1999, p. 69).

And I know that the hand of God is the promise of my own,
And I know that the spirit of God is the eldest brother of my own¹⁷
(WHITMAN, 2002, p. 70).

To be indeed a God!¹⁸
(WHITMAN, 2002, p. 320).

Segundo Nietzsche (2011), um dos equívocos difundidos pelo cristianismo – e que é um sintoma da decadência – foi a subtração do caráter divino do homem. À medida que tudo quanto estava marcado pela força ia sendo considerado obra do sobre-humano, o homem ia se diminuindo, enxergando-se desprezível e fraco, enquanto Deus era o detentor de toda a força. No poema de Álvaro de Campos, a afirmação da divindade no homem se inscreve na estratégia de superação da decadência e dialoga com Nietzsche e Whitman. Todavia, a pretensão à divindade, no poeta norte-americano, é derivada do Transcendentalismo.¹⁹

Álvaro de Campos, no texto “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, procurando formular uma estética baseada não na ideia de beleza, mas na de força, define a arte como um esforço para dominar os outros. Há dois processos para dominar: captar e subjugar. A arte que domina captando é a arte segundo Aristóteles, aquela que se baseia na ideia de beleza, naquilo que agrada. A arte que domina subjugando, a defendida por Álvaro de Campos, se assenta na ideia de força, isto é, naquilo que subjuga.²⁰ O artista não aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para, assim, forçar os outros, “[...] quer eles queiram ou não, a sentir o que ele sentiu” [...] (PESSOA, 1986, p. 244). Na conclusão, Campos coloca os seus poemas – a “Ode Triunfal” e a “Ode Marítima” – e os poemas de Walt Whitman como manifestações verdadeiras da arte não aristotélica.

Os poemas da segunda fase do poeta-engenheiro são respaldados pelas reflexões teórico-poéticas do autor nos textos “Apontamentos para uma estética não-aristotélica” e “Ultimatum”. No primeiro, a arte como forma de exercer domínio é proveniente de Nietzsche. No segundo, Campos, assim como o filósofo, demonstra revolta com a incapacidade produtiva da sua época, e, desejando um ambiente menos impregnado de mediocridade, brada:

Sufoco de só ter isto à minha volta!

¹⁷ E sei que a mão de Deus é a minha promessa, / E sei que o espírito de Deus é meu irmão [...] (WHITMAN, 2002, p. 71).

¹⁸ Ser na verdade um Deus! (WHITMAN, 2002, p. 321).

¹⁹ No livro *Natureza*, que fixa os alicerces do Transcendentalismo, Emerson (2011), ao afirmar que o homem se identifica com o mundo e o mundo com Deus, reivindica a unidade entre o homem e Deus. Logo, defende a presença da divindade no homem.

²⁰ Para Nietzsche, “[...] os artistas que subjagam, os que sabem fazer ressoar uma consonância em cada conflito, são os que pelo seu próprio poderio, por sua redenção pessoal, beneficiam todas as coisas: expressam sua experiência pessoal no simbolismo da arte – criar, entre eles, é gratidão pela própria existência” (NIETZSCHE, 2011, p. 446).

Deixem-me respirar!
Abram todas as janelas!
Abram mais janelas do que todas as janelas que há no mundo!
(PESSOA, 1986, p. 511).

A intertextualidade deste excerto e da “Saudação a Walt Whitman” com “Song of Myself” é flagrante. A exemplo de Walt Whitman, Álvaro de Campos pretende romper amarras rumo a uma liberdade total. Em “Song of Myself”, encontramos: “Unscrew the locks from the doors! / Unscrew the doors themselves from their jambs!”²¹ (WHITMAN, 2002, p. 104). E na “Saudação a Walt Whitman”:

Abram-me todas as portas!
Por força que ei de passar!
Minha senha? Walt Whitman!
Mas não dou senha nenhuma...
Passo sem explicações...
Se for preciso meto dentro as portas...
(PESSOA, 1999, p. 68).

Pessoa (1986) declara que, face ao novo estado civilizacional – de progresso e alargamento da realidade – um dos caminhos possíveis para o poeta era, tal como fizeram Whitman e Nietzsche, “[...] entregar-se ao mundo exterior, deixar-se absorver por ele, tomando dele a vida oca e ruidosa [...]” (PESSOA, 1986, p. 297). Álvaro de Campos, durante um período da sua produção literária, opta por este caminho, buscando no autor de *Leaves of Grass* e no filósofo o que em ambos havia de intensidade, movimento e força. Cabe ressaltar que Whitman cantava a grandeza da sua terra, mas ao fazê-lo enaltecia a sua própria capacidade: “Full behind me States! / A man before all – myself, typical, before all”²² (WHITMAN, 2002, p. 620). Na “Saudação a Walt Whitman”, Campos opõe-se à mediocridade por meio dos versos:

Daqui pra fora, políticos, literatos,
Comerciantes pacatos, polícia, meretrizes, souteneurs,
Tudo isso é a letra que mata, não o espírito que dá a vida.
O espírito que dá a vida neste momento sou EU!
(PESSOA, 1999, p. 69).

Investido de um poder criador, o eu lírico assemelha-se ao super-homem nietzschiano; está inclusive situado em um contexto equivalente, já que Nietzsche (2011) prevê que de uma mecanização, de uma minimização das capacidades vitais, da padronização da humanidade, sem o aparecimento de homens de destaque, surgiria o super-homem, aquele que, em meio à adaptação do homem à utilidade especializada,

²¹ Desparafusem as fechaduras das portas! / Desparafusem as próprias portas das ombreiras! (WHITMAN, 2002, p. 105).

²² Estados, fiquem atrás de mim! / À frente de tudo, um homem – eu mesmo, o homem, típico, à frente de tudo (WHITMAN, 2002, p. 621).

consegue edificar sua maneira superior de existir. O homem anunciado por Nietzsche não é aquele melhorado através do tolhimento dos seus impulsos vitais e que passa a se comportar de acordo com as imposições da sociedade; é o homem do futuro, aquele que se supera por meio do desenvolvimento das suas melhores possibilidades e se realiza na vontade de potência.²³

4 Apontamentos para uma conclusão: Campos, através de Whitman e Nietzsche, feito cantor da vida e da força?

O aumento da potência por meio da experiência das sensações fortes atrai todos os esforços do Campos sensacionista. Uma estratégia para produzir a elevação da força consiste em colocar o próprio eu como objeto da representação. Nietzsche (2011), filósofo que, quando falava em transvaloração dos valores e super-homem, apontava para si e para a sua obra, pensava que nobre era representar sem descanso a si mesmo. Da poesia de Walt Whitman – espaço onde figura uma diversidade de temas e personagens – emerge um protagonismo: o do poeta. Assim ocorre também nos poemas do poeta-engenheiro. No centro da representação – inclusive na “Saudação a Walt Whitman” – figura a imagem do próprio Campos.

Movimento, intensidade e força são componentes dos textos de Whitman e Nietzsche que, após um processo de assimilação e transformação, passam a fazer parte dos poemas de Campos, constituindo, na fase eufórica, a vontade de potência, simbolizada sempre por metáforas de velocidade e força: o volante, a cavalgada. Entretanto, o furor sensacionista não é permanente: existem oscilações, momentos de queda. Nestas ocasiões, desaparecem as metáforas de força e surgem as da impossibilidade e ausência de movimento: “[...] a entonação das vozes que nunca ouviremos mais [...]” (PESSOA, 1999, p. 109) e “a motores partidos” (PESSOA, 1999, p. 76).

Para suprir o que lhe falta de vida, Álvaro de Campos assume a máscara de cantor das energias vitais e da força. Tanto é uma máscara que, na “Saudação” ele interpela Walt da seguinte forma: “Eu feito cantor da Vida e da Força – acredita?” (PESSOA, 1999, p. 85). Somente convertendo seus versos no ponto de encontro de todas as coisas e sua subjetividade no ancoradouro de todas as sensações, Álvaro de Campos, o poeta da hora de “fogo e de treva”, poderia saudar o antecessor norte-americano, mas esta saudação – assim como os demais poemas da fase eufórica – drena os efeitos das modificações, da falência de crenças e da grande crise finissecular: tédio, ausência de sentido para a ação e para a vida. Por isto, a perspectiva vitoriosa presente em Whitman não se mantém: “[...] seja o que for, era melhor não ter nascido, [...] Oh mágoa imensa do mundo, o que falta é agir... / Tão decadente, tão decadente, tão

²³ Noção central na filosofia de Nietzsche, a vontade de potência é uma lei originária que rege essas forças secundárias no concerto do mundo. Enquanto impulso que age no interior das forças, ela se manifesta em todos os seres vivos. Estes, na concepção do filósofo, não tencionam querer viver, mas aumentar o seu poder.

decadente... [...]” e “Assim fico, fico... Sou o que sempre quer partir, / e fica sempre, fica sempre, fica sempre, [...]” (PESSOA, 1999, p. 96-97).

Enquanto, dos poemas de Whitman, brota a imagem de um eu glorioso e, da filosofia de Nietzsche, como solução para a decadência, surge um ser além do bem e do mal – ambos, portanto, posições otimistas –, na “Ode Triunfal”, na “Ode Marítima”, no poema “A Passagem das Horas” e na “Saudação a Walt Whitman”, o sujeito que assume o protagonismo oscila entre a embriaguez e o sentimento derrotista. Os momentos de melancolia – como vimos na “Ode Triunfal” – e fracasso, situações nas quais desaparece a vontade de potência, demonstram a impossibilidade de manutenção do discurso épico e vibrante, discurso este urdido com os influxos²⁴ whitmanianos e nietzscheanos, sem os quais o Álvaro de Campos da segunda fase sucumbiria à decadência.

Referências

- AZEVEDO, António. *Pessoa e Nietzsche: subsídios para uma leitura intertextual de Pessoa e Nietzsche*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa: estranho estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- DUARTE, Carina Marques. *Quando parte o último comboio? Álvaro de Campos, um seguidor decadente de Walt Whitman e Nietzsche*. 2015. 240f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães, 1962.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Natureza*. São Paulo: Dracaena, 2011.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.
- LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.
- _____. *Além do bem e do mal*. Petrópolis: Vozes, 2009a.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.
- _____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *O anticristo*. Porto Alegre: L&PM, 2012b.
- _____. *Vontade de potência*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Flores da escrivãzinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²⁴ Uma análise aprofundada da função dos influxos whitmanianos e nietzschianos na poesia do heterônimo pode ser encontrada em Duarte (2015).

PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, 1966.

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

_____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PIGLIA, Ricardo. Vivencia literaria. In: CELLA, Susana. *Dominios de la literatura*. Buenos Aires: Losada, 1998. p. 155-157.

RASO, Manuel Villar. Introducción. In: WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 9-32.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

SANTOS, Irene Ramalho. *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

WHITMAN, Walt. *Folhas de erva*. Edição bilíngue português/inglês. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the combined role of Walt Whitman and Friedrich Nietzsche's influence in the sensationalists' poems of the heteronym Álvaro de Campos, checking to what extent the assimilation of these two lines of power interferes in the response that the poet creates of its time. Amid the decadence Campos emerges as an attempt to drain in the aesthetic sphere, the conflicts that dominate the western man. Thus, the poet-engineer, through a dialogue with Whitman's poetry and Nietzsche's philosophy - both vitalistic and dynamistic - offers an alternative to the dominance of unease and the lack of direction for action and for life.

KEYWORDS: Álvaro de Campos. Walt Whitman. Friedrich Nietzsche.

O Poema e Dimensões da Identidade

The Poem and Dimensions of Identity

Dionei Mathias

RESUMO: Este artigo pretende analisar o poema "Das letzte Mal", escrito por Mascha Kaléko e publicado em 1933, na coletânea *Das lyrische Stenogrammheft*. A análise tem três objetivos: tentar compreender a criação do espaço e sua presença no universo da voz lírica, refletir sobre o papel do corpo para o pensamento da instância que fala e, por fim, discutir a forma como a memória é organizada nas linhas do poema. Nessas três categorias essenciais para a construção de identidade e de acesso à realidade, a voz lírica exercita a arte de perder, que consiste em aceitar sequências de signos indesejados para a concretização da existência.

PALAVRAS-CHAVE: Mascha Kaléko. *Das lyrische Stenogrammheft*. "Das letzte Mal".

Introdução

Quando Mascha Kaléko volta a Berlim, em 1956, ela escreve um poema em que procura dar conta da experiência de perda, da perda daquilo que talvez tenha sido o mais importante e sagrado em sua existência, a cidade em que experimentou a felicidade. Nesse poema, "Wiedersehen mit Berlin" ('Revendo Berlin'), figura o seguinte verso: "In mir, dem Fremdling, lebt das alte Bild" ('Em mim, a estranha, vive a velha imagem')¹. Esse verso talvez condense uma característica central da biografia dessa autora e das inquietações inscritas em muitos de seus poemas: a memória como espaço emotivo, instalado no corpo, cujo elo com o presente se perdeu.

Os espaços que compõem sua experiência existencial são muitos. Nascida em 1907, em Chrzanów, na Galícia, então às margens do Império Austro-Húngaro, hoje na Polônia, Mascha Kaléko emigra com seus pais para a Alemanha aos sete anos. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, a família judia teme um pogrom na região. Após uma permanência inicial em Frankfurt am Main, opta por viver em Berlim. Nessa cidade, entre 1918 e 1938, Mascha Kaléko passa sua juventude e executa importantes projetos de identidade. Talvez o amor a essa cidade ou às memórias atreladas a ela a tenham motivado a deixar o país somente em 1938, a despeito de sua condição judaica num país nazista². Nas duas décadas seguintes,

1 Quando não indicado de outra forma, todas as traduções do alemão ao português são do autor deste artigo.

2 Em seu artigo Tippelskirch (2003) discute a presença da identidade judaica na obra de Mascha Kaléko, indicando a complexidade do processo de construção de identidade nos diversos círculos culturais em que a autora se movimentava.

Kaléko vive nos Estados Unidos e, em 1959, a pedido de seu marido, emigra para Israel, onde vive até 1974. Após uma última viagem a Alemanha, falece em Zurique, no caminho de volta a Israel (ROSENKRANZ, 2007; SCHMEICHEL-FALKENBERG, 1998, p. 200).

A diversidade de espaços em que Mascha Kaléko concretiza sua vida, atrelada à multiplicidade de memórias que originam desses lugares, fundamenta a visão de mundo que compõe muitos de seus poemas. Neles, o medo, a instabilidade e a tensão que surgem a partir das incertezas servem de material a ser transformado em textura poética. O conjunto de palavras no alinhamento poético desperta memórias que atualizam espaços de uma experiência passada. O exercício da palavra e, com ela, o transporte do sujeito a um espaço distante evocam reminiscências corporais. Justamente as sensações intensas do corpo – muitas vezes impassíveis de verbalização, mas que surgem a partir de uma combinação específica de impressões indicadas pelo verbo – permitem ao sujeito do poema recobrar uma realidade perdida. O poema parece, portanto, paradoxalmente representar uma arte de reaver o perdido, ao mesmo tempo, que confronta o sujeito com a perda inexorável. Palavras e imagens conjuram a memória da experiência do corpo num espaço passado, mas elas não logram concretizar a mesma experiência, à qual o sujeito atribui uma importância especial em sua narração de identidade. Para o propósito deste artigo, são três as modalidades fundadoras que nos interessam: o corpo, o espaço e a memória.

O espaço representa uma categoria com base na qual o ser humano organiza o mundo. Essa categoria serve de fundamento para sua identidade e sua concepção de realidade. Surgem assim espaços do poder que estabelecem hierarquias (FOUCAULT, 1967), espaços masculinos e femininos que constroem lugares para a presença e ação dos gêneros ou espaços imaginados de inclusão e exclusão para a alteridade no pensamento pós-colonial. Por meio dessas metáforas, o indivíduo enxerga o mundo e secciona seu entorno em coordenadas nas quais pode ou não movimentar-se, ou seja, a dinâmica do espaço se integra ao princípio da percepção (BACHMANN-MEDICK, 2006, p. 284). Com isso, transforma-se também no crivo das emoções, que estão diretamente atreladas à percepção, pois o espaço como fundamento perceptivo que organiza a distribuição de poder, numa outra esfera, funciona igualmente como distribuidor de prazer, produzindo emoções agradáveis ou menos aprazíveis. As paisagens emotivas, portanto, se dão a partir dessa dinâmica de negociação espacial, num constante embate pelo pertencimento. Nessa fonte diversa e complexa de prazer, reside o bem maior, que é o sentido. Portanto, de acordo com essa concepção teórica, por maior e mais amedrontadora que seja a dor a cada nova luta pelo espaço, ela se revela indispensável, pois somente passando pela redefinição dolorosa do espaço é que o sujeito alcança o embasamento

teleológico necessário para assegurar-se do sentido.

Desse embate no trânsito pelas linhas divisórias demarcadas a partir da dor surge a lógica do corpo. Tanto o prazer como a dor – instauradores do espaço - são experiências fundamentalmente corporais que se espalham pelas vísceras e estabelecem um fundamento para a percepção do mundo. A cada nova interação com o espaço, a dor e o prazer estão presentes em maior ou menor intensidade. Isso implica também que o corpo representa antes de mais nada uma prática de diálogo com o entorno, como defende Blackman (2008, p. 5): "We also need to move beyond thinking of bodies as substances, as special kinds of things or entities, to explore bodies as sites of potentiality, process and practice". Ou seja, o corpo não é uma essência perene, pelo contrário, ele se transforma a cada momento, ao interagir com as práticas culturais que o circundam. Blackman (2008, p. 6) argumenta:

Our bodies are there, for sure, they may register our anger, our surprise, our joy, our hurt, our pain or our suffering. However, they are merely containers for experiences, which are a product of the ways in which we use particular cultural narratives and interpretations to make sense of our lives. Culture is about sense-making. Although the sense in sense-making might make us think of a more sentient body it is generally linked to interpretation, to judgement and ultimately to the work of thought. We are back with culture from the neck up, as a famous scholar once said, and the body seems to have disappeared again, or at least to merely be an absent presence.

Nessa compreensão do corpo como depósito de experiências, o sentido se revela como elemento central. Corpos reprimidos, disciplinados, dóceis, por um lado, ou corpos libertos, questionadores e estilizados de forma autônoma, por outro, são frutos de práticas culturais que prometem ao sujeito o acesso ao sentido, com cujo material tece sua narrativa de identidade e sua visão de realidade. Argumentando dessa forma, o corpo, portanto, não pode adquirir uma essência estável, uma vez que o diálogo com o entorno, com o propósito de obter sentido, se mostra interminável. O sentido não se fixa, logo, também o corpo se encontra num processo de constante transformação, atrelada esta à negociação do sentido com o espaço. Em sua introdução à sociologia do corpo, Le Breton (2006, p. 7) escreve:

Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também a expressão de sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa, a existência é corporal.

Sem corpo, não há existência. Sem sentido, não há corpo consciente. O corpo, por conseguinte, parece estar sempre à procura do sentido para manter o estado consciente no espaço em que se movimenta. Com os espaços de prazer e desprazer delimitados a cada negociação, o corpo vai tecendo uma tessitura própria que assimila os sentidos conquistados ou impostos.

O corpo precede o espaço. Este, por sua vez, precede a formação da memória. A recuperação e estabilização de informações sobre o passado representam um esforço de estabelecer coerência na narração identitária pessoal. Levando em consideração essas reflexões teóricas, a própria ideia de coerência nada mais é que uma metáfora espacial, cujo objetivo reside em ilustrar a concatenação de informações de tal forma, que não surjam rupturas sensíveis no desenvolvimento textual. Para Keupp (2002, p. 192), o processo retrospectivo, ou seja, a construção da memória, se concentra na abordagem do si:

No centro do processo retrospectivo-reflexivo estão abordagens situacionais do si. Estas compreendemos como experiências feitas com referência ao próprio si e que se orientam nas perguntas 'Quem sou eu (atualmente)?' e 'De onde venho?'. Cada uma dessas abordagens situacionais do si consiste numa percepção complexa ou uma lembrança de diferentes modalidades de experiência.

Im Mittelpunkt des retrospektiv-reflexiven Prozesses stehen situationale Selbstthematizierungen. Darunter verstehen wir Erfahrungen, die in bezug auf das eigene Selbst gemacht wurden und die von den Fragen 'Wer bin ich (aktuell)?' und 'Woher komme ich?' geleitet werden. Jede dieser situationalen Selbstthematizierungen besteht aus einer komplexen Wahrnehmung bzw. Erinnerung unterschiedlicher Erfahrungsmodi.

O que surge desse trabalho retrospectivo é uma narração memorial, esforçada em obter nexos coerentes para narrar a história pessoal. A base dessa narrativa memorial são as experiências que se dão, como argumentado anteriormente, a partir da inserção do corpo na dinâmica do espaço, isto é, no processo de delimitação das fronteiras subjetivas com base nas coordenadas estabelecidas pelo princípio do prazer e desprazer. Também a memória, assim como o espaço e o corpo, representa uma categoria dialógica instável, sem uma essência fixa, válida para todo o ciclo vital. Há diálogos constantes entre o presente e o passado, reformulações de sequências de acontecimentos, mudanças de foco na organização narrativa, a fim de obter uma imagem retroativa em consonância com o projeto atual de vida. O conjunto de experiências fornece ao sujeito um pontilhado de prazer e desprazer, um quadro pontilhista que arquiva a experiência corporal no embate com o outro. A interpretação do valor emotivo de cada experiência está atrelada a diversos aspectos, dentre eles a importância atribuída ao

acontecimento dentro da lógica da narração identitária. O conflito que outrora causou desprazer, mais tarde, numa interpretação retroativa pode ser considerado prazeroso, pois pode abrir novas visões de realidade ao sujeito. Com isso, o indivíduo reorganiza - para permanecer na metáfora do quadro - os pontos de seu quadro pessoal e obtém outra imagem do passado. A memória e seus arquivos de dor e prazer são fluidos, subordinando-se às necessidades da narração identitária, no momento de fala.

O poema "Das letzte Mal" ('A última vez') parece trabalhar com essas diferentes categorias de organização de identidade e acesso à realidade. O corpo, o espaço e a memória se entrelaçam na tentativa de compreender uma experiência que acomete o sujeito, forçando-o a uma reorganização de seu mundo. Nesse contexto, compreendemos o poema como micronarrativa com uma sequência temporal de acontecimentos interiores e mediada por uma voz lírica, de acordo com as reflexões teóricas de Hühn e Schönert (2007, p. 10):

Resumindo, constata-se: Na poesia, histórias se referem, especialmente a partir do século XVII – tendencialmente de modo diferente do que em romances – sobretudo a fenômenos interiores como percepções, pensamentos, concepções, sentimentos, lembranças, desejos, imaginações ou valores que o eu lírico ou o protagonista se atribui a si mesmo num processo de reflexão e conscientização monológico, através do qual define sua identidade individual.

A sequência de acontecimentos revela algo sobre aquilo a que o eu lírico atribui valor como também sobre a forma como percebe seu corpo, constitui seus espaços ou organiza suas memórias, ou seja, o modo como concebe a si e se organiza numa narração identitária. O poema mantém sua estrutura condensada, mas os sentidos ali expressos revelam algo sobre uma forma de entender a identidade.

O poema, resultado desse ensaio de compreensão, faz parte da coletânea *Das lyrische Stenogrammheft* ('O caderno lírico de taquigramas'), publicada em 1933. O título da coletânea atualiza três importantes ideias relacionadas ao empreendimento do poema: o caderno como lugar da memória, isto é, a escrita como suporte para fixar materialmente a experiência anímica fluida e passageira, em segundo lugar, a liricidade e seu afã de embelezar o espaço de negociação a despeito da dor e, por fim, o taquigrama, como forma de captar a diversidade de impressões de modo célere a fim de dar corpo à fugacidade do sentido.

A coletânea, por sua vez, está subdividida em quatro partes: "Von Montag früh bis Wochenend", "Rote Zahlen im Kalender", "Blasse Tage", "Plüschsofa und Vertikow" ('De segunda cedinho ao fim de semana', 'Números vermelhos no calendário', 'Dias pálidos', 'Sofá de plush e cômoda'). As subdivisões parecem tentar organizar as experiências do cotidiano

berlinense em conjuntos de paisagens anímicas. Cada uma delas contém memórias de espaços emotivos, negociados ou simplesmente percebidos pela voz lírica na metrópole da República de Weimar. Trata-se de dias que desencadeiam processos de reflexão sobre o espaço a partir do qual a voz lírica constrói sua realidade.

Os poemas da seção "Rote Zahlen im Kalender" frequentemente apresentam uma voz lírica que se encena de forma autoconfiante, despertando no leitor a imagem de emancipação e controle. Regada de ironia e de um tom jocoso, a objetividade parece representar o caminho mais adequado para captar as dimensões do cotidiano. Na verdade, essa objetividade aparentemente superior é tão subjetiva como qualquer outra, mas ela tenta mascarar uma alteridade existencial que preferiria não ter. Esta se dá pela melancolia que surge por entre as linhas do vigor autoconfiante, acompanhada por uma sensação cada vez mais intensa de sobriedade.

No poema "Geburstag" ('Aniversário'), a voz lírica constata ao final na última estrofe: "Nun bin ich groß. Mir blüht kein Märchenbuch" ('Agora cresci. Não me florescem mais os livros de contos de fada', KALÉKO, 1956, p. 36). Nessa constatação, há o desejo tácito de poder voltar a uma época que ainda permitia a existência de magia e ilusão na imaginação de futuro da voz lírica. O conto de fadas como fonte de possibilidades já não conseguem mais ser integrados em sua concretização existencial, produzindo certa melancolia que o sujeito precisa aprender a suportar. O cotidiano berlinense que Mascha Kaléko recria em seus poemas está povoado por vozes que tentam aprender a dar conta da vida, no marco da perda. Esta não está arraigada num comportamento de desespero e busca por compaixão. Pelo contrário, ela afirma o ímpeto vital, sem negar a existência do desprazer.

Em seu artigo sobre a coletânea, Puszkas (2014) aproxima o pensamento de Kaléko à filosofia de Schopenhauer, mostrando o embate do sujeito e a importância do corpo no processo de construção de realidade. Essas reflexões revelam um tom jocoso, trazendo a lume uma instância lírica autoconfiante, vigorosa e que afirma o princípio vital. A determinação que muitos versos sugerem parecer indicar que a voz lírica é a instância que comanda seu corpo, cria o espaço e define as coordenadas da memória a partir do êxito existencial. Ao mesmo tempo, contudo, há traços de melancolia que, por vezes, são bastante diretos, em outros momentos, quase imperceptíveis.

Essa melancolia que perpassa a coletânea e que predomina na segunda seção, à qual pertence o poema a ser analisado, constata ou antecipa a perda. Esta não se limita somente a

objetos ou pessoas concretos, mas inclui também – sempre na visão subjetiva da instância lírica – a própria chance de mudança, isto é, a possibilidade de vislumbrar no horizonte do futuro uma felicidade que condiga com os anseios do corpo, com os limites do espaço e com o desejo de uma memória realmente digna de fundamentar a narração de identidade. Reproduzo a seguir o poema e sua tradução na íntegra.

Das letzte Mal

...Den Abend werde ich wohl nie vergessen,
Denn mein Gedächtnis ist oft sehr brutal.
Du riefst: „Auf Wiedersehn“. Ich nickte stumm. – Indessen
Ich wußte: dieses war das letzte Mal.

Als ich hinaustrat, hingen ein paar Sterne
Wie tot am Himmel. Glanzlos kalt wie Blech.
Und eine unscheinbare Gaslaterne
Stach in die Augen unbekümmert frech.

Ich fühlte deinen Blick durch Fensterscheiben.
Er ging noch manche Straße mit mir mit.
– Jetzt gab es keine Möglichkeit zu bleiben.
Die Zahl ging auf. Wir waren beide quitt.

Da lebt man nun zu zweien so daneben . . .
Was bleibt zurück? - Ein aufgewärmter Traum
Und außerdem ein unbewohnter Raum
In unserm sogenannten Innenleben.

Das ist ein neuer Abschnitt nach drei Jahren,
- Hab ich erst kühl und sachlich überlegt.
Dann bin ich mit der Zwölf nach Haus gefahren
Und hab mich schweigend in mein Bett gelegt . . .

Ich weiß, mir ging am 4. Januar
Ein ziemlich guterhaltnes Herz verloren.
- Und dennoch: Würd ich noch einmal geboren,
Es käme alles wieder, wie es war . . .

A última vez

... Essa noite eu provavelmente nunca vou esquecer
Pois minha memória muitas vezes é bem brutal.
Você disse: "Até breve". Eu acenei calada. – todavia

Essa era a última vez: Eu sabia

Quando saí, havia algumas estrelas dependuradas
Como mortas no firmamento. Sem brilho, frias, como chapas.
E uma lanterna a gás, reservada,
Penetrou nos meus olhos despreocupadamente descarada.

Eu senti teu olhar por entre os vidros das janelas.
Ele ainda me acompanhou por algumas ruas.
– Agora não havia mais chance de ficar.
A conta fechou. Estamos ambos quites.

Assim se vive a dois, lado a lado ...
O que fica? – Um sonho requentado
E ademais um espaço desabitado
Em nossa assim chamada vida interior.

É um novo segmento depois de três anos,
– refleti fria e objetivamente no primeiro instante.
Então, com a linha doze, fui pra casa.
E me deitei em minha cama, calada....

Eu sei, no dia 4 de janeiro perdi
um coração relativamente bem conservado.
– E ainda assim: Se nascesse novamente,
Tudo viria novamente, como foi ...

1. A reminiscência da dor

O título do poema remete, em consonância com a seção a que pertence, a um dia especial no calendário da voz lírica. Trata-se do dia em que vê a pessoa amada, num movimento de despedida. "A última vez" estabelece uma marca no espaço da instância que fala o poema, isto é, uma linha divisória que separa uma sequência temporal de prazer de uma de desprazer que se inicia naquele momento. A partir dessa marca surge uma nova imagem espacial em sua narração identitária, demandando uma reorganização nas coordenadas que norteiam sua existência e na visão de mundo intrínseca a ela. Essa marca exige também que o corpo deixe de dialogar com os sentidos até então pertencentes ao repertório cotidiano da narrativa pessoal. Surge um vazio que o corpo se rebela a aceitar. O poema representa uma forma de preencher esse vazio, acalmar o corpo e organizar a memória, a fim de encontrar clareza sobre

os acontecimentos incisivos oriundos da despedida. Com efeito, "A última vez" é um corte, uma incisão na carne da voz lírica que precisa de um lenitivo para apaziguar os latejos da dor.

O poema está composto por seis estrofes, com versos em pentâmetros iâmbicos e rimas cruzadas (na primeira, segunda, terceira e quinta estrofe) e rimas interpoladas (na quarta e sexta). O conjunto rítmico e a composição rímica produzem um encadeamento musical que, de certa forma embala o leitor, causando um contraste com conteúdo das experiências expostas. O conforto oriundo do embalo parece prometer descanso e um mundo ainda sem fissuras, o conteúdo, por outro, aborda a dor e a fragmentação de uma narração pessoal. A disparidade da forma e do conteúdo pode ser compreendida como ironia, tão típica para a autora, mas também como um exercício de resignação. A beleza não deixa de existir e embalar num mundo em ruínas, a fim de consolar a dor da perda. Pelo contrário, sua presença se intensifica, produzindo uma sensação de perda ainda maior no sujeito em crise. Ao contrapor a beleza dos versos e suas rimas à dor experimentada pela voz lírica, a autora reproduz a indiferença inquebrantável da natureza diante da sorte insignificante do indivíduo, mas também recria um exercício de visão da dor. Nele, o sujeito tenta aprender a suportá-lo, a despeito da onipresença da beleza e de exemplos contrários a sua própria sorte. Nesse contexto, o ato de resignação não iguala à capitulação, ele resulta de um empenho em continuar, embora o mundo em volta aponte sem trégua irônica e indiferentemente ao fracasso pessoal.

O primeiro verso dá início a um processo de organização memorial. Um acontecimento do passado volta à consciência da voz lírica e demanda assimilação e enquadramento em seu universo pessoal:

... Den Abend werde ich wohl nie vergessen,
Denn mein Gedächtnis ist oft sehr brutal.
Du riefst: „Auf Wiedersehn". Ich nickte stumm. - Indessen
Ich wußte: dieses war das letzte Mal.³

... Essa noite eu provavelmente nunca vou esquecer
Pois minha memória muitas vezes é bem brutal.
Você disse: "Até breve". Eu acenei calada. – todavia
Essa era a última vez: Eu sabia

A utilização do artigo definido e a colocação do objeto direto na posição enfática inicial da estrutura sintática do alemão indicam que não se trata de qualquer noite, mas sim de uma

3 Todas citações seguem a seguinte edição de 1956: KALÉKO, Mascha. *Das lyrische Stenogrammheft. Kleines Lesebuch für Große*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956. A tradução do poema renuncia à tentativa de recriar em português os aspectos líricos do texto em alemão.

definição temporal que compõe um marco divisório no desenvolvimento individual. O momento em questão representa um corte, cuja dor ainda tem de ser processada e cujos sentidos ainda resistem a uma subordinação à narrativa maior do sujeito. A utilização da partícula modal de probabilidade "wohl" acentua a resistência com a qual a voz lírica se vê confrontada. Ela implica que houve uma tentativa de apagar as informações que remetem à dor, mas sem êxito. Trata-se de algo que exige do sujeito um trabalho mais intenso de organização memorial e uma aplicação mais complexa de estratégias narrativas para a construção de identidade. No início, portanto, há o desejo de esquecer os resquícios da dor, mas o corpo se nega a conceder ao sujeito uma fuga fácil.

A memória surge como instância autônoma e ditatorial, contraposta a algo que no universo do sujeito talvez represente a razão ou a consciência. Naquele momento, a memória não se curva diante dos desejos dessa outra fonte de organização, insistindo em atualizar um excerto da realidade a ser anulado. Há um embate entre duas forças: uma que se esforça em obliterar o desprazer, outra que inflige por meio da lembrança a mesma dor experimentada no ato da demarcação espacial, revelando sua brutalidade incompassível, já que sujeita o corpo ao mesmo sofrimento. Impotente diante dos caprichos da memória, a instância lírica tem de curvar-se e ouvir mais uma vez as palavras que instauram uma realidade indesejada.

As palavras aparentemente inocentes da pessoa amada, indicando o desejo de um novo encontro em breve e, portanto, sugerindo o interesse em dar continuidade ao projeto de narração conjunta, chegam ao horizonte subjetivo da voz lírica com outra carga de semântica. Há sequências de sentidos, embora não expressas por meio de palavras, que são emitidas pelo interlocutor por meio da linguagem corporal. Esta produz na voz lírica um momento de paralisia, onde o aceno com a cabeça nada mais é que um reflexo automático condicionado pelas convenções culturais, desprovido de sentido concreto para o microcosmo do casal. Nesse momento de separação e transição, o silêncio revela o choque diante de um horizonte de sentidos, impensado anteriormente, produzindo a ruína por meio do poder instaurador de realidade da palavra. Desnorteada, a voz lírica se encontra num processo de separação que, contudo, não se dá num processo direto e marcado de forma clara como tal. O conhecimento surge a partir da intuição que irrompe em seu horizonte cognitivo e lhe faz ter a certeza que a separação aparentemente rotineira é, na verdade, definitiva. Nesse momento, as novas coordenadas existenciais ainda permanecem difusas. Os acontecimentos posteriores não relatados, mas implícitos à forma como a voz lírica reorganiza sua memória nos limites do poema, deixam claro que o "até breve" daquela noite traça uma nova linha, deixando uma marca de dor a ser assimilada e, de algum modo, inserida na identidade do sujeito.

2. O espaço penetra o corpo

Com base na produção dessas novas coordenadas existenciais, a percepção e apropriação do espaço já não podem ser mais as mesmas. Com a concretização da separação, a voz lírica se vê obrigada a imaginar um futuro e, com ele, os objetivos a serem alçados para sua narração identitária sem a pessoa amada, que, até então, representava um elemento indispensável para a integralização da imagem desejada. Diante desse novo panorama, os sentidos atribuídos ao espaço em volta são outros.

Als ich hinaustrat, hingen ein paar Sterne
Wie tot am Himmel. Glanzlos kalt wie Blech.
Und eine unscheinbare Gaslaterne
Stach in die Augen unbekümmert frech.

Quando saí, havia algumas estrelas dependuradas
Como mortas no firmamento. Sem brilho, frias, como chapas.
E uma lanterna a gás, reservada,
Penetrou nos meus olhos despreocupadamente descarada.

A apropriação do espaço revela o impacto que a nova coordenada existencial tem no horizonte da voz lírica. Nessa nova visão de mundo que irrompe em seu universo, as estrelas já não indicam um norte que orienta seu caminho, nem compõem um cenário propiciador às narrações de amor. O que a voz lírica assimila são objetos pendurados, portanto elementos artificialmente posicionados para criar um espaço que já não se encontra mais em consonância com as paisagens emotivas que fundamentam o olhar do sujeito. No novo espaço do desprazer, da negação, da imposição da lei, instaurado no momento da separação, as estrelas já não estão mais inseridas numa natureza que impele à vitalidade e à afirmação do princípio da vida. Repentinamente, elas se reduzem a artefatos sem vida e incapazes de emitir luz, repelindo o sujeito, no lugar de causar sua atração.

Essa percepção se estende também a outro complexo imagético, refazendo o movimento anterior de transformação dos sentidos inscritos nos diferentes elementos que preenchem as coordenadas espaciais. A lanterna a gás, que cria atmosferas de meia-luz, propícia à instauração de pequenas ilhas de intimidade no espaço público, perde seu caráter discreto e de cumplicidade, para transformar-se num olhar inoportuno. O princípio de pertencimento entre espaço e sujeito perde sua validade e, em seu lugar, surge a dor. No alemão, o verbo utilizado no lugar de penetrar é "stechen" ('picar'), atualizando com maior intensidade a ideia do

alastramento da dor no corpo do sujeito. Os elementos espaciais se fazem presentes no corpo a partir da imposição da exclusão. Personificada e de uma posição superior, a lanterna olha com indiferença, em parte, comprazendo-se com a situação da voz lírica, para indicar-lhe que o espaço de intimidade e cumplicidade ao qual a lanterna pertence já não é o mesmo espaço da voz lírica. Essa interpretação de realidade não parte da lanterna, mas sim da forma como o sujeito lê o mundo. Essa leitura se dá no marco inesperado da mais absoluta solidão.

Justamente dessa solidão, a voz lírica procura dar conta na próxima estrofe, procurando por caminhos, ao organizar a narrativa da memória, que a auxiliem a compreender a separação dos corpos imaginados como unidade:

Ich fühlte deinen Blick durch Fensterscheiben.
Er ging noch manche Straße mit mir mit.
– Jetzt gab es keine Möglichkeit zu bleiben.
Die Zahl ging auf. Wir waren beide quitt.

Eu senti teu olhar por entre os vidros das janelas.
Ele ainda me acompanhou por algumas ruas.
– Agora não havia mais chance de ficar.
A conta fechou. Estamos ambos quites.

O corpo precisa de tempo para integrar o novo espaço, por isso o desmembramento se dá num processo lento, em que exercita a nova visão. Nesse primeiro momento, ainda não há consonância entre corpo e a nova realidade espacial. Com efeito, não somente a narração da identidade tem de ser atualizada e adaptada, também os sentidos do corpo precisam aprender a ler os novos signos, para introduzi-los na dinâmica de movimentos e no crivo da percepção que compõem a lógica do corpo. Ao sentir o olhar da pessoa amada às janelas que surgem em seu caminho, a voz lírica se apropria do espaço com um crivo perceptivo anterior à separação, pois ainda antecipa a presença da pessoa amada nos lugares em que se movimenta. O corpo não desaprendeu a sentir o outro, não está afeito a um espaço de cujas coordenadas não pode apreender sensações que lhe parecem inerentes. A sintonia de corpos – algo a ser construído ao longo do tempo e indispensável para a formação de uma identidade íntima – reverbera na voz lírica ao caminhar pelas ruas daquela noite. Na imagem interior, fundamento da narração e imaginação da identidade pessoal, os corpos permanecem unidos, instaurando sentidos a partir da unidade.

A separação corporalmente intuída produz um novo espaço e este adentra o corpo, imprimindo-lhe novos sentidos e subjugando-o de modo a curvar-se à nova realidade. Ao constatar que não há mais "chance de ficar", a voz lírica revela que se empenhou tacitamente

em encontrar caminhos para não perder a pessoa amada e, dessa forma, salvar o projeto de identidade já disseminado em seu corpo. O impacto do "até breve", contudo, é demasiado incisivo, infligindo um corte que já não permite mais qualquer possibilidade de reunificação. As metáforas que seguem corroboram a peremptoriedade dos acontecimentos. Na primeira, os dois amantes representam incógnitas matemáticas que, num esforço comum, procuram pela chave do enigma que o outro incorpora. Nessa busca, há uma constante de diálogo diante do desafio intrigante do desconhecido. Com a solução, ou melhor, com a dissolução das incógnitas o diálogo cessa, pois já não há necessidade do empenho conjunto. Na segunda metáfora, os amantes representam negociantes que, novamente, precisam dialogar para chegar a um consenso. Como no caso da metáfora matemática, a solução e o consenso implicam o término das questões e da procura mútua. A resposta, em ambas as situações, representa o início do silêncio, já que a negociação de sentidos não se faz mais necessária. Sem os sentidos abertos e indefinidos oriundos do embate desejoso de compreender e que forçam a voz lírica a aplicar sua energia para criar espaços por meio da extensão de sentidos, restam um sujeito silenciado, um corpo solitário e um espaço que se esvazia descontroladamente. Os resquícios de sentidos já não são suficientes para compor uma narrativa satisfatória e à altura das necessidades subjetivas.

O poema, entendido como tentativa de compreender o passado e construir uma memória integrável à identidade, contém um esforço substancial de dar forma à realidade, descrevendo-a por meio de imagens concretas que possam captar um determinado panorama anímico, característico para a experiência que fundamenta a memória. A quarta estrofe recria as coordenadas da dor:

Da lebt man nun zu zweien so daneben . . .
 Was bleibt zurück? - Ein aufgewärmtter Traum
 Und außerdem ein unbewohnter Raum
 In unserm sogenannten Innenleben.

Assim se vive a dois, lado a lado ...
 O que fica? – Um sonho requentado
 E ademais um espaço desabitado
 Em nossa assim chamada vida interior.

A experiência de viver "lado a lado" é ambígua. O caráter paralelo implica o movimento conjunto em direção a um projeto de futuro traçado pelo casal. Ao mesmo tempo, sugere que os elementos que compõem esse projeto em nenhum momento se cruzam, produzindo uma proximidade ilusória. De certa forma, o trabalho de memória precisa encontrar uma resposta

para essa pergunta, pois até então a interpretação do "lado a lado", dada pela voz lírica residia na convicção de que estivessem tecendo uma narração entrecruzada. A imagem, portanto, que constituía um parâmetro para o acesso à realidade perde sua validade para dar lugar a outro crivo, com o qual a voz lírica se apropria de forma retroativa dos espaços que momentos antes ainda estavam inseridos em malhas de sentido. Nessa nova modalidade de conceber o espaço, não sobra muito e aquilo que sobra já não encerra o potencial de sentido que apresentava antes.

Assim o sonho, um modo de imaginar o futuro e criar sentidos ainda não estabelecidos, se reduz a algo que já perdeu seu viço. A voz lírica utiliza a imagem da refeição requentada, portanto, algo necessário para a existência, mas que se encontra fora do contexto primordialmente previsto para seu consumo. Ao requentá-la, o sujeito obtém somente um reflexo da refeição original, sem lograr a reconstrução do espaço original com toda a intensidade de sentidos. Sem a refeição original, ou seja, sem o amor ainda imbuído de esperança e sentido, surge um grande empobrecimento no horizonte de expectativas da voz lírica. Ela traduz esse empobrecimento com a imagem do "espaço desabitado" em sua "vida interior". Perceba-se que quando o faz, expressa sua dúvida quanto àquilo que se denomina "vida interior". Esta parece à visão da voz lírica não poder ser reduzida a um espaço independente, instituído de modo autônomo, mas sim resultar de uma confluência de dois horizontes subjetivos que, num esforço comum, formam as linhas do espaço. Com a ausência de uma dessas instâncias, o espaço autônomo do sujeito começa a ruir e demandar do indivíduo uma reorganização a fim de manter sua estabilidade anímica.

3. Tentativas de racionalização e a arte de perder

O confronto com a vacuidade lhe exige racionalizar os acontecimentos e buscar uma forma de concatená-los. Nisso, há uma tentativa de distanciamento do espaço da dor, para conformar a experiência dentro dos moldes dispostos pela razão.

Das ist ein neuer Abschnitt nach drei Jahren,
 - Hab ich erst kühl und sachlich überlegt.
 Dann bin ich mit der Zwölf nach Haus gefahren
 Und hab mich schweigend in mein Bett gelegt . . .

É um novo segmento depois de três anos,
 – refleti fria e objetivamente no primeiro instante.
 Então, com a linha doze, fui pra casa.

E me deitei em minha cama, calada....

A palavra alemã "Abschnitt", traduzida por "segmento", contém a ideia de corte. Com efeito, há uma cisão na realidade subjetiva da instância da fala não somente na narração de identidade como um todo, mas também na forma como organiza o acesso à realidade. Pela primeira vez, a voz lírica indica a duração do relacionamento com a pessoa amada. Dado o período relativamente longo, o entrelaçamento identitário é substancial, sugerindo o desejo comum de um projeto duradouro a longo prazo. No trabalho memorial inscrito no poema, a voz lírica tenta fixar sua reação diante desse evento que irrompe na ordem de sua realidade, por meio de um relatório da sequência de ações. Há um esforço de distanciamento dos acontecimentos através de uma reflexão que contrapõe os fatos, otimizando o comportamento a fim de não perder energias excessivas. A reflexão objetiva e a ativação da razão procuram reaver o equilíbrio perdido na lógica espacial do corpo. Desse modo, a voz lírica aparentemente adquire o controle perdido com o início do caos que se espalha pelo espaço. A volta para casa e o ato de deitar-se sugerem um indivíduo autônomo que continua seguindo sua rotina, sem ter sofrido qualquer abalo naquilo que lhe é importante. De fato, o recurso à rotina representa outra forma de reaver o controle e salvar as coordenadas anteriormente estabelecidas, a fim de não imergir completamente no caos de sentido.

Todos esses mecanismos de controle, contudo, se revelam insuficientes diante da lógica espacial do corpo. O silêncio que acompanha todas as ações indica que a razão não consegue assimilar os acontecimentos e que nem a rotina pode amparar satisfatoriamente o sujeito no momento da crise. O silêncio parece representar uma pausa na produção de sentidos, para que o corpo consiga recuperar-se e obter energias para instaurar novos espaços. Nessa trégua de sentidos, a voz lírica exercita a arte de perder. Ela ensaia suportar a dor deixada pelo vácuo, ou melhor, pelo sem-sentido que surge com a negação do prazer, um prazer vital encontrado no amor pelo outro. O corpo prostrado assimila o novo sentido lentamente. Embora a razão tente negar a dor e interpretar a realidade de um modo mais confortável, o corpo impõe suas necessidades de forma mais incisiva, forçando a voz lírica a aceitar a alteridade instaurada pela perda. Nisso, o silêncio parece a única reação apropriada para dar conta do excesso oriundo da ruptura.

A organização da memória por meio do poema indica que a voz lírica quebra o silêncio e se empenha em aceitar a derrota. A última estrofe retoma um elemento que já aparecera na primeira, a saber, o conhecimento peremptório ("eu sabia" no quarto verso da primeira estrofe e "eu sei" no primeiro verso da última estrofe).

Ich weiß, mir ging am 4. Januar
Ein ziemlich guterhaltnes Herz verloren.
- Und dennoch: Würd ich noch einmal geboren,
Es käme alles wieder, wie es war . . .

Eu sei, no dia 4 de janeiro perdi
um coração relativamente bem conservado.
- E ainda assim: Se nascesse novamente,
Tudo viria novamente, como foi ...

O conhecimento que inicialmente irrompe sobre seu universo pessoal e fragiliza seu posicionamento nas coordenadas do sentido se transforma num conhecimento assimilado e, como tal, animicamente controlado. Esse controle permite à voz lírica mencionar a data exata e admitir para si mesma a perda incomensurável de um de seus mais importantes projetos de identidade, encapsulado na metáfora do coração. A inclusão dessa perda no projeto atual da voz lírica não passa por uma reorganização da narrativa, amenizando o impacto da dor ou procurando encontrar explicações.

Considerações finais

O poema comporta uma sequência cronológica de acontecimentos, centrados numa determinada configuração espacial e mediados por uma voz lírica. Essa instância compartilha por meio de palavras uma série de experiências, cujo conteúdo relata algo sobre a forma como enxerga o mundo. Ao contrário do texto especificamente narrativo, que expõe o conjunto de interações com riqueza de detalhes, focando em diversas dimensões da experiência humana, o texto lírico analisado apresenta uma estrutura condensada, com imagens que procuram transmitir o máximo de detalhes por meio de um impacto imagético. Também elas revelam algo sobre como o sujeito da fala se vê e se posiciona no mundo, portanto, algo sobre a narrativa pessoal de identidade. Essas imagens condensadas parecem comportar um alto teor de energia emocional que se esquia de uma verbalização espaiada.

Cabe ao leitor tentar compreender essas imagens e depreender de seus impulsos a concepção antropológica que elas sinalizam. Nosso interesse foi tentar entender como o corpo, o espaço e a memória estão entrelaçados na tessitura lírica. Concluímos que o impacto emocional da ruptura (“A última vez”) produz um crivo perceptivo que leva o sujeito da fala, ou seja, a voz lírica, a rever o espaço conhecido e reinterpretá-lo com base na nova condição emocional, apropriando-se dele a partir de uma configuração de sentidos que não existia

anteriormente. Também o corpo se vê forçado a desaprender determinadas sequências de sentido, para adaptar-se a nova distribuição de papeis, após a separação da pessoa amada. Esse recondicionamento corporal, por fim, confronta a voz lírica com a necessidade de reorganizar suas memórias, tendo que concatenar os novos sentidos e integrar em seu universo pessoal o corte na continuidade do projeto de identidade comum. Dia quatro de janeiro foi o dia em que a voz lírica precisou redefinir o espaço em que circula, ensinar o corpo a viver sem a pessoa amada e inserir em sua memória um marco de ruptura na narrativa pessoal. Por trás das imagens condensadas, parece residir um foco de dor.

Referências

- BACHMANN-MEDICK, Doris. **Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
- BLACKMAN, Lisa. **The Body. The Key Concepts**. Oxford/New York: Berg, 2008.
- HÜHN, Peter; SCHÖNERT, Jörg. "Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse". IN: HÜHN, Peter; SCHÖNERT, Jörg; STEIN, Malte. *Lyrik und Narratologie*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007, p. 1-18.
- KALÉKO, Mascha. **Das lyrische Stenogrammheft. Kleines Lesebuch für Große**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956.
- KEUPP, Heiner et alia. **Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. Quinta edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- PUSKAR, Norbert. Mascha Kaléko's Lyrisches Stenogrammheft: Schopenhauer in the Metropolis. In: **Neophilologus**, 98 (1), 2014, p. 111-127.
- ROSENKRANZ, Jutta. **Mascha Kaléko: Biografie**. München: dtv, 2007.
- SCHMEICHEL-FALKENBERG, Beate. 'Hoere, Teutschland': Mascha Kalékos Verse aus dem Exil. In: THUNECKE, Jörg (ed.). **Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit**. Amsterdam: Rodopi, 1998, p. 199-215.
- TIPPELSKIRCH, Karina von. Mimikry als Erfolgsrezept: Mascha Kalékos Exil im Exil. In: SCHRECKENBERGER, Helga (ed.). **Ästhetiken des Exils**. Amsterdam: Rodopi, 2003, p. 157-171.

ABSTRACT: This article aims to analyse the poem "Das letzte Mal", written by Mascha Kaléko and published in 1933 in the collection *Das lyrische Stenogrammheft*. Three questions will be focused in the analysis: a trial to comprehend the creation of space and its presence in the universe of the speaker, a reflection about the role of the body and its presence in the thoughts of the lyrical voice and, at last, a discussion of the way memories are organised in the poem. In these three essential categories for the construction of identity and the access to reality, the speaker trains the art of losing, which consists in accepting a sequence of undesired sings for the concretization of existence.

KEYWORDS: Mascha Kaléko. *Das lyrische Stenogrammheft*. "Das letzte Mal".

A Assimilação Crítica de *Fábula De Anfion*, de João Cabral De Melo Neto

The Critical Assimilation of *Fábula de Anfion*, by João Cabral de Melo Neto

Felipe Oliveira de Paula¹

RESUMO: Este trabalho objetiva demonstrar como João Cabral, em a *Fábula de Anfion* (1947), conseguiu captar processos particulares da arte brasileira, principalmente da poesia. A exposição do “fazer-fazendo” não se restringe a refletir sobre a composição no plano da linguagem, mas leva mais adiante: é possível perceber a relação entre linguagem e matéria, evidenciando uma luta para conseguir a melhor maneira de expressar outro “deserto”. A procura pela melhor forma se dá por causa de uma matéria nova, a brasileira; não mais a grega ou a francesa de Paul Valéry. Para atingir a expressão e a representação justas é preciso assimilar a realidade local e as influências externas para superá-las conservando e eliminando.

PALAVRAS-CHAVE: Anfion; assimilação crítica; matéria.

Introdução

O tríptico *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1956) é o terceiro livro de poesia de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), antes dele foram publicados *Pedra do Sono* (1941) e *O Engenheiro* (1945). O primeiro, por permitir que sobressaia a forte utilização da imagem, levou muitos críticos a aproximá-lo do movimento Surrealista. De fato, o poeta pernambucano se apropriou do modo como as imagens funcionam nessa estética; não muito mais do que isso. O próprio João Cabral afirma que pretendeu, em *Pedra do Sono*, criar um “buquê de imagens” na trilha das idéias de Paul Valéry de que cada poema é um “buquê de palavras” (FREXEIRO, 1971, p.182). *O Engenheiro* mantém esta busca pela imagem eficiente, mas o que mais se destaca é uma forte preocupação com o arranjo do poema; característica que já existia no primeiro livro, mas de maneira contraditória. No segundo livro inicia com maior intensidade o que sem sombra de dúvida será o aspecto mais destacado em toda a obra de Cabral pela sua fortuna crítica: a obsessão pelo limpo, pela exatidão; a valorização do cerebral, da inteligência e a desvalorização da emoção, do sentimentalismo. Pelo próprio título da obra já é possível prever a busca pelo concreto.

¹ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Esse confronto entre valorizar a imagem se apropriando do sono e buscar o rigor formal, vai ser retomado como temática central no seu terceiro livro de poemas. Dizendo de outra maneira, o embate das fases chamadas noturna e diurna² volta como conteúdo disseminado em *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode*.

Antes da leitura desse longo poema, é preciso enfatizar que essa reflexão sobre a poesia é uma característica de toda obra de João Cabral. Por exemplo: o livro *Os três mal-amados* (1943) já traz como discussão central a poesia, metaforizada como o amor. João representa a diluição da poesia, Joaquim a destruição e Raimundo a reconstrução. Ocorre, porém, que os críticos procuraram no livro de 1943 traços que o aproximasse a *Pedra do Sono* e nessa busca de entender um livro pelo que já tinha sido desenvolvido noutro, o princípio de organização não era o que mais chamava atenção. O que contribuiu para que *Os três mal-amados* não ganhasse tanta importância na obra cabralina. A leitura de João Alexandre Barbosa ajudou muito a modificar essa visão ao retirar a noção de “imitação da forma” do livro e, ainda, demonstrar que nessa prosa estão contidas as principais linhas para um programa poético do poeta: “o projeto da obra”. A prosificação ocorre não porque existe um não saber fazer poético, mas porque há uma recusa de fazer ante as concepções de poesia então em alta, com as quais não alcançaria a “imitação da forma”. A matéria não poderia ser alcançada pela poesia, por isso há uma dramatização em prosa, ou seja, no momento, essa problemática não se permitia fazer poema. Caso assim fosse estruturado, poderia levar a uma “forma atroz de autismo, um certo solipsismo, à maneira de M. Teste valéryano” (BARBOSA, 1975, p. 38). João Cabral está sinalizando sua preocupação com o fazer poético, mesmo em um livro em prosa.

A procura pela expressão justa na obra cabralina não é novidade para os críticos. Ao contrário, ela é vista como um dos traços definidores de sua poética, tanto que ela servirá aqui como ponto de partida para a leitura de *Fábula de Anfion*. Somado a isso, analisarei como essa reflexão vai além do próprio fazer e define não só um projeto de poesia, mas a própria posição ideológica diante dos valores poéticos (artísticos) vigentes. Procurarei entender como a *Fábula de Anfion* problematiza, em sua forma, as influências européias, sobretudo a de Paul Valéry, configurando, assim, um realismo crítico.

² A primeira se sobressai em *Pedra do Sono* e a segunda em *O Engenheiro*.

A assimilação crítica em *Fábula de Anfion*

Antes de qualquer passo, é preciso retomar rapidamente a história de Anfion na mitologia grega. Zeus se disfarçou de Sátiro e seduziu a jovem princesa Antíope. Dessa relação nascem dois filhos: Anfion e Zeto. Como castigo desse caso, os dois são abandonados pelo tio Lico em uma gruta do monte Cíteron. Os pastores locais recolhem-nos e educam-nos. Ainda criança, Anfion recebe de Apolo uma lira e adquire grandes habilidades musicais, enquanto isso seu irmão se dedica à caça e à luta. Quando adultos, os dois decidem vingar sua mãe e reconquistar o trono de Tebas. Para não serem surpreendidos, decidem levantar um muro em torno da cidade. Zeto carrega os blocos enquanto Anfion toca sua lira para conduzir as pedras para o lugar certo, num passe de mágica sem grande esforço físico. Nota-se, nesse ponto, uma primeira relação com *Fábula de Anfion* de João Cabral, pois, assim como Tebas é construída por pedras e rochedos, o poema cabralino é estruturado todo em blocos de tercetos e quartetos, exceto na parte 2, quando surge o acaso.

No entanto, o resgate desse mito não foi uma escolha impulsionada apenas pela leitura da mitologia, mas, sobretudo, porque Paul Valéry (1871 – 1945) se utilizou dela para divulgar seus ideais poéticos. João Cabral externou sem dificuldade a influência que sofreu do grande poeta francês no que diz respeito à concepção de poesia elaborada, que privilegia o rigor formal (FREIXEIRO, 1971, p. 185). As palavras do pernambucano podem ser confirmadas também ao longo de sua obra poética e, em específico, no livro *O Engenheiro* que contém o poema “Paul Valéry”.

Antes de começar a leitura do poema propriamente, mas de certa maneira já o esmiuçando, é vantajoso compreender o contexto artístico que se desenvolvia na Europa; principalmente o que se refere à influência de Paul Valéry. Como o objetivo não é fazer um apanhado historiográfico das várias tendências da arte, forçarei uma linha evolutiva até chegar ao conceito de “poesia pura”³, versão de Henri Brémond, posta em prática em 1920 e ressignificada por Paul Valéry.

No século VXIII, com o surgimento de uma nova força social – a burguesia –, que passa a deter a riqueza em suas mãos, origina também um novo público para a arte. Nessa luta

³ Vale ressaltar que se trata de um conceito e não há como analisar qualquer poema, ou mesmo qualquer texto literário, reduzindo-o a uma noção de “pureza”, seja ela pelo viés social, linguístico, entre outros.

contra o extermínio dos privilégios da nobreza e clamando por novos valores, a burguesia privilegia a liberdade de pensamento e expressão. Esse lema contribuirá para a união da classe e a aproximação com outros setores. Nesse contexto “de simples parasita de uma classe parasitária, o intelectual passa a orientador das forças sociais renovadoras” (GULLAR, 2010, p.178). A revolução acontece e a burguesia assume o controle do Estado, mas, diferentemente do que se previa, o intelectual perde seu papel. A nova classe, portanto, não presentifica os anseios de transformação internalizados nos ideais da revolução. Ao contrário, os burgueses se esbaldam nos atos avarentos e não abrem mão da renda capitalista. Nesse novo quadro os escritores se veem diante de duas opções: servir a burguesia nas suas propostas ou se opor a ela. Isso leva parte dos intelectuais a instaurarem uma agitação contra a sociedade burguesa.

Esse é o movimento do Romantismo, que, em contraposição ao estilo de vida burguês, pregava a vaguidão, o sonho, a volta ao passado, a nostalgia, valorizando, enfim, tudo o que vai contra a vida prática da nova classe⁴. Mais tarde começa a reação ao sentimentalismo romântico em favor de maior pragmatismo, donde surge a arte pela arte. Num processo lento e contínuo, os artistas começam a deixar de lado o “humano” e o trabalho transforma-se em um ritual e a arte em uma teoria das idéias. Neste contexto de formação da “arte pela arte”, o artista desiste de tentar modificar a realidade grotesca que vivencia, e se aprofunda cada vez mais em seu trabalho específico. Como demonstra Walter Benjamim (1989, p.157), o isolamento foi uma das causas da impotência social da arte, pois a classe burguesa deixou de se ocupar com o futuro para não ir contra sua própria condição. Nesse movimento, fazer “arte pela arte” tornou-se uma realidade criada e muito bem quista. A valorização excessiva do rigor formal nasce da demanda de concretizar uma realidade imaginária. O processo destrutivo de Mallarmé se destaca também pela busca desse tipo de realidade, que vai se revelando, cada vez mais, impalpável⁵.

A liberdade na Europa no meio do século XVIII era realmente uma conquista histórica, e sinaliza, quando utilizada na arte, como justificativa de priorizar sua feita, escolhas ideológicas. Explico melhor. Para tentar superar a contradição entre arte e sociedade (cada uma já abarca, por si só, várias contradições), alguns artistas simplesmente eliminam a segunda. A contradição que passa a valer é a única que se põe dentro do seu próprio trabalho

⁴ Não se pode descartar o fato de que grande parte das atitudes dos românticos é, também, tipicamente burguesa. Por exemplo: a volta para o sentimentalismo individual.

⁵ Como nota vale lembrar que a obra de Mallarmé não se restringe a essa leitura, pois aponta ao mesmo tempo para outras interpretações, por exemplo: a de um “eu-poético” mais objetivizado, que finge não haver um “eu”

técnico, com o argumento de que a contradição social não pode ser superada. Essa linha (pontilhada) evolutiva da arte terá continuidade em Stéphane Mallarmé (1842-1898), Rainer Maria Rilke (1875-1926), até chegar a Paul Valéry⁶. Duas características são instauradas neste projeto poético: o alto grau de trabalho formal e o abandono da temática nacional, visto que, para alguns escritores, a arte está num pólo diferente e não precisa mais ter este tipo de ligação. O retorno ao mito grego, esvaziando-o de seu caráter moral, político e cultural, não é, portanto, fortuito, havia um ambiente favorável a ele. Buscava-se uma forma ideal que fosse compreendida independente da origem. Decorre que reduzir o poema a mero signo verbal não foi um fato extraordinário, uma vez que o discurso e o conteúdo já não tinham mais tanto valor. Vale notar que esta linha da arte conseguiu seu ápice durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), prejudicando sua disseminação no Brasil. De modo geral, os artistas brasileiros intensificaram seus contatos com os movimentos de maiores rupturas na arte europeia com o fim da guerra. Nessa altura, os “ismos” já não eram tão fortes e a maioria de seus praticantes tinha deixado a literatura um pouco de lado para privilegiar a política.

Paralelo a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e como causa dela, o projeto ideal de criar na arte um espaço neutro, dispensando a realidade, é retomado e intensificado. Essa disposição “vanguardista” vai ser o percurso até chegar à noção de “poesia pura” pregada por Paul Valéry (2007, p.161), na qual as formas deveriam atingir um nível de alta complexidade técnica até que falassem por si só. As formas não teriam, teoricamente, mais relações com a sociedade, visto que são abstrações; é o ideal do culto pela pureza das palavras⁷. A arte se volta para si numa voracidade de se autodevorar. Nessa concepção utópica, a abstração conduziria cada vez mais a abstrações maiores e o nacional ficaria de fora, só valorizando o internacional – que, diga-se de passagem, nesse contexto o “universal” vem, sobretudo, da França. Por isso, quando esses preceitos poéticos são incorporados pelos escritores brasileiros, com a chamada geração “neoforalista” é, conforme Antonio Candido, “de pouca personalidade e menor ressonância humana” (CANDIDO, 2006, p.136).

enunciador no plano do poema, simulando apenas as próprias enunciações. Essa “objetividade” pode ser encontrada também em João Cabral.

⁶ Essa não é a única leitura de Paula Valéry. Trata-se, inclusive, de uma tendência que não se cristalizou no poeta francês. Passou, também, por James Joyce e, no Brasil, desembocou nos concretistas. Devido o objetivo do trabalho fizemos um sucinto apanhado para chegar a João Cabral de Melo Neto.

⁷ Vale o destaque para as seguintes palavras: “teoricamente” e “ideal”. Na oração mais a frente, a palavra “utópica”.

Não é espantoso que um país em desenvolvimento tenha sua fonte cultural nos países desenvolvidos. No entanto, é preciso tomar certo cuidado quando se recria aqui algo praticado lá. Ora, existe uma diferença entre a realidade europeia em pleno desenvolvimento capitalista e, a nossa, em formação. O processo de constituição do país tem características próprias, o que impede ver a história como um ciclo que se repete: o desenvolvimento econômico e político de uma grande potência não serão repetidos no Brasil, mesmo se fosse possível cumprir os mesmos estágios.

Dito isto, parto para minha leitura da *Fábula de Anfion* com o objetivo de mostrar que o movimento exposto acima está de certa maneira problematizado no poema. Para tanto, respaldo-me em dois pensamentos, complementares, de Theodor W. Adorno (1903 -1969) sobre a estética da arte: Primeiro que, embora a arte possa se opor ao empírico através da forma⁸, importa buscar o que media essa relação no fato de a “forma estética ser conteúdo sedimentado”. Segundo, “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam como os problemas imanentes da sua forma” (ADORNO, 2008, p.18-19 respectivamente). Nesse raciocínio, penso que João Cabral se aproxima de Paul Valéry, no que concerne a concepção rigorosa de poesia, mas se distancia e, mais do que isso, assimila e ressignifica essa ideia transformando-a num preceito poético conforme uma necessidade da realidade local; descartando, assim, uma falsa ideia de que a história se repete.

Ao nomear como “Fábula de Anfion”, e, por isso, se alinhando aos traços característicos da mitologia em torno do filho de Zeus e Antíope, o poeta nordestino já se posiciona refletindo a “poesia” (sua fonte é a narrativa mitológica). Tal como afirma João Alexandre Barbosa, “a “Fábula de Anfion”, sendo, por si mesma, uma metáfora em relação a um quadro cultural específico – o grego – é re-metaforizada em decorrência de uma reflexão, não mais mitológica, mas literária” (BARBOSA, 1975, p.61). A análise desse crítico ajuda a entender a discussão aqui proposta, mas se concentra na reflexão da composição literária. Com grande pretensão, partindo do fazer poético, objetivo chegar a uma reflexão que passa necessariamente pelo fazer poético para entender a configuração crítica do poema. O estudioso que de certa maneira esbarra no que proponho é José Guilherme Merquior. No entanto, ao focar a condição do ser do homem, como ser “universal”, e a abertura do poema para novas experiências, ele não se empenha em perceber a importância da matéria local e é nesse ponto que pretendo desenvolver meu raciocínio.

⁸ Entende-se forma aqui como a redução dialética dos traços característicos do movimento sócio-histórico.

O poema *A Fábula de Anfion* inicia-se com a chegada de Anfion ao deserto. Já no primeiro terceto é evidente que Anfion lida com as palavras e não mais com o som. O local em que se encontra Anfion, no poema de João Cabral, não é mais um tempo mitológico, da história grega ou mesmo da francesa. Por causa da sua capacidade em entender as diferentes demandas para desertos diferentes, Anfion logo toma consciência de que seria preciso construir uma cidade diferente das demais. O que há aqui são “[...] frutos esquecidos // que não quiseram// amadurecer [...]”. O poeta não demora a entender a peculiaridade do deserto, ou seja, a sua não fertilidade. O que nos impede de considerá-lo ingênuo.

Se no primeiro conjunto de estrofes o foco é o herói, no segundo é o local, como está claro no próprio subtítulo: “O deserto”. Diferentemente do primeiro, não há uma narração, mas uma descrição do ambiente, cuja indicação locativa é sempre clara, branca. Destaca-se, ainda, o fato de o deserto ser caracterizado não pelo o que é, mas pelo que não é. A definição do espaço pelo sua carência é evidente em todo o bloco, como nos seguintes versos: “Ali é uma terra branca // e ávida // como a cal //”. O lugar, além de seco, é faminto, é sedento. Percebe-se neste deserto uma impossibilidade de instaurar qualquer tipo de tristeza, melancolia, sentimentalismo (“como a um livro // na estante”). Só é cabível aquilo que se conforma com essa avidez, não é permitido transbordamento num lugar de secura.

O terceiro bloco, “Sua flauta seca”, é a descrição de como, no deserto de agora, o instrumento musical perdeu sua função de produzir som. “Sua flauta seca: // como alguma pedra // ainda branca, ou lábios // ao vento marinho”. Instaura-se no poema um contraste de estaticidade e movimento entre o local e o instrumento: o deserto é, a flauta torna-se. Trazida para uma terra sedenta, ela não tem função prática porque aqui não há espaços adequados para a musicalidade e o sentimentalismo. Os motivos que levaram a flauta disseminar seus sons noutros lugares não existem aqui. Interessante que todo o trajeto é sempre pontilhado por “imagens de subtração” (SECCHIN, 1985, p.52), fazendo com que a definição ocorra sempre pela negação. A razão do instrumento não ser bem-sucedido é pelo que a terra não oferece. Esta parte é de suma importância, visto que o ato de inutilizar o instrumento não deriva de uma opção ou escolha do poeta, mas da sua consciência da ineficácia da flauta diante da matéria, na qual é impossível encontrar terra doce, sono, ou “os grãos dos amores // trazidos na brisa”. O poeta, antes músico, toma conhecimento dessa situação tão logo chega e inicia uma busca pelo silêncio.

Quando os dois textos (de Cabral e de Valéry⁹) são cotejados, identifica-se que o primeiro se diferencia do segundo já pelo cenário. Enquanto no ambiente criado pelo poeta francês existe uma exuberância de um lugar ao mesmo tempo natural e sobrenatural, no deserto cabralino Anfion depara com a ausência, sem possibilidade de transcendência. “Se Apolo, no poema de Valéry, já era apenas uma voz que se projetava sobre o palco para confiar sua lira – o instrumento ordenador – a Anfion, agora, no poema de Cabral, ele não aparece em forma alguma” (STERZI, 2014, p.7). É notável que Anfion valeryano tem a companhia de seres humanos e sobre-humanos. Diante da desordem das rochas, num ato mágico, ele toca sua lira e coloca tudo no seu devido lugar. Como ressalta Eduardo Sterzi:

O Templo se ergue, sem esforço, em oposição ao “caos” das “ruínas dos montes” (expressão que, significativamente – sintomaticamente –, aparece duas vezes no poema de Valéry). **É preciso submeter a natureza – a “terra” – pelo encantamento divino.** O próprio Amphion, consciente da violência que a imposição de ordem implica, se pergunta: “Terei ferido, chocado, / Encantado, talvez, / O Corpo secreto do mundo?”. Construído o Templo, Amphion é proclamado “pontífice” e “Rei” pelo “coro do povo”. Porém, logo depois da investidura, enquanto se dirige ao trono, seu percurso é interrompido por uma figura feminina que, oculta atrás de um véu, o envolve com ternura, o destitui da lira e a lança à água: “figura que”, conforme explica Valéry, “é o Amor ou a Morte” (STERZI, 2014, p.6) (grifo meu).

Além dos cenários serem diferentes, como é Brasil e França, o fim de cada Anfion e o instrumento musical utilizado por eles (flauta x lira) também são outros. Através da fala acima é possível visualizar a facilidade, a falta de confronto na construção do muro. No poema cabralino, ao contrário, a luta está presente a todo o momento, redefinindo e formando novas articulações. Esse embate só acontece porque a realidade exige tal postura nesse novo deserto. Na obra valeryana, “a terra” é filtrada pelo encantamento divino, enquanto, na cabralina, o movimento é o contrário, sem ser o oposto, pois a terra que define se é propícia ao encantamento. Em suma, a terra não é apenas definida, ela é, acima de tudo, definidora.

O poeta ao ser transplantado e trazido a outro solo para construir a “nuvem civil sonhada” não veio como cópia daquele. Antes mesmo de chegar, ele troca o aparelho musical, o que reforça o argumento de Anfion de Cabral se encontrar num tempo diferente aos dos deuses; não mais em um encantamento divino.

⁹ *Amphion*, melodrama estreado em Paris em 23 de junho de 1931. Reunido, logo depois, na coletânea de textos do autor em 1936, intitulada *Variété III*.

A capacidade de Anfion em se emaranhar do seu objeto é visto na primeira estrofe: “No deserto, entre a // paisagem de seu // vocabulário, Anfion”. A ambiguidade sintática instaurada pela dificuldade em definir se o possessivo se refere a “deserto” ou a “Anfion”, estabelece uma bivalência demonstrando a relação entre o homem e o local. Na parte 1 (O deserto), bloco “Anfion chega ao deserto”, é possível identificar a palavra Anfion quatro vezes e a deserto, três. Porém, quando expandimos essa análise a toda a parte 1, conta-se Anfion quatro vezes e o deserto sete. Isto mostra que no início Anfion se sobrepunha ao deserto, mas, depois de respirá-lo, vivenciá-lo, ocorre uma inversão e Anfion passa a ser influenciado pelo lugar; o que não quer dizer que ele não interfira categoricamente na construção desse deserto. Na parte 2, “O acaso”, há um equilíbrio entre as palavras, repetidas, cada uma, quatro vezes. Todas aparecem no “Encontro com o acaso”. Isso acontece porque o foco, neste momento, não é tanto a luta do poeta com o lugar, mas com o instrumento. Já na parte 3, “Anfion em Tebas”, o nome do poeta é citado três vezes e do local uma. Somando tudo, cada palavra aparece 15 vezes. Percebe-se, com isso, uma recíproca troca de sobreposições e determinações, e numa relação dialética ambos são construídos, conseguindo um equilíbrio.

Em “O sol do deserto”, parte 1, pode-se também perceber essa relação dialética entre o que vem de fora e o que aqui está. Reconhece-se neste bloco a descrição de uma cena estática; não há narração. Não existe muita movimentação, assim como é o deserto. O deserto é definido pelo sol, ao mesmo tempo em que esse sol é caracterizado como o do deserto. Há uma influência dialética: o deserto não é o mesmo sem o sol; mas não é qualquer sol. É um sol que foi transformado ao longo de sua relação com o espaço físico que ele influencia. O sol, aqui, tem impacto específico porque as coisas são outras. Não há cobertura, tampouco há sombra, o que resulta em outro tipo de reflexo solar. Portanto, o sol não pode ser o mesmo da cidade valeryana, exatamente por estar em um lugar de ausência. Györg Lukács (2010, p. 106) define o particular a partir da relação dialética do “universal” com o “singular”, e pode ser resumido da seguinte maneira: existe em todo ser vivo características que lhe são próprias (singulares), mas que só se concretizam quando colocadas em prática. Dessa relação entre o “universal” e o “singular” surge o que é particular. Isto é, há uma influência do que ele chama de universal, que, no embate dialético com singular, vai se configurando de maneira particular. Nesse sentido, o sol do deserto é particular. Esse é o motivo de ser sol DO deserto,

não sol NO deserto. É um sol próprio que só se encontra ali, mas que vem de um sol que é oferecido a todos os planetas.

O método desenvolvido e aplicado para a construção do muro feito para proteger a cidade de Tebas no mito grego, no qual Paul Valéry se embebedou mantendo a musicalidade¹⁰, não pode ser o mesmo para o deserto de agora, o qual possui mecanismos próprios, realidade particular. Existe uma demanda local que faz com que a musicalidade de outrora não tenha aqui a mesma função. Logo, Anfion cala sua flauta, deixando expostas duas situações. Primeira: nos outros contextos, as cidades já estavam prontas, o que faltava era proteção, enquanto na seca de agora não é preciso só muro, mas uma cidade inteira. Segunda, interligada à primeira: além de construir uma cidade, é preciso fazê-la conforme as necessidades deste deserto e não dos outros. Anfion percebe essas exigências e projeta uma Tebas respeitando suas demandas ao privilegiar “liso muro, e branco, // puro sol em si”. Mas ainda pretende utilizar o mesmo instrumento musical, mesmo que o calando.

Nesse momento o acaso sopra a flauta e Tebas se faz. Esse indesejado ser (o acaso) revoluciona toda a trajetória e projeto de Anfion¹¹ ao desmontar todo o silêncio construído com um simples sopro. Reproduzindo na estrutura do poema a rápida, definidora e incontrolável ação do acaso, essa é a parte mais curta do poema. Assim como é a única parte em as estrofes não são formadas por tercetos ou quartetos. O acaso perturbou toda a ordem, bagunçou inclusive a estrutura. A parte 1 (O deserto) e a 3 (Anfion em Tebas) são compostas, cada uma, por 19 estrofes, variando entre três e quatro versos. Já a parte 2 (O acaso) é estruturada em 6 tercetos (aqui o acaso ainda não tinha agido), mais 3 estrofes: a primeira delas por 23 versos; a segunda por 10 versos; a última por 4 versos. Percebe-se que não apenas o enredo é prejudicado pela chegada do inesperado, mas também a simetria precisa da estrutura do poema.

O acaso surge tornando aparentemente inútil toda a disciplina de Anfion, e sua aparição é atribuída à distração do poeta: “oculta nas vagas // dobras da alva //distração”. No entanto, na mesma estrofe, a imagem seguinte inverte a posição do acaso no deserto:

¹⁰ Luis Costa Lima (1968, p 279), destaca o fato do trabalho de Paul Valéry está mais voltado para música e arquitetura, enquanto o de Cabral para engenharia e pintura.

¹¹ O acaso pode ser lido como a representação de uma força passiva (que faz flauta soar) no processo de criação de Anfion. Esse tipo de interferência é negado por João Cabral ao longo de toda sua poesia.

“vencendo o silêncio // como um camelo // sobrevive à sede,”, como explica José Guilherme Merquior:

Em sua marcha, o camelo contém a sede e a satisfação da sede. Sobrevivente da sede, ele não pode deixar de passar por ela. Lembremos agora que o deserto era uma *fome vazia*; é difícil não assimilá-la à imagem de *sede*. Mas se o deserto é a sede, e se o acaso/inseto/camelo vence a sede (*sede*) *ultrapassando-a*, então estamos diante de um novo tipo de relação deserto/acaso: pois aqui o acaso não é mais o simples reverso do deserto, como na oposição distração/disciplina – é antes algo *maior* que o deserto, que como tal o engloba. O acaso inclui o deserto. Porém, como se trata de uma inclusão dialética, esse englobar deixa margem para uma viva oposição (embora não absoluta) entre a parte e o todo, ou entre determinadas perspectivas de uma e de outro (MERQUIOR, 1997, p.127).

A relação entre deserto e acaso não é excludente, mas a “justificação do combate justifica o combatido”. Após a decepção, Anfion percebe tal dinâmica e, sobretudo estruturalmente, a ordem e a rigidez voltam a se configurarem no poema. A solução não é, portanto, ignorar o acaso, mas dominá-lo. Ter conhecimento da sua existência, se precaver dele (nesse sentido seu encontro foi fundamental), mas não deixar que isso torne foco central na construção de Tebas, do poema. Vale notar que a parte 2, “O acaso”, é sobre, não contra o acaso. Em suma, o vir à tona do acaso (característica própria desse novo deserto) modifica o problema enfrentado por Anfion: antes o dilema se concentrava na relação da terra com o instrumento, e, a partir daqui, surge um elemento novo, a sonoridade. É depois do sopro da flauta que a voz do próprio Anfion vai aparecer. Pode-se dividir didaticamente o poema em duas partes. Primeira, antes do acaso: o poeta havia entendido a expressão justa para o deserto. Segunda, depois do acaso: o deserto se mostra mais complexo e é preciso que seja incorporado o novo elemento. Para assimilá-lo é imprescindível que se negue toda uma tradição de conservar a musicalidade na construção das cidades. Mesmo ao mantê-la no seu grau zero, ela ainda estava pronta para explodir a qualquer momento; como, de fato, aconteceu. Ciente da possibilidade do seu aparecimento, Anfion decide jogar a flauta fora, deixando claro que o rigor formal com a adequação justa à matéria não serão produtivos caso mantenha o mesmo instrumento para tentar imprimir uma forma consistente ao novo objeto. Essa sensação só acontece porque o poeta está situado em outro momento, no qual a musicalidade não dá conta de expressar. A matéria é outra, logo o instrumento tem que ser modificado. O processo evolutivo da arte brasileira é diferente, mesmo tentando seguir as

mesmas etapas da européia. Os critérios que foram essenciais para construção das outras Tebas, não servem, de modo total, para o novo deserto. Estabelece, assim, uma dialética da negação da negação de maneira particular: é preciso que se negue tudo o que provocou uma construção não desejada, tampouco adequada, ou seja, negar uma negação.

Nesse sentido, pode-se dizer que João Cabral de Melo Neto se apropria do *modus operandi* que Paul Valéry teoriza¹², sobretudo no que concerne à construção cerebral. Porém, a concepção ideal de “poesia pura”, na qual as formas deveriam atingir um grau de complexidade tão grande que, naturalmente, ficariam isentas do real, podendo se comunicar por si só num plano abstrato, é rechaçada devido demandas de uma realidade objetiva.

Anfion não é qualquer poeta. Na verdade, antes de ser poeta, fora músico-arquiteto e governou uma cidade de grande relevo para a história da Grécia (pelos menos na mitologia), além de reestruturar a cidade do poema de Paul Valéry. Trazendo consigo toda essa tradição, “entre os esqueletos do antigo vocabulário”, ele não incide no erro de fazer uma simples cópia ou reaproveitar os projetos anteriores e aplicá-los no novo deserto. Mesmo sendo “traído” pelo acaso, visto que ele erroneamente o ignorou, ainda assim foi capaz de aprender a lidar com essa nova matéria. A solução foi jogar a flauta fora aos “peixes surdos-mudos”, onde este instrumento não poderia mais ser usado. Anfion se mostra um grande poeta porque deixou que a matéria estabelecesse a melhor maneira de expressá-la, ele aprendeu com o deserto a melhor forma para “alcançar” o deserto.

A escolha dessa figura mitológica implica outras considerações: a retomada de uma estética que privilegia a clareza, a ordem lógica, a simplicidade, o equilíbrio, a adequação ao pensamento, e, tudo isso, seguindo os preceitos da *mimese* aristotélica, na qual o material (pedra, rochedo, concreto) já está expresso e representado na *poien* (donde vem poesia). É insuficiente a simples imitação, ou a simples descrição do que se pretende mimetizar, é preciso dramatizar esse processo. O deserto atual demanda o entendimento do seu funcionamento para que possa ser construída uma *mimese*. Desse modo, a retomada de Anfion é influenciada por Valéry, de certa maneira do movimento artístico europeu em voga, mas se restringe a essa sinalização de busca (que é fundamental). Na pesquisa do clássico, João Cabral encontra uma maneira de iniciar uma abordagem nova da matéria, mas é a própria realidade que define e molda essa configuração.

¹² A influência de Paul Valéry provém mais de sua teoria do que de sua poesia, conforme José Aderaldo Castello (1996, p. 51): “De Valéry, ele lê os ensaios, não os versos, que não o interessam”.

Nesse sentido, Anfion não é qualquer poeta. Tampouco qualquer o é João Cabral de Melo Neto, o qual entendeu a necessidade da arte brasileira em não ficar restrita e fiel a maneira de que a européia chegava à nossa cultura. Conclusão advinda de uma profunda reflexão sobre a literatura internacional, mas sem desligá-la da realidade brasileira. O realismo crítico está exatamente na capacidade de João Cabral incorporar a tradição sem deixar que ela dite as regras, mas que possam ser úteis quando contribuírem para atingir traços característicos da realidade. Ele assimila criticamente toda tradição e inovação técnica que chega a ele.

Considerações finais

Com uma poética de negação, João Cabral luta com todos os preceitos poéticos em voga para atingir uma literatura que consiga expressar e representar um realismo que não se restrinja à aparência dos fatos. Recusando a simples transposição do que vem de fora, o poema *Fábula de Anfion* afirma uma necessidade de construção a partir da observação da matéria local, numa dialética de superar conservando e eliminando.

No primeiro poema do tríptico, analisado aqui, está presente a problemática de como fazer poesia, quais os critérios básicos para se pensar uma poética nova e autêntica em relação ao que estava sendo feito; sempre tendo em mente o contexto específico. Como afirma João Cabral, no ensaio “A diversidade cultural no diálogo Norte-Sul” (1994, p. 793), as literaturas latino-americanas se distinguem muito daquelas produzidas na França, pois aquelas “são muito mais objetivas do que o subjetivismo que marcou [os] movimentos na França”.

No segundo poema, *Psicologia da Composição*, trata-se de colocar em prática o combate necessário com as palavras para atingir uma poética aprendida com a fábula do poema anterior. Nesse embate não se pode descartar o acaso. É preciso que se busque, através de forças contrárias, “a forma atingida”, descartando, por sua vez, a encontrada. Não se pode criar uma poesia legítima sem rejeitar toda a facilidade da tradição que valoriza a inspiração e pensa encontrar a forma ideal, por acaso, na natureza ou no mistério, “lance santo ou raro”.

Nessa linha de pensamento, esse poema começa a por em prática o questionamento feito pelo primeiro, e, como não era de surpreender, através da negação.

Enquanto o segundo poema trata de uma psicologia da composição, no terceiro e último, *Antiode (contra a poesia dita profunda)*, pode-se dizer que, analogamente, expõe a psicologia do poeta/ do eu-lírico. Isto é, no segundo poema o foco é a própria composição que rejeita tudo o que não lhe é adequado, já no último é o poeta lutando contra (e com) tudo o que existe para conseguir o que ele denomina “forma atingida”. Valorizando tudo o que foi conquistado até então, ele põe em prática sua batalha contra os preceitos poéticos vigentes, rejeitando os traços piegas da poesia e, a um só tempo, a poesia-defunta, que enxerga tudo como peso morto. Os preceitos rechaçados são os mesmos que servirão de base para construção do seu poema. Existe uma desconstrução para construir. O poeta utiliza a palavra flor como metáfora para tornar evidente como a dialética de negar para afirmar põe em funcionamento e movimento partes aparentemente opostas para atingir uma poesia que consiga mimetizar a matéria e avançar poeticamente. O domínio das técnicas tradicionais e vanguardistas permite, pelo menos, refletir sobre sua eficácia.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 1º volume. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.
- _____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 117 – 145.
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto. O homem sem alma*, Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FREXEIRO, Fábio. “Depoimento de João Cabral de Melo Neto (adaptado a 3ª pessoa). In: *Da razão à emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1971, pp. 179 – 192.
- GULLAR, Ferreira. “Vanguarda e subdesenvolvimento”. In: *Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. pp. 177 – 251.
- LIMA, Luis Costa. “A traição conseqüente ou a poesia de Cabral”. In: *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização brasileiro, 1968, pp. 237 – 410.
- LUKÁCS, Györg. *Prolegômenos para uma ontologia do ser*. São Paulo: Boitempo, 2010.

MELO NETO, João Cabral. “A diversidade Cultural no Diálogo Norte-Sul”, in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 790-795.

_____. “Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode”, in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 85-102.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. “Nuvem civil sonhada”. In: *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pp. 84 – 187.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas cidades; Brasília: INL, Fundação nacional Pró-memória, 1985.

STERZI, Eduardo. “O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno”. In: Boletim de pesquisa NELIC. Edição especial vol. 4. *Dentro da perda da memória*. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011nesp4p4>. Acesso: 7 de abril de 2014.

VALÉRY, Paul. “Acerca do *Cemitério Marinho*”. In: *Varietades*. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 161 – 168.

ABSTRACT: This paper aims to demonstrate how João Cabral, in the *Fábula de Anfion* (1947), managed to capture particular processes of Brazilian art, especially poetry. Exposing the "do-making" is not restricted to reflect on the composition on the level of language, but takes further: it is possible to view the relationship between language and matter, evidencing a fight for the best way to express another "desert". Looking for the best form is because of a new subject, the Brazilian; not the Greek or the French of Paul Valéry. To achieve expression and fair representation is necessary to assimilate the local reality and external influences to overcome them saving and eliminating.

KEY-WORDS: Anfion; critical assimilation; matter.

De Como a Gênese Pessoal Repete o *Gênesis* Bíblico ou Da Serventia de uma Ideia Fixa na Lírica de Murilo Mendes

It Is About How The Personal Genesis Repeats The Book Of *Genesis* Or
It Is About The Usefulness Of a Fixed Ideal In Murilo Mendes's Lyric

Fernando Fábio Fiorese Furtado

RESUMO: A partir da leitura do poema “Gênese pessoal” (*O visionário*, 1941), de Murilo Mendes (1901-1975), pretende-se demonstrar a recorrência e relevância na obra deste poeta brasileiro da ideia de que toda criação operada pelo homem é a repetição, de modo abreviado ou caricatural, da gênese divina, seja ela considerada do ponto de vista mítico ou biológico, coletivo ou individual. Decerto não se trata de uma ideia tão somente muriliana, mas a mesma atravessa como metáfora ou imagem parte significativa de sua lírica, em muitas e diferentes entonações. O cristianismo ambivalente, moderno e dramático de Murilo Mendes concebe a vida singular e histórica do homem – e a do poeta, em particular – como a repetição dos mitos bíblicos, de forma que o *Verbum* genésico é eleito paradigma e horizonte da criação lírica. Na observação dos acontecimentos, das coisas e dos personagens mais cotidianos, Murilo tem o “olho armado” com a Sagrada Escritura, operando pela sua poesia a **mitização** dos mesmos e a reatualização da cosmogonia cristã. Assim sendo, no arco temporal entre a modernidade e o contemporâneo, a obra muriliana reafirma o mito como *fons et origo* da palavra poética.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; Repetição; Mitização

A IDEIA DE TENTAR FIXAR QUALQUER COISA
ME IMPELE, ME FASCINA, ME ESPAVENTA.

(*Pol*, p. 1024)¹

No ensaio “La esfera de Pascal”, Jorge Luis Borges propõe: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (BORGES, 1995, p. 16). O que dizer, então, da breve história de uma qualquer obra poética, que não alcança mais do que fixar em palavras alguns poucos átimos deste tempo de tão larga duração? Talvez escrever seja mesmo operar o desdobramento obsessivo de não mais

¹ Todas as citações da obra de Murilo Mendes serão extraídas de *Poesia completa e prosa* (MENDES, 1994) e terão suas referências assinaladas no texto, grafando-se entre parênteses a abreviatura do livro específico, conforme a relação a seguir, acompanhada do(s) número(s) da(s) página(s) citada(s): *O visionário* – V; *Tempo e eternidade* – TE; *O discípulo de Emaús* – DE; *Convergência* – Cv; *A idade do serrote* – IS; *Poliedro* – Pol; *Conversa portátil* – CP; *Papiers* – Pps; *As metamorfoses* – Met; *Poesia liberdade* – PL.

que duas ou três metáforas, cujas diferentes entonações, ainda quando empenhadas em conferir-lhes certa aura hodierna, não intentam ocultar a cabal ancestralidade dessas apócrifas e atemporais figuras de linguagem. Apócrifas porque urdidas e assentadas por múltiplos e anônimos partícipes de sucessivas gerações – e não por um autor nominável. Atemporais porque a origem de tais metáforas se abisma em idades anteriores e alheias à datação do tempo histórico, à própria concepção de uma história da humanidade e à existência de registros escritos perenes, uma vez que estes são apenas o rascunho menor de tudo quanto concebeu, conservou e transmitiu a prodigiosa memória do homem das culturas orais. Reconstituir a biografia dessas poucas metáforas seria tarefa de uma impossível arqueologia da voz humana coletiva, efêmera e a-histórica, enquanto o levantamento de suas diversas entonações resultaria num ofício infinito, ainda que muitas das próximas gerações a ele se dedicassem, restringindo o *corpus* de tão insana pesquisa apenas às obras até o presente unguadas pelo cânone literário.

Ocorre-me agora a suspeita-quase-convicção de que explicitar qualquer uma dessas metáforas originárias não será nunca possível. São elas fósseis sem matéria, afundados nas mais remotas camadas de um solo linguístico movediço, forjado por aluviões de idiomas mortos, de sintaxes desconstruídas, de semânticas à deriva, de vozes silenciadas sob o tropel dos séculos. Portanto, o que adiante se denomina “metáfora muriliana” não é mais que a figuração de uma das entonações que, como resíduo ou ruína, dá testemunho de uma metáfora para sempre indizível. E talvez toda escrita poética não seja senão o ofício sísifício de transportar – *metaphorá, âs = metá* (em meio a, entre, a seguir) + *phéro* (levar, produzir, suportar, carregar, transportar, conduzir, oferecer, arrebatar, roubar) – este fantasma estranho e familiar, o qual nela (na escrita) se mostra e se oculta.

A tal “metáfora”

A poética de Murilo Mendes (1901-1975) exemplifica *par excellence* este trabalho obsessivo com algumas poucas metáforas e suas numerosas entonações. De forma a escapar do pendor que tenho por certas tarefas vãs, inúteis e destinadas ao fracasso, em particular aquelas de caráter arqueológico, compilatório e enumerativo, proponho aqui apenas identificar uma das mais recorrentes metáforas murilianas e analisar alguns aspectos de sua entonação no poema “Gênese pessoal”, publicado no livro *O visionário* (1941). Assim, ainda quando parecer que me refiro a uma qualquer origem da metáfora a seguir explicitada ou que procuro arrolar outras de suas tantas entonações, o leitor deve tomar ambos os procedimentos como mero descuido de alguém que, mesmo na escrita ensaística, não está isento dos apelos sedutores da ficção, nem pode esquivar-se de suas obsessões mais atávicas.

Não sem minhas desculpas por adiar algumas linhas mais a apresentação da referida metáfora, entendo seja possível dela me avizinhar, principiando o seu

desvelamento, ao recorrer a três autores com visões ora complementares ora adversativas. No poema “A metamorfose dos animais” (1806), Johann Wolfgang von Goethe afirma: “Todos os corpos se formam segundo leis eternas, / E a mais estranha forma é conservada no segredo do modelo primitivo” (*apud* FERENCZI, 1990, p. 109). Já Mircea Eliade, em *Mito e realidade*, ao tratar da homologia entre as narrativas cosmogônicas e as demais histórias míticas acerca da origem de alguma coisa, conclui: “Sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de ‘criação’” (ELIADE, 1972, p. 25). Acrescente-se a isto um breve excerto do prefácio de Sigmund Freud à terceira edição dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, o qual é precedido por sua advertência quanto ao papel preponderante dos fatores acidentais (filogênese) sobre os fatores disposicionais (ontogênese) no campo da Psicanálise:

A ontogênese pode ser vista como uma repetição da filogênese na medida em que esta não seja modificada por uma vivência mais recente. A predisposição filogenética faz-se notar por trás do processo ontogenético. No fundo, porém, a predisposição é justamente o precipitado de uma vivência prévia da espécie, à qual se vem agregar a experiência mais nova do indivíduo como soma dos fatores acidentais (FREUD, 1989, p. 124)².

Nos três casos, seja na visão evolucionista *avant la lettre* de Goethe, seja no sentido mítico da abordagem de Eliade, seja no âmbito da psique individual inferido de Freud, trata-se de considerar a repetição (ou as diversas entonações) como um fenômeno no qual e através do qual a origem (em grego, *gênesis*, *eōs*) se dá e se esconde. Dito de outro modo: tanto nas comunidades míticas quanto nas sociedades históricas, a repetição dos acontecimentos primevos é a garantia do eterno retorno não do **mesmo**, mas da **diferença** que, sem descurar da força motriz da gênese, a esta acrescenta o vigor do devir, assim como nela surpreende sentidos ou rasurados pela passagem do tempo ou desvelados apenas pelas circunstâncias casuais do presente.

Não por acaso, ainda que de maneira algo oblíqua e demasiado discorde em seus termos, as citações anteriores aproximam os domínios do sagrado e da sexualidade, do mítico e do histórico, da essência e do acidente, do infinito e do finito, da eternidade e do tempo – domínios com os quais, dentre outros, Murilo Mendes realiza amiúde um dos fundamentos de sua poética: a conciliação dos contrários³. Neste sentido e sem mais

² Ver a respeito *Thalassa*: ensaio sobre a teoria da genitalidade, de Sándor FERENCZI (1990), que, conciliando biologia e psicanálise no estudo da função do coito, realiza um dos mais interessantes desdobramentos desta proposição de Freud.

³ Em *Apresentação da poesia brasileira* (1946), Manuel Bandeira afirma: “Com efeito, a cada passo vemos na poesia de Murilo Mendes uma conciliação dos contrários.” (BANDEIRA, 1994, p. 36). Já no artigo “A poesia e o nosso tempo” (1959), publicado originalmente no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, o próprio Murilo Mendes refere-se à *coincidentia oppositorum* como fundamento de sua poesia: “Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contado da ideia e do objeto díspares, do raro e do quotidiano” (MENDES,

demora, transcrevo abaixo alguns exemplares, colhidos ao acaso na obra do poeta visionário, de entonações prosaicas ou poéticas desta metáfora, os quais ensejam, acrescidos do poema “Gênese pessoal”, a minha tradução da referida figura de linguagem:

Ensaio de biografia do cristão: nasceu na primeira página do Gênesis. Amou em todas as páginas do Evangelho. Morreu na última página do Apocalipse. Espera a ressurreição dos mortos (*DE*, p. 841).

A Bíblia é um livro perfeito, e que se refaz constantemente. Nele a antiguidade, a era moderna e a futura se encontram; e o eterno torna-se cotidiano (*DE*, p. 873).

Minha história se desdobrará em poemas:
Assim outros homens compreenderão
Que sou apenas um elo da universal corrente
Começada em Adão e a terminar no último homem.
(*TE*, p. 255)

Ora, a batalha do poeta ocorre sempre ao nível da linguagem. O drama atual consiste exatamente no fato de que a linguagem poética, o Verbo que criou o mundo, está ameaçada de destruição. O homem, que deve repetir a grandiosa operação, a operação inicial que consiste em separar a luz das trevas, está talvez condenado a ver a morte desta mesma luz (*Pps*, p. 1593)⁴.

Considerando as analogias e correspondências sugeridas por estes excertos e aqueles outros citados até aqui, proponho traduzir a tal metáfora – de forma nunca acabada ou definitiva – nos seguintes termos: toda criação operada pelo homem é a repetição, de modo abreviado ou caricatural, da gênese, seja ela considerada do ponto de vista mítico ou histórico, individual ou coletivo. Decerto não se trata de uma metáfora tão somente muriliana, e se a ela apenso tal adjetivo é porque muitas de suas diferentes entonações atravessam parte significativa da obra do autor. O cristianismo ambivalente, moderno e dramático de Murilo Mendes⁵ concebe a vida singular e histórica do homem – e a do poeta, em particular – como a repetição dos mitos bíblicos, de forma que o *Verbum* genesiaco é eleito paradigma e horizonte da criação lírica. Na observação dos acontecimentos, das coisas e dos personagens mais cotidianos, Murilo tem o “olho armado” com a Sagrada Escritura, operando pela sua poesia a **mitização**⁶ dos mesmos e

1981, p. 178).

“Atraído simultaneamente pelo terrestre e o celeste, pelo animal e o espiritual, *entendi que a linguagem poderia manifestar essa tendência, sob a forma dum encontro de palavras extraídas tanto da Bíblia como dos jornais; procurando mostrar que o ‘social’ não se opõe ao ‘religioso’*” (MENDES, 1975, p. 178).

⁴ Original em francês. Tradução minha.

⁵ Ver a respeito MERQUIOR, 1996, p. 73-74.

⁶ Em uma das notas d’*A idade do serrote*, Murilo emprega o neologismo **mitização** para designar a divinização realizada pelos poetas das mulheres que, dotadas de dons de graça e beleza, escapam ao domínio do prosaico (*IS*, p. 975). Entendo possa o mesmo ser estendido a tudo quanto a palavra poética resguarda do referido domínio.

a reatualização da cosmogonia cristã.

A queda como impulso hominizante

GÊNESE PESSOAL

1

Então eu nasci na onda aérea,
Na idade mais recente do ar,
Me desliguei das camadas de ar,
Caí na escrivaninha do meu tio.

5 Uma serpente de pano levantou-se,
Apertei uma mola no seu ventre,
Saiu uma cantiga assim:

“Aprenda a engatinhar,
Meu menino. Qual o quê,
10 Aprenda a andar muito bem.
Que tua tia te dará
Aquela maçã tão bonita.
Se aprenderes a andar
Saberás o que se passa
15 Aqui neste mundo de Deus.”

A cantiga me embalou.
Acordei depois
Nos braços do meu anjo da guarda
Que esteve preso muitos anos,
20 Foi solto por uma rainha chamada Isabel.

Só mais tarde
Ouvi meu tio gritar no corredor:
Abram a luz.

2

Quando me debrucei na janela
25 O dilúvio já tinha passado,
Foi recolhido nos tanques, nos moringues.
Alguns gatos e cachorros
Davam um concerto pra saudar o arco-íris.
Minha tia enfiou a cabeça dentro da arca,
30 Depois vestiu de seda,
Calçou luvas de camurça
Pra ir ver a aliança de Deus.

Uma pomba pousou a hélice no telhado,

- A criada abriu a porta:
35 Era Lili de Oliveira que entrava
Toda ferosa
Atraída pelo cheiro de maçã.
- Naveguei muito tempo
Nas ondas do seio dela,
40 A chaminé da fábrica alemã apitou,
Estávamos chegando.
- A pomba rola voou.
Meu tio pegou na espingarda do Paraguai
Que nunca negava fogo.
- 45 Azulei para a casa do vizinho,
Lili me levando pela mão,
Com os olhos fora das órbitas,
Vestida com a própria pele.
(V, p. 225-226)

No poema “Gênese pessoal”, episódios do *Gênesis* bíblico tangenciam e contaminam a origem cronológica e familiar do poeta. Mito e história se fundem para figurar a passagem da infância à adolescência, quando os “ritos vestibulares de Eros” (IS, p. 909) e “a iniciação às Parcas” (IS, p. 896) realizam-se de modo vizinho e paradoxal. Desde a criação até o dilúvio, com ênfase na queda de Adão e Eva, os nove primeiros capítulos do *Gênesis* são abreviados e misturados a referências históricas e pessoais. Pequenas doses de humor e *nonsense* conferem ao poema um aspecto algo caricatural, acentuado por características sintáticas, semânticas e prosódicas próximas daquelas das cantigas de roda. Neste sentido, sem descurar da assimetria dos versos e das estrofes, bem como da ausência de qualquer esquema de rimas, cumpre atentar para a ressonância de uma atmosfera musical própria do universo infantil, como se a cantiga anunciada na segunda estrofe e entoada pela serpente de pano na terceira contagiasse todo o poema.

Não fosse absolutamente sem propósito fazer uma média aritmética dos metros de cada verso do poema, talvez o resultado estivesse próximo das medidas empregadas em geral nas cantigas infantis. De qualquer forma, depreende-se a referida atmosfera musical também de uma certa estratégia compensatória, na qual versos longos são precedidos e/ou sucedidos por outros breves, mantendo-se assim a métrica mais regular sugerida pelas estrofes 1 (versos de oito e nove sílabas) e 3 (entre seis e oito sílabas)⁷. *Mutatis mutandis*, o estrato fônico do poema ilustra um dos aspectos da lírica muriliana,

⁷ Ainda que ao arrepio das ideias do poeta, tal sugestão musical poderia ser realçada com a imposição de regularidade métrica (decerto artificiosa e imprópria) a tais estrofes, bastando adotar na escansão dos versos – particularmente os de número 3, 10, 12 e 15 – a forma anacrústica, a mesma que caracteriza o ritmo das cantigas de roda. Através deste procedimento, igualmente despropositado, teríamos a primeira estrofe com versos octossílabos e a terceira com heptassílabos, desde que recorrendo também à licença do hiato na escansão do verso 11: “Se/ a/pren/de/res/ a an/dar”.

conforme as palavras do próprio poeta no ensaio “A poesia e o nosso tempo”:

Persegui sempre mais a musicalidade que a sonoridade; evitei o mais possível a ordem inversa, procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isso se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva; certos versos meus são os de alguém que ouviu muito Schönberg, Stravinski, Alban Berg e o jazz (MENDES, 1975, p. 178)⁸.

Assim, não seria demasiado afirmar que a musicalidade de “Gênese pessoal” se realiza pela absorção singular de aspectos típicos das cantigas infantis, particularmente no que se refere ao ritmo anacrústico e sincopado, às pausas abruptas, às modulações atonais e à simplicidade da harmonia implícita. De forma análoga, também nos planos vocabular e sintático, o poema compartilha do universo musical da criança, seja pela eleição de um léxico simples e coloquial, seja pela prevalência da ordem direta nas construções frasais. O mesmo se dá no que concerne ao nível temático elementar e imediato, bem como a possíveis sugestões miméticas do texto. Tanto que, mesmo numa leitura superficial, identifica-se no poema a presença de elementos que permitiriam incluí-lo em quaisquer dos cinco grupos de cantigas definidos por Veríssimo de Melo em *Folclore infantil* (1985), a saber: amorosas – “Lili me levando pela mão / Com os olhos fora das órbitas” –, satíricas – “Meu tio pegou na espingarda do Paraguai / Que nunca negava fogo” –, imitativas (a partir da proposição de algum movimento) – “Uma serpente de pano levantou-se / Apertei uma mola no seu ventre” –, religiosas – “Acordei depois / Nos braços do meu anjo da guarda” – e dramáticas (na medida em que seja possível deprender um enredo, ainda que tênue) – “A criada abriu a porta: / Era Lili de Oliveira que entrava / Toda ferosa / Atraída pelo cheiro da maçã”⁹.

Ao realizar a acoplagem entre o discurso bíblico e uma voz infantil, o poema instaura a textualização da memória como lugar de convergência de múltiplos passados (mítico, familiar, pessoal) e presentes (da reencenação ritual do mito, da recordação da infância, da escrita do poema). Consoante a cosmogonia do *Gênesis*, Murilo principia – se me permitem o neologismo (e a rima eventual) – por uma breve **egogonia**: “Então eu nasci na onda aérea, / Na idade mais recente do ar, / Me desliguei das camadas de ar”. Ao elidir os dados cronológicos acerca do próprio nascimento através do emprego do advérbio “então”, o poeta tanto lhe empresta o caráter atemporal da narrativa bíblica

⁸ Em artigo acerca do livro *As metamorfoses* (1944), o crítico Lauro Escorel assim se refere à mesma questão: “A musicalidade, porém, do poeta Murilo Mendes, não reside na forma poética, não nasce do ritmo, da harmonia ou da cadência do verso, não é, em suma, uma melodia verbal: ela é antes uma atmosfera anímica, que confere uma qualidade singular à sua visão do mundo. É a música, de fato, que alimenta a imaginação do poeta, abrindo-lhe perspectivas super-reais, enriquecendo-o de visões oníricas, tornando-o sensível às confidências do invisível e animando-o a lançar-se à livre aventura da recriação poética do mundo. As suas evocações líricas são frequentemente evocações de sonhos vividos em vigília, sob o poder encantatório da sugestão musical” (*apud* CANDIDO, 1985, p. 93).

⁹ Os poucos exemplos apresentados pretendem tão-somente demonstrar o diálogo do poema com determinados temas e características das cantigas de roda.

quanto rubrica o destempo da infância, de forma similar ao que explicita nas memórias d’*A idade do serrote*:

Nasci oficialmente em Juiz de Fora. Quanto à data do mês e ano, isto é da competência do registro civil. Não me vi nascer, não me recordo de nada que se passou naquele tempo. Na verdade, nascemos *a posteriori*. No mínimo uns dois anos depois. Mesmo porque, antes era o dilúvio (IS, p. 897).

No decorrer de “Gênese pessoal”, tal como na sua prosa memorialística¹⁰, Murilo embaralha ou subverte o relato da criação, fazendo da ordem dos dias brincado de criança¹¹ e da escrita o *modus operandi* para a convergência e conciliação entre mito e história. Assim, os versos citados da sua **egogonia** mimetizam a menor – uma vez ser esta singular, pessoal e histórica – os dois versículos iniciais da cosmogonia judaico-cristã: “No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um vento de Deus pairava sobre as águas” (*Gênesis* 1, 1-2). Tendo em vista a tradução de Haroldo de Campos do mesmo trecho da “primeira história da criação” no *Bere ’shith* hebraico –

1. No começar	§	Deus criando	§§§	
O fogoágua	§	e a terra		
2. E a terra	§	era lodo	§ torvo	§§
e a treva	§	sobre o rosto do abismo		§§§
E o sopra-Deus	§§			
revoa	§	sobre o rosto da água		

(CAMPOS, 2000, p. 45.)

–, no qual figuram os quatro elementos originários, cumpre registrar que Murilo eclipsa quaisquer figurações do fogo, da água e da terra em benefício das imagens do **ar**¹², repetidas no fim de cada verso: “onda aérea”, “idade mais recente do ar” e “camadas de ar”. Pode-se considerar tal procedimento repetitório como o traço primeiro da ambiência infantil do poema. E não apenas por tratar-se de mais uma das características que este partilha com as cantigas de roda, mas também porque, como ressalta Walter Benjamin em “Brinquedo e brincadeira”, a **lei da repetição** rege o universo lúdico da infância:

¹⁰ A respeito do *Gênesis* bíblico como matriz e motor da escrita memorialística de Murilo Mendes, ver o capítulo “Ossos do paraíso” do meu *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito* (FURTADO, 2003, p. 45-71).

¹¹ Custa-me não remeter a Heráclito de Éfeso: “O tempo é uma criança, criando, jogando o jogo de pedras; vigência da criança” (HERÁCLITO, fr. 52).

¹² Embora a devida cautela para não recair nos excessos da interpretação, seria razoável considerar a presença fantasmática dos elementos **água** e **terra** através dos termos “onda”, “idade” e “camadas” (estas duas últimas nas suas acepções de extração geológica).

Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como “brincar outra vez”. [...] Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida. “Tudo seria perfeito, se pudéssemos fazer duas vezes as coisas”: a criança age segundo essas palavras de Goethe. Somente, ela não quer fazer a mesma coisa apenas duas vezes, mas sempre de novo, cem e mil vezes. [...] Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen* (brincar e representar): repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo”, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora (BENJAMIN, 1994, p. 252-253).

A “experiência devastadora” do nascimento encontra o seu ponto de partida: o mito genesíaco judaico-cristão, que se repete e retorna nas imagens da origem aérea do poeta. Seja “sopro” ou “vento”, o elemento ar reúne tempo (“idade”), espaço (“camadas”) e movimento (“onda”) – as forças fulcrais de todo devir, de qualquer criação. Tanto que, num dos fragmentos do “Texto sem rumo” de *Conversa portátil*, Murilo Mendes assim o define: “O ar: erótico, telegráfico, incoativo” (CP, p. 1464). Tais adjetivos, além de anteciparem algumas das questões do poema, condensam muitas das considerações de Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos*, pois, uma vez que “no ar infinito se apagam as dimensões” (BACHELARD, 1990, p. 10), todos os elementos nele se reúnem, se comunicam, se conciliam. E esta erótica do ar implica as suas características telegráfica e incoativa¹³, na medida em que, “pelo ar, toda a vida e todos os movimentos são possíveis. É o sopro do ar que faz girar a Terra” (BACHELARD, 1990, p. 47). Na infinitude desta estranha substância, tudo transita e se comunica, tudo principia (por condensação) e tudo termina (por diluição) – para de novo começar. Portanto, nada casuais as diversas figurações do ar escolhidas pelo poeta para traduzir o princípio de sua gênese pessoal, símile da narrativa do *Gênesis*: “Então Iahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente” (*Gênesis* 2, 7). Antes de nascer e para nascer, o homem participa desta substância infinita que o Deus condensa no seu sopro e comunica à sua criatura. “O vento, para o mundo”, escreve Bachelard, “e o sopro, para o homem, manifestam ‘a expansão das coisas infinitas’. Levam para longe o ser íntimo e o fazem participar de todas as forças do universo” (BACHELARD, 1990, p. 243).

Após “beber na fonte aérea” (*Met*, p. 363) da eternidade e a contrapelo da narrativa bíblica, a queda se dá: “Caí na escrivinha do meu tio”. Talvez porque, como diz Benjamin no ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, o sopro de Deus seja símbolo não apenas da atribuição de vida e espírito, mas também da dádiva da linguagem (BENJAMIN, 2011, p. 60). *A priori*, a travessia do ar para a terra figura a afirmação de uma das características fundamentais do homem, consoante as palavras de Bachelard: “Somos o traço de união da natureza e dos deuses, ou, para ser mais fiel à imaginação pura, somos o mais forte dos traços de união entre a terra e o

¹³ Do verbo “incoar”, “dar início a, começar, encetar, principiar”.

ar: somos duas matérias num único ato” (BACHELARD, 1990, p. 106). Por outro lado, como a queda abrupta, pretérita e perfeita se dá na escrivantina – metonímia da escrita – representa também a passagem do *Verbum* ao verbo, do divino ao humano, do infinito ao finito, do aéreo eterno ao transitório terrestre, da palavra de Deus à palavra do homem. Assim, a queda referida pelo poeta remete ao que Benjamin refere como “o pecado original do espírito linguístico”:

... o pecado original é a hora de nascimento da *palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia imanente para reivindicar expressamente seu caráter mágico, de certo modo, a partir do exterior. A palavra deve comunicar alguma coisa (*afora si mesma*). Esse é realmente o pecado original do espírito linguístico. A palavra que comunica do exterior, expressamente mediada, é de certa forma uma paródia da palavra imediata, da palavra criadora de Deus; é também a queda do espírito adâmico, do espírito linguístico bem-aventurado, que se encontra entre ambos (BENJAMIN, 2011, p. 67).

Para além de qualquer mística ou metafísica, não seria toda palavra poética a rubrica da nostalgia sem esperança de uma língua paradisíaca ou da palavra criadora? Com a consciência (muitas vezes gozosa) de estar aferrada ao tempo e à história – à terra, enfim –, a criação poética não seria o testemunho do empenho ingente e baldado de elevar o homem à infinitude desconhecida e indizível do ar ou, ao menos, habitar o espaço aéreo entre o céu e a terra? Na poética muriliana, como atesta o aforismo 251 d’*O discípulo de Emaús* – “A criação é a tese. O pecado original, fundador do tempo e da história, é a antítese. O juízo final é a síntese” (DE, p. 840) –, pecado original e queda são condição da existência própria do homem enquanto sujeito mortal e histórico. Tal condição não encontra no cristianismo ambivalente, moderno e dramático de Murilo Mendes¹⁴ qualquer recusa ou lamentação. Como o Cristo muriliano é antes o filho homem e histórico de Deus, “o poeta nocaute” (V, p. 240-242) afirma o destino humano de “boxear com a eternidade” (V, p. 221) e com as rodas famélicas da história, de existir na tensão entre Deus e o tempo, sem jamais denegar os paradoxos e paroxismos da existência terrena: “Sou da terra que me diz NÃO eternamente”; “Eu sou terrivelmente do mundo” (V, p. 241).

A carga erótica que Murilo empresta à sua religiosidade acaba por operar a inversão dos sentidos que Bachelard surpreende nas imagens poéticas da queda. Em primeiro lugar, considerando que o pecado e a queda destinam o homem à sua condição propriamente humana, não me parece que o poeta acolheria sem restrições a assertiva de Bachelard de que a “*queda viva* é aquela de que trazemos em nós mesmos a causa, a responsabilidade, numa psicologia complexa do ser decaído” (BACHELARD, 1990, p.

¹⁴ Acerca do cristianismo singular de Murilo Mendes, ver os seguintes ensaios de José Guilherme Merquior: “À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes” (MERQUIOR, 1980, p. 151-160), “Notas para uma muriloscopia” (MERQUIOR, 1995, p. 11-21) e “Murilo Mendes ou A poética do visionário” (MERQUIOR, 1996, p. 69-89).

93). Em Murilo, a causa e a responsabilidade da queda parecem estar no que Merquior denomina a “trágica incongruência entre o Criador e a Criação” (MERQUIOR, 1996, p. 73), resultante da opressão de Jeová-Pantocrátor, “Deus antropóforo”, “do despotismo de uma Providência intemperada pelo senso da caridade” (MERQUIOR, 1995, p. 14). Ao contrário do que propugna o pensador francês – “Não se pode dispensar o eixo vertical para exprimir os valores morais. [...] toda valorização é verticalização” (BACHELARD, 1990, p. 11) –, Murilo não atribui qualquer negatividade moral ou de outra ordem à queda e ao ser decaído. Por fim, enquanto para Bachelard “é na viagem para cima que o *impulso vital* é o *impulso hominizante*” (BACHELARD, 1990, p. 11), para o autor de *Poesia liberdade* a hominização se dá com e pela queda, na medida em que a mesma, para além de qualquer juízo moral ou religioso, nos oferta as linhas de força do **estar-no-mundo** próprio do homem – “a iniciação às Parcas” (*IS*, p. 896) e os “ritos vestibulares de Eros” (*IS*, p. 909) –, linhas estas que atravessam e mobilizam todo o poema em análise.

A afirmação da queda como impulso hominizante equivale à afirmação peremptória e inelutável da vida e do homem. Daí que a cantiga que sai da serpente de pano – um mero brinquedo infantil, e não “o mais astuto de todos os animais dos campos” (*Gênesis* 3, 1), “maldita entre todos os animais domésticos / e todas as feras selvagens” (*Gênesis* 3, 14) – seja um convite, um repto ao menino para o conhecimento das coisas e dos acontecimentos do mundo:

“Aprenda a engatinhar,
Meu menino. Qual o quê,
Aprenda a andar muito bem.
Que tua tia te dará
Aquela maçã tão bonita.
Se aprenderes a andar
Saberás o que se passa
Aqui neste mundo de Deus.”

Nos termos do ensaio de Benjamin antes referido, o conhecimento é condição *sine qua non* à tradução da linguagem muda das coisas para a linguagem sonora do homem (BENJAMIN, 2011, 64-65). Assim, a aquisição da linguagem pelo *infans*¹⁵ exige o trânsito por este “mundo de Deus”, o conhecimento da vida exterior, incluindo o caráter mortal da condição humana e os prazeres do pecado original, ambos desdobrados na segunda parte do poema. Aprender a andar implica aprender a conhecer e falar o mundo de Deus como homem; significa tornar-se humano, demasiado humano; significa fazer-se merecedor e apropriar-se de todas as maçãs prometidas por tias, primas, vizinhas, amigas. Trata-se de experimentar o lento processo de hominização, de

¹⁵ Vocábulo latino formado pelo prefixo privativo ou negativo *in-* + *fans*, participio presente de *for*, *-aris*, *-ari*, *-atus sum* (“falar, dizer; celebrar, contar, predizer, profetizar”), significando “criança; que não fala, incapaz de falar, que não tem o dom da palavra, que tem pouca idade, infantil, de criança pequena, pueril” (FARIA, 1982).

despertar para o *agón* do homem histórico, aqui representado pelo escravo-anjo da guarda que, preso por muitos anos, “foi solto por uma rainha chamada Isabel”. Enfim, a queda no tempo e na história desvela-se o *Fiat lux*¹⁶ do tornar-se homem: “Só mais tarde / Ouvi meu tio gritar no corredor: / Abram a luz”. O tio sem nome próprio – adulto deificado ou deus humanizado, talvez porque detentor do dom da palavra – oferece ao menino que transita para a adolescência a luz que armará o olhar de Murilo para o prazer e a sabedoria de ver a matéria do mundo: “Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida” (*IS*, p. 974).

Lili de Oliveira, a mulher “da primeira vez”

A parte 2 de “Gênese pessoal” principia com o menino-adolescente debruçado na janela aberta para os acontecimentos do mundo. No singular, as janelas do sobrado do professor Almeida Queirós referidas por Murilo em *A idade do serrote*¹⁷, as quais recebem, a um só tempo, “ecos rotativos de canções infantis” e “ruídos que segundo Samuel Beckett ‘*coupent, percent, lacèrent, contusionnent*’”, bem como

gritos agudos de jornaleiros anunciando em flecha *O Farol*, o *Jornal do Comércio*, o *Correio de Minas* com as últimas notícias da guerra europeia: combates gigantescos, derrubamento de tronos, migrações de massa, envio de tropas brasileiras; violentos sinais de violação da ordem coletiva e quase cósmica, o romper, mesmo à distância, de um Drama que iria nos atingir a todos (*IS*, p. 964-965).

A insubmissão algo sacrílega do poeta ao Onipotente bíblico desvela-se na analogia que estabelece entre o dilúvio com que o Deus cristão castiga a sua própria criatura e a tragédia inaugural do século XX, a Grande Guerra (1914-1918) – dilúvio já passado, ou antes “recolhido nos tanques, nos moringues”, pois se trata apenas do primeiro dos muitos apocalipses de que Murilo teria notícias e pungiriam seus olhos e ouvidos. No entanto, esta “bagunça” há de ser “transcendente”¹⁸, a “janela do caos” (*PL*, p. 436) há de desvelar um horizonte, mesmo portátil e nublado, que ofereça algum sentido às tragédias históricas do homem, com suas Parcas plurais e coletivas. Porque, na lírica muriliana, o escatológico implica o soteriológico, o Apocalipse guarda e concilia os seus significados grego – “revelação” – e cristão – “salvação”. Ao drama diluviano da Primeira Guerra, sucede a saudação ao arco-íris pelo concerto de “alguns gatos e cachorros”, enquanto a tia do poeta busca “dentro da arca” os adornos adequados “pra ir ver a aliança de Deus”. No plano histórico e biográfico, repete-se o

¹⁶ “Deus disse: ‘Haja luz’ e houve luz” (*Gênesis* 1, 3).

¹⁷ Ver a respeito o capítulo “Município-universo” do meu *Murilo na cidade*: os horizontes portáteis do mito (FURTADO, 2003, p. 73-112).

¹⁸ “Viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente” (*P*, p. 117).

mito: “Disse Deus: ‘Eis o sinal da aliança que instituo entre mim e vós e todos os seres vivos que estão convosco, para todas as gerações futuras: porei meu arco na nuvem e ele se tornará um sinal da aliança entre mim e a terra’” (*Gênesis* 9, 12-13).

Como a atestar que, na cidade industrial e desde menino, Murilo “captava com o ar mais sonso do mundo notícias de Eros” (*IS*, p. 896), uma pomba – moderna porque maquínica – pouso a hélice no telhado para anunciar a passagem da infância à adolescência, como no poema “Metamorfoses (3)” de *Convergência*: “A infância giravênus. A infância viravênus. A atração de Vênus. A atração de Vênus. A extração de Vênus” (*Cv*, p. 721). “Toda fogosa”, a entrada em cena de Lili de Oliveira figura os avanços da Afrodite romana, uma estratégia de mitização¹⁹ que se explicita nestes fragmentos memorialísticos d’*A idade do serrote*:

Lili de Oliveira senta-me nos seus joelhos. O fogo sobe no meu corpo (*IS*, p. 895). Desde os sete anos eu me habituei às carícias da fogosa Lili de Oliveira, moça bonita, sacudida, filha do vizinho inválido e viúvo; Lili, sacerdotisa experimental, minha iniciadora nos ritos vestibulares de Eros, a qual evoco no texto “Gênese pessoal” de *O visionário*; e que seja abençoada até o fim (*IS*, p. 909).

Eu queria que meu pai construísse uma casa no alto do morro; pedia a Primo Néelson que o convencesse; porque morando lá em cima se alteraria certamente a minha ideia do limite; estaria mais próximo das nuvens, talvez pudesse conversar seres sobrenaturais; gozaria da ampla perspectiva. De lá soltaria papagaios em honra de Nossa Senhora, de Tolstoi, da preta Venância, de Belmiro Braga, de Lili de Oliveira, das minhas irmãs Vicentina e Conceição, de Isidoro da Flauta, de Rui Barbosa; certo papagaio particularmente cuidado sobrevoaria a casa de Analu (*IS*, p. 927).

“Atraída pelo cheiro da maçã”, Lili de Oliveira é também Eva, seduzida pela serpente: “A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido, que com ela estava e ele comeu” (*Gênesis* 3, 6). Abre-se a porta, a chaminé da fábrica alemã apita, a onda aérea é substituída pelas “ondas do seio” de Lili, a pomba abandona o telhado – macho e fêmea estão chegando: “Então abriram-se os olhos dos dois” (*Gênesis* 3, 7). Daí a metáfora fállica emprestada do tio: “Meu tio pegou na espingarda do Paraguai / Que nunca negava fogo”. Mas, em sendo Eva, esta “sacerdotisa experimental” é mais e anterior. Por nome e talante, Lili de Oliveira é Lilith, a personagem que, de modo fantasmático e rasurado, atravessa o relato bíblico da criação. Lilith (Lili de), a mulher da “primeira vez”, conforme um comentário ao *Gênesis* hebraico citado por Roberto Sicuteri em *Lilith: a lua negra*: “R. Jehudah em nome de Rabi disse: *No princípio* a criou, mas quando o homem a viu cheia de saliva e de sangue afastou-se dela, tornou a criá-la uma segunda vez, como está escrito: *Desta vez*. Esta e aquela da primeira vez” (*apud* SICUTERI, 1985, p. 27)²⁰. Lilith, não o

¹⁹ Ver nota 6.

²⁰ Tal comentário refere-se a *Gênesis* 2, 21-23.

instrumentum diaboli em que a converteriam as épocas vindouras, mas a mulher que, como uma igual, acompanha e se une a Adão num “preciso momento filogenético”: “uma *tragédia de eros e sexo* que se consuma no *Gênesis*”, “uma *experiência libídica profunda*” e ambivalente (SICUTERI, 1985, p. 31).

Com Lili de Oliveira, a ontogênese repete a filogênese, a brincadeira infantil descobre o seu *analogon* adulto, de acordo com as palavras de Benjamin: “A obscura compulsão de repetição não é menos violenta nem menos astuta na brincadeira que no sexo. Não é por acaso que Freud acreditava ter descoberto nesse impulso um ‘além do princípio do prazer’” (BENJAMIN, 1994, p. 252-253). A imagem com que Murilo encerra o poema – “Lili me levando pela mão / Com os olhos fora das órbitas / Vestida com a própria pele” – atesta a característica fulcral de Lilith antes referida, “cheia de saliva e de sangue”, na interpretação que Sicuteri nos oferece:

O que significa este sangue? O que significa esta saliva? Se associarmos, deixando livre a imaginação, pensamos no sangue menstrual, aqui, talvez, usado como metáfora alegórica para fazer perceber o caráter carnal, fisiológico, vital, instintivo da mulher.

“... a viu cheia de sangue”: pode-se pensar na experiência sexual livre de tabus e proibições (pensa-se na repressão do desejo sexual e, em consequência, do coito durante o ciclo menstrual, que vigora como tabu em nossos dias) ou também aqui é dissimulada a visão da mulher “lasciva”...?

A saliva que enchia ou cobria esta fêmea é um símbolo ainda mais indicativo. A associação com um equivalente mágico da libido é evidentíssima. A saliva é um componente claramente sexual possivelmente reconduzível, por via psicanalítica, à secreção erótica ou ao transvazamento mágico da saliva no beijo profundo. Sangue e saliva pertencem à mulher da *primeira vez* (SICUTERI, 1985, p. 29-28).

Por assombrosa e sedutora, a imagem final de Lili de Oliveira não oculta a ambiguidade dos sentimentos que a iniciação sexual desperta no menino-adolescente, assim mencionada no fragmento “O Tribunal de Vênus” d’*A idade do serrote*: “... a metáfora tornou-se força viva, presença da carne, experiência direta de gozo e sofrimento, recepção da marca terrestre, espanto, medo e alegria” (*IS*, p. 968).



Ao modo de Murilo Mendes – “Aqui a história tornou-se um apêndice do mito” (*Pol*, p. 1043) –, a *usurpata translatio* do *Gênesis* em “Gênese pessoal” fixa a ideia da repetição da filogênese na ontogênese, do mito na história, da *Bíblia* na biografia. No entanto, o que retorna neste **eterno retorno** não é o mesmo, mas a diferença: diferença do ser face à espécie, do homem face aos deuses, dos acontecimentos históricos face às hierofanias originárias, do tempo face à eternidade. Tais diferenças são nossas marcas terrestres, as quais tangenciam ou convergem para Eros e Tânatos, as forças que impelem, fascinam e espantam o ingente ofício de tornar-se humano: “O homem é um ser futuro. Um dia seremos visíveis” (*DE*, p. 891).

Referências bibliográficas

- A BÍBLIA de Jerusalém. Trad. Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulinas, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. Apresentação de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 34-37.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.
- . *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shith: a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica)*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: FENAME, 1982.
- FERENCZI, Sándor. *Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. Paulo Dias Correa. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*. Blumenau: Edifurb, 2003.
- HERÁCLITO. Heráclito. In: ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 57-93.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- . A poesia e o nosso tempo. In: CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. Rio de Janeiro: Difel, 1981, p. 176-181.
- MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes ou A poética do visionário. In: ----- . *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 69-89.
- . Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 11-21.
- . À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: ----- . *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980, p. 151-160.
- PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.
- MELO, Veríssimo de. *Folclore infantil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Trad. Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

ABSTRACT: When reading Murilo Mendes's poem "Gênese pessoal" (*O visionário*, 1941) we intend to demonstrate that in all Brazilian poet work there is a recurrence and relevance of the idea that every creation made by the man is a repetition of the divine genesis – being this repetition either in a short way or in a caricatured way. The divine genesis may even be seen as mythic or biological, collective or individual. Certainly, this is not only a Murilo's idea, however it goes through his lyrics as a metaphor or image, and in many different intonations. The ambivalent, modern, and dramatic Christianity of Murilo Mendes conceives the singular, historic man's life – and especially the poet's – as the repetition of the biblical myth, so that the genetic *Verbum* is elected not only a paradigm but also the horizon of the lyric creation. When observing the facts, the things, and the most common characters, Murilo has the eye "trained" by the Holy Scriptures. This "trained eyes" operate the process of becoming a myth ("mitização"), and the updating of the Christian cosmology. Therefore, in the temporal arch between modernity and the contemporary, Murilo Mendes's work restates the myth as *fons et origo* of the poetic word.

KEYWORDS: Intertextuality; Repetition; Becoming a myth

Expansão e Movimento na Poesia de Joaquim Cardozo

Space and Movement in Joaquim Cardozo Poetry

*Jefferson Eduardo Pereira Bessa*¹

RESUMO: O presente texto se propõe a fazer a leitura de dois poemas do poeta pernambucano Joaquim Cardozo. São eles: “Espaço fibrado” e “Amanhecer”, do livro “O interior da matéria”. O estudo toma em consideração as relações entre natureza e poesia e a maneira pela qual Joaquim apresenta o poema como um espaço no qual o movimento e a mudança se tornam presentes na poesia enquanto processo.

PALAVRAS-CHAVE: Poema; Espaço; Movimento.

“Escrever de Joaquim Cardozo
só pode quem conhece
aquela luz Velásquez
de onde nasceu e de que escreve.

A luz que das várzeas da Várzea
onde nasceu, redonda,
vem até o ex-Cais de Santa Rita
que viveu: luz redoma,

luz espaço, luz que se veste,
leve como uma rede,
e clara, até quando preside
o cemitério e a sede.”

(A Luz em Joaquim Cardozo – João Cabral de Melo Neto)

O estudo a seguir se voltará para dois poemas presentes no livro “O interior da matéria” do poeta pernambucano Joaquim Cardozo. São eles: “Espaço Fibrado” e “Amanhecer”. Estudar a maneira pela qual se apresenta poeticamente o espaço e a

¹ Doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil.

natureza é a proposta principal deste estudo. O ponto de partida surge na observação que se tem da variação presente na relação existente entre a poesia e a natureza, compreendendo também que se deve considerar o poema como um espaço que contém a sua propriedade de se mover poeticamente enquanto se escreve. O poema, assim, é considerado como o espaço que cria traços particulares na vivência do poeta com as diversas matérias que surgem.

Espaço aqui não poderia assumir a concepção que o entende como “exterioridade em geral, ou seja, daquilo que se torna possível a relação extrínseca entre os objetos” (ABBAGNANO, 2000, p. 348). A relação entre os objetos de tal concepção, conseqüentemente, torna-se geométrica na medida em que também é a posição em que o objeto físico se encontra no limite de possuir a propriedade da sua extensão limitada. Para além dessa pura exterioridade, o espaço e a matéria nestes poemas de Joaquim se constroem na compreensão de uma vivência que se apresenta como expansão. Esta leitura não se limitaria, portanto, à fixação de um conceito de expansão ligado à ideia de extensão limitada, uma vez que é pela expansão que a poética de Joaquim se amplia.

Carlos Drummond de Andrade não deixa de fazer referência à ampliação que existe na poesia de Joaquim a respeito do universo das formas. Escreve o prefácio intitulado “O mel apurado” para o livro “Poemas” de Joaquim Cardozo, publicado em 1947. O livro reúne as poesias de Joaquim escritas de 1925 a 1947. Drummond escreve:

Assim, no poeta deste livro, e notadamente no poeta que se formou através desses vinte e dois anos, é o próprio espírito que oferece a Joaquim Cardozo situações de poesia, com o seu exercício mais desembaraçado sobre o universo das formas. E essa poesia se constitui menos das coisas poetizadas do que da própria ótica poetizadora de Cardozo. (ANDRADE, 2008, p. 38)

Nesta “ótica poetizadora” do poeta relacionada ao universo das formas, segundo as palavras de Drummond, lê-se um encontro que se distancia de qualquer cisão entre a natureza exterior e a que o poeta compõe. Encontra-se, desse modo, num espaço em que tudo caminha num incessante devir. Vale ressaltar que essa mudança acontece simultaneamente no próprio fazer dos poemas, já que se desenvolve no mesmo instante que se escreve ou que se lê. Assim sendo, o espaço do papel é onde Joaquim Cardozo prepara para acolher o movimento da natureza, de modo que o movimento de seu poema também aconteça. Escreve neste movimento os poemas que juntamente acompanham o curso de suas variações. No movimento de compor e recompor, de ir e

vir das formas o poeta acompanha refazendo e transformando em poema o que se vê movendo.

Para pensar no assunto, vale citar uma passagem de “Poesia e pensamento abstrato” de Paul Valéry que nos faz acompanhar o *fazer* dos poemas de Joaquim na permanência do movimento em versos. Valéry afirma que o poema “é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente” (VALÉRY, 1999, p. 205).

Neste fazer poético, ou como diz Valéry, na tendência de a poesia “se fazer reproduzir em sua forma”, não se deve confundir que o movimento da natureza é reproduzido tal e qual ou é submetido ao interior do poeta. Também não se deve entender que o leitor perante o movimento do poema veja o *mesmo* movimento da natureza. Para além de uma atitude que o deixaria numa relação dicotômica ou naturalizada, a relação pode ser compreendida a partir da presença da *transformação incessante* da matéria que faz do poeta aquele que escreve também na *transformação incessante*. O que não faz dele um poeta que simplesmente reproduz o movimento de transformação, pois o que o poeta transforma incide poeticamente no olhar que acolhe a transformação das coisas. A poesia, longe de compreender a natureza como objeto distanciado, compreende que se está na natureza e nela se inclui poeticamente.

Sendo assim, a dinâmica poética acontece à medida que o poema se compõe e se apresenta. O poeta se compreende, então, como aquele que impulsiona a matéria no fazer poético e, ao mesmo tempo, é impulsionado pelas matérias que, a partir de traços e sugestões, despertam os versos que se apresentam.

A noção para nos aproximar desta relação com o espaço e com o movimento se volta para a ideia de *expansão poética*, isto é, a poesia que se caracteriza enquanto se interpõe simultaneamente no exterior e no interior. Sabe-se que este exercício poético supera todas as limitações espaciais ou existenciais do subjetivo e do objetivo, do exterior e do interior.

Para tanto, a expansão se move em visões que variam e se transformam no entrelaçamento da mudança que atravessa tanto o natural quanto o humano. Dessa maneira, os poemas vão se apresentando de modo que o entrelaçamento do poema e da natureza surge sem obstáculos determinantes. Sendo assim, o poema funda seu

movimento. Ou ainda, o fazer poeticamente se afirma não na reprodução, mas na expansão; não na limitação dos espaços e da extensão das coisas, mas na ampliação que existe no movimento e na transformação delas.

A vivência poética se transforma coexistindo com a transformação das coisas. No poema “Espaço Fibrado”, Joaquim Cardozo nos primeiros versos apresenta a sedimentação como uma manifestação natural que o deixará nesta variação poética: a transformação e a mobilidade estão presentes não apenas na natureza, uma vez que elas coexistem no poema que no papel se escreve.

*Sedimentações com retas paralelas
Sedimentações com vários pontos duplos
Clivagens, fraturas horizontais e verticais,
Pequenos espaços hachurados.
Fibras e fibragem dominando o espaço;
Fibras mais deslizantes e raras
Se movendo numa direção fluidal
Sugerem estruturas flutuantes.*

*As clivagens se desligam, se desfazem
Flutuam em várias direções
Pairam serenas como o curso de um rio.*

*Flutuam... e dão ao conjunto o recuo
Tudo vai se agrupando, pouco a pouco
Fluindo; depois se atenuam para cores mais cinzentas;
Organizam para um tecido mais raro e puro;
As fibras mais claras vão se adaptando
A uma teia de linhas mais suaves.*

*Há formas riscadas, há riscos quase nulos
Trazendo para o branco líquidos resolutos;
Há pontos se reproduzindo.
Trazendo um campo novo;
Fazendo, no conjunto a marca simples
Da forma inicial inscrita e permanente
Nas dobras genuínas e lisas do papel.*

(CARDOZO, 2008, p. 316)

A sedimentação e as clivagens são fenômenos que se mostram no fluxo incessante de variações. Os fragmentos e as divisões apontam não para uma ideia estática, mas reforçam o dinâmico que separa um elemento e faz agrupá-lo a um outro ponto ou a um outro elemento. Na separação, portanto, que aponta para a transformação, há também a criação que gera uma conjunção, provocando uma nova forma pela acumulação de fragmentos ou sedimentos em um novo espaço, em uma acumulação que é fazer e receber, separar e juntar, ou ainda, é o olhar poetizante para os elementos naturais.

Sendo assim, o poema revela o seu fazer poético que, por estar na transição das coisas, transmuta-se e acumula na folha a sua poesia. Não para reproduzir o movimento, mas para acolhê-lo poeticamente. Isto é, podemos dizer que o poema não é o movimento da sedimentação, mas que nele está – o que nos fazer pensar que se deixar escrever é deixar transformar-se poeticamente; em outras palavras, estar no movimento é deixar transmutar a sedimentação na propriedade de escrever o poema. Assim, encontra-se o seu ato poético.

E, nesta estreita aproximação entre o fazer poema e a sedimentação, inicia-se o processo interminável deste entrecruzamento que o abre às variações presentes no seu modo de sedimentar poeticamente o que se vive. O papel se abre à recepção de elementos que transitam, sugerindo de sua combinação *estruturas flutuantes*.

A partir desta observação, compreende-se que as clivagens apontam para variadas direções. O efeito de flutuação se reconhece justamente nessas divisões – *se movendo numa direção fluidal* - que levam a um contato de conjunção e disjunção incessantes.

As linhas se mostram simultaneamente, criando a interligação de linhas horizontais e verticais e, assim, sugerindo com as formas que se abrem e se modificam uma poesia que vai se abrindo no movimento das linhas e das camadas de sua clivagem. Entre linhas e aberturas de clivagens e fraturas, a folha se abre a essas linhas que se transformam e se movem, e o poeta então inicia a transmutação de traços vistos para as

linhas da folha de papel e, ao fazer o poema, as linhas do papel também começam a escrever o seu movimento.

Isto pode ser observado nas primeiras estrofes, as quais já apontam para o que mais adiante será trazido plenamente para a folha, não deixando de mostrar que o poema se apresenta se criando. Por isso, nesta expansão do espaço em que se situa, vale considerar que o procedimento exposto por Joaquim Cardozo através da organização dos elementos naturais é ao mesmo tempo o movimento em que o poema também se organiza.

Na quarta estrofe, expõe o processo de agrupamento e organização desses elementos tanto no espaço quanto no poema. Vale afirmar que organizar aqui nada tem a ver com o sentido de fixação ou de imobilidade de objetos. Organizar é dispor de uma forma *orgânica* que se vai construindo poeticamente. Por isso, o que está em jogo não é a medida da geometria, mas o espaço e as linhas que surgirão à medida que o poeta construirá o espaço poético.

Ainda na leitura sobre “Espaço Fibrado”, a presença da imagem da *fibra* se torna importante, pois são materiais muito finos e alongados que podem ser contínuos ou cortados. Essas fibras, nesta leitura, podem corresponder às linhas do papel e na recepção do poema convocam e surgem com a interligação de todas as formas em movimento na construção do tecido que no poema se constitui. A referência às *formas riscadas* e *riscos quase nulos* mostra o entrecruzamento desses elementos. Entre a presença e a ausência dos riscos, o ato de escrever está em processo e, por isso, o gerúndio se repete nos seguintes versos: *trazendo para o branco líquidos resolutos;/ Há pontos se reproduzindo. / Trazendo um campo novo.*

A imagem em curso se revela no fluxo da mudança. E, ao ler os versos, vale retomar - pois aqui se faz bastante claro - o pensamento de que o poeta não reproduz a transmutação da natureza, mas sim se propõe a vivenciá-la neste espaço novo em que se abriu o poema. Entende-se, portanto, a poesia como um espaço fibrado em que se dispõe não como cópia do exterior, mas como *um campo novo* em que se opera.

A poesia que se escreve na folha vivencia o espaço em movimento que se mostra e se escreve em mutação. Por isso, não nos limitaríamos a pensar que o poema é uma forma estática, pois a transformação está no poema que acompanha e vive tal transformação. O espaço do papel não se compreende como uma moldura em que

determinada imagem se fixa, pois ele se apresenta nas linhas/nos versos que, como fibras, ganham vida. Apresentar a ação do poema é deixá-lo no branco do papel que recebe, transforma e apresenta o móvel próprio das suas linhas.

Em “Amanhecer”, também do livro “O interior da matéria”, podemos acompanhar o fazer do poeta que deixa o movimento *vivente* do amanhecer no poema:

A luz nasce no Oriente, os pássaros despertam ...

Amanhecer! Amanhecer!

As cinzas da noite já se afastam

Promovem e decantam o amanhecer.

Noturna treva ainda fica nos recantos

Mas, pouco a pouco, vai esmaecendo;

Se ouve o primeiro canto da manhã

Amanhecer! Amanhecer!

Agora se libertam os horizontes

E cada vez mais se chegam e se aproximam

Da noite escura que vai fugindo

Que se vai flutuando e vai se perdendo;

A noite - que depois voltará.

A noite se dissolve nas marcas do papel

Desenhada e claras ...

Ou cavalga como manchas brancas

Para fugir mais depressa,

Ou se retarda nas trevas

Que ainda se vão arrastando longamente

Amanhecer! Amanhecer!

Muito em breve termina o amanhecer

Embora, nessa página ainda continue.

Amanhecer! Amanhecer!

É grito agudo de quem espera

Chegar ao fim da noite.

CARDOZO, 2008, p. 320)

Em “Amanhecer” a presença da permanência do incessante se evidencia de modo que a folha é o espaço no qual se constitui o amanhecer. Na penúltima estrofe, os versos diretamente se compõem na imagem do amanhecer, instaurando, entre a diferença do fenômeno natural e o papel, um amanhecer que ultrapassa as suas diferenças categóricas, pois o poema mostra a mudança de modo que simultaneamente se deixa estar no papel como incessante. Como em “Espaço Fibrado”, o poema compreende que na folha ele se escreve num operar contínuo. Em Joaquim, o processo que se vivencia com a natureza se aproxima do processo de escrever.

O verbo *amanhecer* aponta para a mobilidade do poema que entre a noite e a manhã se apresenta no instante entre um e outro. Na dinâmica desse instante, as linhas fixas se dissipam – *Agora se libertam os horizontes* – e a flutuação das imagens, das cores, da noite e do dia se abre a uma experiência de dissolução que *nas marcas do papel* se mostra entre o fugir e o retardar das sombras da noite e da claridade exata do dia.

Esta alternância proporciona ao poeta um estágio que ultrapassa a cisão existente entre o interior e o exterior, o objetivo e o subjetivo. Ultrapassa também a relação com o espaço que poderia encerrar o poeta a uma única posição de ver ou de estar, como propõe a visão objetiva de mundo, separando-o da experiência com a natureza. “Amanhecer” apresenta-se em movimento, trazendo ele mesmo para o fazer do poema. Isto reforça que há um fazer na poesia que gera um movimento no espaço do papel e, simultaneamente, no poema que ali se escreve.

A convocação do amanhecer constitui o desenho de poder transitar não no polo da clareza ou da escuridão, mas na variação e na mobilidade de assim vivenciar o que traz possibilidades de estar no mundo sem reduzir-se a meros objetos. Na compreensão da poesia do movimento presente em Joaquim Cardozo, nos valem os estudos que Merleau-Ponty desenvolveu sobre a arte dos pintores. O filósofo destaca, em “O Olho e o espírito”, a inserção do pintor no mundo a partir da visão e do movimento. Relação que abre ao artista a conjunção de poder estar entre as coisas do mundo e, assim, ser uma coisa entre elas.

Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas que já se vê e se move, ele mantém as coisas à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do mundo. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 20)

Na escrita dos versos, Joaquim se move e na conjunção com as palavras, com os versos e com o mundo acontece através da poesia a expansão do espaço e da visão. Sendo junto com o mundo, a poesia se expande de modo que ela mesma também se torna movimento. “Amanhecer” seria o prolongamento de Joaquim no instante em que ele junto com o amanhecer e com o poema também amanhece. O entrelaçamento acontece nos traços dos versos e das linhas/fibras que se prolongam e se ligam, ligando o poeta ao mundo. Para tanto, não se deve isolá-los como se fossem partes isoladas ou ainda como manifestações que tivessem uma na outra uma determinada causa. Por isso, não se deve isolar o poema do que ele apresenta. O que poeticamente se apresenta possui a capacidade de estar para além da concepção da escrita como algo morto. Ao contrário, em ambos os poemas o processo de união se intensifica, pois natureza e poema se vinculam, se aproximam, se nutrem, ou ainda, brotam desse movimento em que se encontram. Encontro que nos leva também ao movimento na forma do poema.

Tanto em “Espaço fibrado” quanto em “Amanhecer” é possível reconhecer esse renascimento que se torna presente a cada leitura feita dos poemas, que se compõem a partir da extensão do espaço na variação da poesia que se constrói enquanto se faz e que se reconstrói enquanto se lê. A leitura, portanto, também se move. Assim, Joaquim amplia o espaço e se escreve no pleno movimento da poesia.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. O mel apurado. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (Coleção tópicos).
- CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro, 2008.
- HOUAISS, Antônio. Esse poeta da dignidade humana. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2008.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

_____. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1975 (Coleção Os Pensadores).

NORÕES, Everardo. Notícia Biográfica. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

ABSTRACT: This paper proposes to make the reading of two poems of Pernambuco poet Joaquim Cardozo. They are: "Espaço Fibrado" and "Amanhecer". The study takes into account the relationships between nature and poetry and the way Joaquim presents the poem as a space in which motion and change become present in the poetic process.

KEYWORDS: Poem; Movement; Expansion.

O CORPO DO POEMA E OS POEMAS SOBRE CORPOS: DERRISÃO E AMBIVALÊNCIA LINGUÍSTICA NA POESIA DE VALDO MOTTA

THE BODY OF THE POEM, AND POEMS ABOUT THE BODY: DERISION AND LINGUISTIC AMBIVALENCE IN VALDO MOTTA'S POETRY

Antonio de Pádua Dias da Silva¹

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura culturalista do livro *Bundo e outros poemas* (1996), de Valdo Motta. A chave-de-leitura escolhida foi a do riso, porque a voz lírica da obra destoa de uma visão religiosa de sua época sobre o erotismo masculino. Esta mesma voz faz contrastar, no plano verbal, linguagem bíblico-cristã e linguagem (homo)erótica. Defende-se que poemas do livro em comento articulam em sua linguagem uma percepção acústica que rasura, via riso sarcástico, valores moral, cultural e religiosamente articulados contra os corpos que borram as fronteiras de gênero. Os conceitos de fanopéia, melopéia, logopéia (de Ezra Pound) e o de linguagem do riso (de Mikhail Bakhtin) são pontos de partida e de chegada para a sustentação das ideias sobre os poemas analisados.

PALAVRAS-CHAVE: Derrisão. Corpo. Paródia. Erótico. Cristianismo.

A derrisão linguística é uma prática bastante observada na literatura ocidental, sobretudo na *ars erótica* (ALEXANDRIAN, 1993). Em Valdo Motta, especificamente em *Bundo e outros poemas*, obra de 1996, o deboche, a brincadeira, o riso, o sarcasmo, a paródia, a estilização, por exemplo, são recursos cooptados pelo autor para produzir os efeitos de sentido que acionam, no plano da interpretação, as intenções do sujeito da enunciação. A partir da análise de poemas da obra em comento, é possível afirmar que valores culturais são questionados pelo poeta capixaba, sobretudo aqueles respaldados por uma tradição centrada na masculinidade padrão e hegemônica em diálogo com valores religiosos e morais. Assim, o corpo de cada poema da referida obra traduz a imagem de corpos masculinos que se alinham ao desejo manifestado em um universo provável no qual as expressões dos *usos do prazer* (FOUCAULT, 1984) e dos *cuidados de si* (FOUCAULT, 1985) são priorizadas em detrimento de uma *Scientia Sexualis* (FOUCAULT, 1988).

¹ Doutor em Letras (UFAL), com estágio de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ). Professor do Departamento de Letras e Artes e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

O objetivo deste artigo é perceber aspectos da estrutura morfológica e semântica de poemas de Valdo Motta. Isto implica na leitura do modo como eles foram pensados, como eles estão plasmados e se realizam na formulação interna do texto: suas relações entre os planos de expressão e de conteúdo, entre a percepção gráfico-visual e a acústico-semântica. São essas relações, da forma como se encontram nos textos, que indicam uma aposta na derrisão como fundamento construtor das ideias dos poemas, neles discutindo-se *problemas de gênero* (BUTLER, 2008) relacionados às masculinidades, a partir de recursos como *logopéia*, *fanopéia* e *melopéia*², de Ezra Pound (2006) e riso³, na esteira de Bakhtin (2010a, 2010b, 2010c)⁴. Com o cruzamento desses conceitos no modo do texto se realizar, o corpo dos poemas do autor em comento, ao invés de tergiversar sobre questões de religião, materializa um discurso centrado na linguagem-cultura do riso, de base bakhtiniana, a partir do desejo (homo)erótico, para re-inserir a questão posta sob outras perspectivas de interpretação. Leiamos um poema (sem título) do autor:

NO/ CU/
DE E/XU/
A/ LUZ/

Uma rápida leitura do curto texto pode exibir um tom, inicialmente, de piada, brincadeira, “palavrão” comum entre as gentes no dia a dia. Mas o texto carrega em si muito mais do que possamos perceber em uma simples e rápida visada. A estrutura do poema é bastante simétrica em um monóstico de três versos. Essa simetria pode dar ênfase a três dimensões: de *comprimento* (poema minimalista, mesmo número de sílabas poéticas e acentuação recaindo na mesma sílaba), de *objeto* ou *locus* (o ânus como objeto e referente temático) e de *meta-desejo* (a derrisão que estabelece uma

² Na esteira de Ezra Pound, a fanopéia aponta para a relevância ou prioridade do efeito visual do poema; a melopéia, para a percepção acústico-musical; e a logopéia, para a construção e priorização do(s) sentido(s) do texto.

³ O riso, aqui, como uma categoria histórica, política e cultural capaz de provocar renovações nos modos de pensar e agir de grupos e pessoas.

⁴ Algumas leituras sobre religiosidade e homoerotismo em Valdo Motta já foram discutidas por alguns críticos. Cito, aqui, o texto de Fernandes (2015) como uma leitura cujo eixo discursivo converge para o que aponto. Todavia, tanto a leitura deste crítico como as outras realçam a construção de ideias a partir das imagens formadas pelo sujeito textual e pela relação dialógica. Minha proposta de leitura parte de aspectos físico-materiais dos poemas para sustentar a ideia do riso sarcástico como contra-discurso do sujeito textual frente ao discurso vigente a que o sujeito faz menção.

reflexão sobre o pensar o outro a partir da diferença e não da igualdade), ou seja, ponto de partida e de chegada do e no referente posto em destaque, a saber, o CU.

Os versos são acentuados em sua segunda sílaba (veja-se a escansão feita e marcada no poema transcrito), todas elas produzindo ou mimetizando, no plano de expressão, o som [u], aberto, semanticamente carregado do termo caro à nossa cultura, presente em expressões populares verbalizadas, no Brasil, em momentos de raiva, sobretudo a quem se quer ofender de forma exagerada: “Tomar no cu” e “Dar o cu”. Assim, na sequência dos versos do monóstico, CU, EXU e LUZ, esta última pronunciada com o apagamento ou neutralização sonora do fonema [z] que perde força com o acento recaído no [u], constrói-se uma sequência de sentido que resulta em “Luz, só no cu de Exu” e outros desdobramentos: “A luz do fim do túnel é o ponto final dos que penetram o cu de Exu”.

A luz ou iluminação, proposta, então, pelo poema se dá em razão do canal-túnel (anal) escuro que pode ser desejado-iluminado ou aberto-iluminado com aspectos luciferianos (de *Lúcifer, luz*), uma vez que o canal, de *per si*, já é escuro (preto, por analogia), em se tratando de um canal interno, não aberto, e o preto (seguida do vermelho) é a cor predominante de Exu, um orixá pertencente ao “terceiro gênero” (GLUMBELLI, 2005, p. 136), isto é, orixá de orientação sexual “em trânsito” ou “homossexual”, na linguagem brasileira do dia a dia. Dessa forma, o som [u], dos três signos em que recai o acento dos versos, aponta a direção na qual se estabelece o jogo de representação binária claro e escuro, Exu e Luc(ifer), entrada e abertura de uma parte abjeta e erógena da pessoa humana, parte essa bastante protegida na cultura brasileira, quando se trata de alocar e falar do ou no cu de homens heterossexuais (DAMATTA, 1997). Como se vê, um único e curto poema forma, como em um desenho, uma imagem retangular como uma foto 3X4 em que se estampa ou se traz para o primeiro plano do campo visual aquilo que é chamativo aos olhos, o olho (do cu):

NO CU
DE EXU
A LUZ

Esse texto minimalista pode dar ao leitor a tônica dos demais poemas da obra em comento: são corpos de desejos (homo)eróticos discutidos no corpo de cada poema trazido à tona como forma de protesto, de denúncia, de brincadeira, de provocação. Visualizando a partir de um “plano geral”, os detalhes semântico-poéticos são vislumbrados pelo leitor, através da forma retangular na vertical, quase como em um retrato 3X4, que enxerga ou sente uma espécie de ausência: ausência de texto, pela brevidade do poema (a brevidade como uma característica da poesia deste milênio foi analisada por VAN DIJCK, 2008) e focaliza o minimalismo poético sustentado por três palavras (Cu, Exu, Luz), antecedidas e subordinadas semanticamente por elementos de coesão sintático-semântica (No, De, A). Lido de forma rápida e inesperada, quem sabe até mesmo contextualizada, pode soar como uma piada, algo engraçado, cômico, risível (grotesco, para muitos).

Neste sentido, é possível falar no aspecto fanopéico, da ordem de Pound, vez que, para além da percepção sonora ou musical dos versos do poema, é a imagem visual que se reconhece, no momento em que, ao ler-ouvir o poema, a imagem do Cu se materializa também em forma de túnel, cuja remissão a esse “canal” se faz na própria abertura do fonema [u] e na posição assumida pelos lábios na pronúncia do grafema <u>, nos três casos ocorridos no texto em comento. Trata-se de uma vogal arredondada, característica semântica traduzida aqui como mais um elemento fônico para remeter o leitor à imagem centralmente nele construída: o ânus. O risível, então, ainda não adquire aquela carga ideológica proposta do Bakhtin, porque assim, apenas “ele por ele”, o poema pelo poema, nada diz, visto estar descontextualizado.

Quando o colocamos frente a outro poema, da mesma obra, e pensamos no jogo ideológico com o qual o poeta firma seus textos em *Bundo*, perceber-se-á a relação da matéria tratada com os demais poemas que passarão a ser lidos. Leiamos “Nos dias de Aids”:

Nos dias de Hades e seu reino podre
hás de doar odes e até o odre.
Hás de ir ao Id, de todos os modos.
Hás de ir ao Id, enquanto se pode.
Isento de ódio, imune ao medo,
hás de ir ao Id, já não é mais cedo.

Hás de ir ao Id, há de ir ao Id,
para depor Hades, que a tudo preside,
e, depondo Hades, todos os poderes
que impedem a mútua doação dos seres.

(p.88)

Visualmente, a imagem que se desenha para o leitor, em uma primeira visada do poema, são as construções mórficas que sobressaem ao texto, como se em uma relação tridimensional: os itens lexicais *Hades* e *Id*, no meio do poema; a forma verbal *Hás de*, indicadora do futuro promissivo (de promessa) e a sigla *Aids*, no título, ganham logo a atenção dos olhos que o leem. O efeito fanopéico, logo, se desenha na estrutura em que, no corpo do poema em tela, Hades e Id são dispostos em uma coluna vertical (auxiliados pelo grafema < d >), no centro do poema, como a formar o grafema < i >, por estarem propositalmente como em uma linha-direção reta (alusão ao reto?):

Nos dias de **Hades** e seu reino podre
há de doar **odes** e até o odre.
Hás de ir ao **Id**, de todos os modos.
Hás de ir ao **Id**, enquanto se pode.
Isento de **ódio**, imune ao medo,
há de ir ao **Id**, já não é mais cedo.
Hás de ir ao **Id**, há de ir ao Id,
para depor **Hades**, que a tudo preside,
e, depondo **Hades**, todos os poderes
que impedem a mútua doação dos seres.

Já no início dos versos, outra imagem que se forma, também, para além dos efeitos paralelísticos ou anafóricos, reiteradores de ideias, o processo fanopéico auxilia a construção do efeito melopéico em que *Hás de* vai se transformar, no processo de percepção acústico-semântica, em *Aids*, ou seja, se por corruptela mal formada, deformada ou apócrifa, som e letra dos dois itens lexicais (*Hás de*, *aids*) correspondem tanto em metro (mesmo número de sílaba gramatical [duas]⁵ e sílaba poética [uma]), na

⁵ Apesar de AIDS ser uma sigla e não corresponder a uma palavra, fato que prescinde, se necessário, de uma separação silábica, o efeito fono-semântico dado por Valdo Motta à sigla faz com que ela funcione, no corpo do poema, como uma palavra, equiparada, de forma paralela, ao item lexical *Hás de*; e é composta de duas sílabas gramaticais: ai-ds, há-de. Assim, não estamos requisitando algo que não seja possível, na formulação interna do texto.

sílaba em que recai o acento (os dois itens lexicais são acentuados na primeira sílaba) como em efeito de sentido, na medida em que Aids (à década de 1980, considerado o “câncer gay”, imagem demoníaca) está para Hades (inferno, lugar de tormento, em uma determinada visão cristã que opõe céu a inferno e vice-versa). Semanticamente, então, o corpo aidético seria o equivalente de um corpo castigado, do Hades. E ao se ler de forma inversa, o Hades é esse *topos* que figura no imaginário cristão ocidental como o provocador e lugar do medo, da vigilância e punição dos corpos, e que poderia provocar (por castigo) a Aids nos corpos dos “impuros” e desobedientes (homossexuais).

A coluna que se forma no meio do poema, na posição vertical, quase traduz o grafema < i >. Essa imagem parece-me pertinente, porque bastante contextualizada ao tema em comento, e recupera aquilo que anteriormente apontamos do ponto de vista teórico: o riso bakhtiniano, então, parece encontrar abrigo exatamente através da percepção acústica do [i] que atualiza, no corpo do poema, o riso sarcástico materializado na representação gráfica [iiiiiii]⁶, que pode ser entendida como uma variante da representação sarcástica de [Hi! Hi! Hi! Hi! Hi! Hi! Hi! Hi!], ao se comparar com outras situações desse mesmo riso, como a encontrada em Gil Vicente, no riso do Demônio do *Auto da Barca do Inferno* (2001, p. 70). Dessa forma, a cultura do medo representada pelas imagens lexicais de Hades (inferno [grego] bíblico-cristão) e seu correlato verbal por aproximação acústica e visual, Hás-de⁷ dialoga com a cultura do riso, quando é possível perceber esse riso escrachado que rasura, borra o efeito primeiro que poderia ser dado ao poema, o sentido do servilismo cristão. A derrisão, logo, expande-se pelo corpo do poema, e os corpos a que o sujeito poético faz referência ou reverência, nesse sentido, são aqueles que passam a existir na e pela linguagem do riso, não na linguagem do medo, de acordo com a perspectiva de Aron Gurevich (2000).

A derrisão, por fim, neste poema em particular, é possível de ser entendida também como um modo de reivindicar algo, de renovar visões, discursos: é preciso *depor* Hades, que estabelece ou em cujo eixo gravitam os termos Aids e Hás de, formando, assim, uma espécie de divindade do mal, ao juntar ou atrair a si partículas lexicais que, sonoramente, as torna equivalentes em sentido: Hás de > Hades > Aids.

⁶ Tome-se cada [i] desta sequência como um correspondente reduplicado que se formou no meio do poema. Por comparação, o < h > emudece, torna-se afônico como o < h > inicial e final das palavras em língua portuguesa.

⁷ Forma verbal bíblica usada no modo imperativo para ordenar, mandar, fazer cumprir.

Para concluir, a deposição de Hades é a meta do sujeito que fala no corpo do poema: “Depor Hades,/que a tudo preside,/e, depondo Hades, todos os poderes/que impedem a mútua doação dos seres/.

Por que o riso, a derrisão se estabelece no corpo dos poemas de Valdo Motta? Esclareçamos, talvez tardiamente, mas o propósito foi esse: exibir ao leitor o corpo dos poemas e, posteriormente, incidir focos de luz sobre o teor da derrisão, da cultura do medo e do riso com as quais Motta dialoga de forma inusitada, criativa. A obra em apreço corresponde a uma espécie de *evangelho apócrifo*. Evangelho, porque ele é portador de “boas-novas” (não portador de Aids), todavia, essas boas-novas emergem nos poemas através de imagens correlacionadas direta e explicitamente ao corpo masculino (homo)erotizado, contrastando em tom, linguagem e sentido com as imagens comumente atribuídas ao texto bíblico, quando menciona os corpos masculinos heterossexuais (e femininos também).

O poeta investe em uma linguagem que provoca os cristãos fundamentalistas, sobretudo os pentecostais, pois as imagens escatológicas⁸ de que se apropria para dar corpo e sentido aos seus poemas carregam muito da cultura cristã pentecostal brasileira. Daí a derrisão, o cômico, o efeito do riso, da zombaria. Mas não apenas e unicamente a zombaria em si, o riso por si. Esse riso é apoiado na perspectiva bakhtiniana de interpretar elementos e discursos culturais:

Nós temos em vista o riso não como um ato biológico e psico-fisiológico, mas o riso na existência sócio-histórica, cultural e objetual, e, principalmente, na expressão verbal. O riso se manifesta na fala pelos mais diferentes fenômenos, que até hoje não foram submetidos a um estudo histórico-sistemático e rigoroso suficientemente profundo. Ao lado do emprego poético da palavra num “sentido não particular”, ou seja, ao lado dos tropos, existem as mais variadas formas de utilização indireta de outro gênero de linguagem: a ironia, a paródia, o humor, a facécia, os diversos tipos de comicidade, etc. (BAKHTIN, 2010c, p. 343)

Neste sentido, considerando o dado teórico-conceitual de fundamento bakhtiniana, se o riso não é discutido em sua base bio-psico-fisiológica, Valdo Motta apropria-se da noção do riso que se caracteriza semanticamente por sua ambivalência, isto é, utiliza-o como zombaria para propor uma *renovação*; ridiculariza-se algo com o intuito do júbilo do mesmo objeto-referente parodiado, carnalizado (BAKHTIN, 2010b). Uma vez que a disposição direcional do grafema < i > no corpo do poema foi

⁸ Veja-se que o termo “escatológico” desliza entre campos semânticos binários: atende tanto ao espiritual como ao carnal, tanto ao sagrado como ao abjeto.

utilizada de forma hierarquicamente vertical, a derrisão pode fazer o leitor enxergar nessa disposição a *deposição* do Hades-Hás de-Aids, posição de cima para baixo, de derrocada (como se vê tanto nos inícios e meios dos versos do poema a imagem que se forma da “caída” ou de um posicionamento do alto para baixo). Esta *imago* de derrocada ou deposição de um discurso de poder é também construída no primeiro poema, quando se aventa a possibilidade da luz (Lúcifer) do fim do túnel (canal retal) ser proveniente de Exu (Orixá)⁹. Em ambos os textos, o Hades e seus sentidos flutuam, não estão presos a uma ideia única de “lugar de castigo eterno”.

Ao pensar determinados poemas como sendo, na visão de Ezra Pound (2006), “carregados de significado até o máximo possível” (p. 40), ideia que sustenta a sua percepção do que seja literatura, saturados de sentidos, porque “a poesia é a mais condensada forma de expressão” (p. 40), podemos afirmar que essas noções são cabivelmente aplicáveis aos poemas de Valdo Motta, sobretudo aqueles que trazemos para a análise em tela, considerando-se que, a condensação semântica é transparente, no plano de sentido, apesar dessa transparência só ser possível graças aos sentidos embutidos na linguagem concisa, rápida, precisa, ou seja, opaca em seu plano de expressão. Vejamos como o último poema em análise exhibe um discurso impregnado dos aspectos fanopéicos, melopéicos e logopéicos, contribuindo, de forma condensada, para a derrisão, o riso, a zombaria, o júbilo e a renovação do referente “demonizado”.

ENCANTAMENTO

Ó Deus serpentecostal
que habitais os montes gêmeos,
e fizeste do meu cu
o trono do vosso reino,
santo, santo, santo espírito
que, em amor, nos forjais,
felai-me com vossas línguas,
atiçai-me o vosso fogo,
dai-me as graças do gozo
das delícias que guardais

⁹ A luz no fim do túnel, por analogia geográfico-espacial, remete a essa direção como “em linha reta”, em túnel escuro no qual é possível vislumbrar, ainda que longínqua e tardiamente, a esperança de um foco de luz, imagem que lembraria, por associação, canal retal, através do qual haveria a possibilidade de entrada-saída de luz na proporção única do fora para dentro.

no paraíso do corpo.

(p. 45)

A leitura do poema transcrito favorece, ao leitor atento, uma gama de imagens que são traduzidas no corpo do poema, relacionadas aos corpos intraduzidos culturalmente, ou seja, os discursos de ojeriza, abjeção e discriminação das e nas culturas cristãs ocidentais são veiculados, no poema de Valdo Motta, semanticamente inversos ou preferidos àqueles preteridos na logística cristã pentecostal. Como veremos, a derrisão, a noção de riso, aqui, prevalece na perspectiva de ridicularização de autoridade, instituição ou discurso, segundo Bakhtin (2010c). Tem-se, com essa prática, o chamado “riso ritual”: evoca-se um desses “locus” de poder, há um apoderamento de sua linguagem, de uma estrutura e evidencia-se a negatividade do riso, porque sático, para que, talvez, seja possível haver a renovação do discurso ou imagem que é parodiada, carnalizada, satirizada.

O corpo do poema transcrito evidencia todo um discurso religioso cristão, de base pentecostal. No Brasil, o pentecostalismo está baseado em um fenômeno relatado no livro bíblico de *Atos dos Apóstolos*, precisamente no Capítulo 2, versos de 1 a 4, como lemos no excerto:

Então, estando em progresso o dia [da festividade] de Pentecostes, todos eles estavam juntos no mesmo lugar, e, repentinamente, ocorreu do céu um ruído, bem semelhante ao duma forte brisa impetuosa, e encheu toda a casa onde estavam sentados. E línguas, como que de fogo, tornaram-se-lhes visíveis e se distribuíram, e sobre cada um deles assentou-se uma, e todos eles ficaram cheios de espírito santo e principiaram a falar em línguas diferentes, assim como o espírito lhes concedia fazer pronúnciação.

A imagem desse evento bíblico¹⁰ é trazida à tona no corpo do poema de Valdo Motta para fazer referência aos corpos de pessoas que se subjetivam de forma diferente ao modelo *one way*, no que tange às questões de desejo, afeto e orientação sexual, vez que, em uma visada paródica, carnalizada, o discurso do sujeito do poema contrapõe-se na relação proporcionalmente inversa ao teor depositado no livro bíblico aqui em comento. Para um leitor maduro, este interdiscurso ou as relações intertextuais, sejam elas paródicas, parafrásticas, pastiches, apropriações ou outras, é o apelo *logopéico* que

¹⁰ Fernandes (2015) toma esse mesmo evento bíblico como um motivo da escrita sobre a expressão “serpentecostal” mottiana.

primeiramente se instaura para este tipo de leitor, pois os demais recursos ou usos das possibilidades e associações linguísticas são lidos para reiterar a discussão cultural centrada na logopéia ou no poder da imagem semântica que as palavras, no corpo do poema, permitem ao leitor vislumbrar.

O título do poema – ENCANTAMENTO – remete o leitor a um contexto mágico-estranho, no mínimo insólito, vinculado aos encantadores de serpentes, pois o signo *encantamento* do título é recuperado precisamente em sua semântica com ou na leitura do primeiro verso do monóstico: “Ó Deus serpentecostal”. A brincadeira, então, logo se instaura, o riso graceja em sua perspectiva histórico-cultural, porque a paródia, a derrisão se estabeleceu. Encantamento: de serpentes? Com serpentes? De que serpente o sujeito do poema fala? Com certeza não aquela a que a imagem da primeira leitura remete (a dos encantadores). A serpente de que fala o poema pode ser encontrada no livro *Gênesis*, Capítulo 3, verso 1: “Ora, a serpente mostrava ser o mais cauteloso de todos os animais selváticos do campo, que Jeová Deus havia feito”.

A imagem e todo um imaginário da e sobre a serpente, ambivalentemente trazida à tona, por Valdo Motta, na perspectiva derrideana e da própria *Bíblia*, atua como remédio e veneno, na lógica da farmácia sobre a qual reflete Jacques Derrida (2005). Por ser força do Diabo (que induziu o casal edênico ao pecado) e força de Deus (*Exôdus*, Capítulo 7, verso 8; *Números*, Capítulo 21, verso 9), a serpente, ambígua e ambivalente, é veneno e cura, Deus e o Diabo, o Bem e o Mal. O encantamento no título, logo, desloca-se de sua imagem clássica e mágica para ser alocado em outro repositório cuja cultura o trata em tom sério, de vigilância e punição, como na discussão feita por Michel Foucault (2005).

O deus evocado, então, sob esse prisma, é um deus *phármakon*, na linguagem derrideana: por ser serpente, atua na vertente ambivalente. Logo, destoa ou entra em dessimetria com a imagem do deus evocado pelo cristianismo mais fundamentalista: aquele que é apenas *cura*, porque o veneno está vinculado ao poder do mal, apesar de o próprio texto bíblico exibir essa capacidade ambivalente do mesmo referente a que Valdo Motta faz menção. Para além dessa ambivalência, esse deus evocado pelo sujeito do poema mottiano é pentecostal, ou seja, não se trata de qualquer deus, mas de um deus forte, poderoso, avivado. É a imagem do Pentecostes que é atualizada, no corpo do poema, para surtir o efeito desejado pelo sujeito do texto: recuperar as imagens das *línguas de fogo* e, a partir delas, projetar as questões do desejo (homo)erótico na

contramão do discurso religioso cristão e pentecostal que torna abjetas as pessoas homossexuais por causa de suas práticas eróticas apócrifas.

A desconstrução da leitura bíblica na chave paródica de base bakhtiniana e da derrisão como catalisador central de fuga do discurso cultural lançado pelo sujeito do poema é a operação linguístico-ideológica que reafirma o riso escarneador, a linguagem da alegria em detrimento da linguagem do medo (GUREVICH, 2000). Os “montes gêmeos”, assinalados no poema como o lugar onde o “Deus serpenteostal” habita, bíblicamente falando, trata-se de uma referência ao Monte das Oliveiras, lugar para onde os apóstolos, logo após a ascensão deste aos céus, antes do Pentecostes, foram mandados de volta por anjos que estavam junto a Jesus na ascensão (*Atos dos Apóstolos*, Capítulo 1, verso 12). Todavia, a derrisão, a paródia, o escárnio se dão, no poema, através da referência do referido monte alocado, então, nos *glúteos* do sujeito do poema que fala em primeira pessoa. O Monte das Oliveiras, assim, passa a figurar, no poema, como as “bundas” masculinas transformadas em lugar de prazer, objeto de desejo (homo)erótico masculino.

Este novo monte, reconfigurado e carnalizado, passa a ser sagrado, porque nele assentou-se o “trono do vosso reino”. Os montes (bundas), por metonímia, indicam, localizadamente, o “cu”¹¹. O discurso de enfrentamento, neste sentido, recoloca a questão da escatologia, do baixo corporal e do “terceiro gênero” (GLUMBELLI, 2005) no centro de discussões, operando por uma via afirmativa do discurso que reivindica uma divindade materializada no corpo. Pode-se dizer que, para além da simples “pornografia” ou afrontamento acrítico, o poema traz à luz aquilo já posto por José Paulo Paes, quando fala da poesia erótica, aquela que “[...] busca, antes e acima de tudo, é dar representação a uma das formas de experiência humana: a erótica” (p. 14). Por esse ângulo, vê-se que a centralização do discurso do sujeito poético no “cu” como lugar sagrado dá-se em razão de, na cultura cristã machista e homofóbica, todas as práticas e discursos de vigilância, punição, retaliação, segredo e degredo masculinos serem originadas ou terem como causa o “cu”: lugar “sagrado” e de uso interditado, conforme apontam Beatriz Preciado em sua “teoria do cu” (2011) e Roberto Damatta (1997).

¹¹ Na cultura brasileira de hoje ainda se usa a expressão “sentar-se no trono” significando “defecar”, fato linguístico que induz o leitor a outra “associação livre”: o “reino de deus” assentado no/sobre o abjeto, o sujo, o baixo corporal.

O discurso (homo)erótico, logo, se faz bastante presente no corpo deste poema, nos demais já analisados e nos que foram, por questão de objetividade, silenciados na discussão, buscando um provável diálogo com os discursos da cultura do medo, da seriedade, através de uma linguagem escancarada, de tom irônico, cítrico, avesso. O provável “falar com vossas línguas” – vez que aos apóstolos foi dado o poder de, cada um em particular, falar uma língua diferente da sua para, no dia de Pentecostes, servir de instrumento evangelizador aos estrangeiros presentes àquele evento –, vai se transformar em “felai-me com vossas línguas,/atiçai-me o vosso fogo”. Como se vê, na construção por contraste, o ponto de contato, no eixo paradigmático, de um grafema permutado por outro, na lógica da derrisão e da ironia, transforma o sagrado em profano:

F[a]lai-me com vossas línguas

F[e]lai-me com vossas línguas

A felação, ato sexual em que o membro sexual masculino é sugado, passa a ser uma *falação*, no sentido de, agora, o corpo do poema trazer à tona o desejo do corpo erotizado. Perceba-se como os processos de inversão continuam fazendo efeito nos poemas de Valdo Motta: se *falar* deriva do latim *fabulare* e indica o ato de discorrer sobre algo por meio de palavras, logo, a ação se dá numa dinâmica ou relação de dentro para fora; *felar*, assim, derivado do Latim *fellare*, adquire o significado de sugar o falo (*phallós* no grego antigo), portanto, a ação se dá numa dinâmica ou relação inversa ao do *fabulare*, ou seja, de fora para dentro. Esse jogo entre o dentro e o fora, o alto e o baixo, o sagrado e o profano acontece em uma espécie de sinergia, fato que corrobora toda essa tradição teórico-conceitual de base bakhtiniana.

Na relação e permuta do *falar* por *felar*, a língua deixa de ser *sistema* e é traduzida, então, como um órgão que, ao comando do “sujeito”, ela aquiesce de forma ambivalente: “atiça” tanto o fogo das línguas faladas no dia de pentecostes, que desceram sobre os apóstolos como “línguas de fogo”, daí a imagem da chama, da quentura; como também “atiça” o desejo (homo)erótico do sujeito do texto, masculino, que se orienta sexualmente para o outro do mesmo sexo. A língua, nesse caso, ao invés de servir para o *fabulare*, confabula, na inversão dada por Valdo Motta, para o *fellare*, ou seja, para tornar receptivo oralmente o sexo do outro.

Assim, poderíamos dizer que, em uma confabulação amalgamada, a língua dos corpos (do poema e no poema) estaria para a dupla ação do *faelare*¹². Neste caso, nem a supressão do fonema líquido [l] dobrado, do *fellare*, então, causaria rasura semântica, apenas uma rasura visual na junção dos termos; nem a percepção acústica do fonema [ae > œ] seria lida fora desse contexto de um amálgama provocado para surtir um efeito temporário, localizado e desejado para tal fim.

A derrisão como artefato linguístico-poético para induzir a uma renovação da/na cultura, neste sentido, opera em uma chave de leitura que permite ao leitor, pela provocação, pelo enfrentamento do sujeito do poema, questionar os modelos de relações e afetos engendrados nas sociedades e mantidos por aspectos culturais de várias ordens. Não necessariamente está-se falando de usar o corpo do poema ampla e simplesmente como manifesto de gênero ou algo similar. Todavia, diante de todo um aparato escatológico permissível, o poeta encontra, nos esgotos da cultura, palavras-lixo escatológicas que problematizam, em uma dinâmica ambivalente, o sagrado e o profano das relações (homo)eróticas. Isto porque, ainda segundo José Paulo Paes (1990, p. 14), “representar é re-apresentar, tornar novamente presentes – presentificar – vivências que, por sua importância, mereçam ser permanentemente lembradas”.

O riso, na perspectiva de Bakhtin, grita, de forma não espalhafatosa, no corpo dos poemas como a demandar uma palavra de ordem que possa não silenciar, mas dialogar com outros discursos na e da cultura. Assim, o evento trazido à tona, nos textos de Valdo Motta, aponta para a necessidade de se pensar, também através da arte, os modos de agir em sociedade, de se fazer cultura, quando se tem como modelo de vida, sujeito e orientação de gênero apenas um, a-dialogal, monológico. O “espírito cristão” de que se impregna a cultura religiosa em nossa cultura ainda é bastante fundamentalista no tocante aos prazeres do corpo, às vivências das pessoas com seus desejos, orientação sexual, papéis de gênero e modos de se subjetivar.

É evidente que poemas como os de Valdo Motta se impregnam dessa discussão por motivos evidentes: o uso da poesia como forma também de protesto, de denúncia, de reflexão, sem cair no solipsismo da poesia panfletária, plataforma política ou sexual.

¹² *Faelare*, nessa perspectiva, seria uma justaposição provocada pelo seguinte processo: f[a] [e]l(/)are, resultando em uma sinérese (a+e = œ), quando um hiato passa à posição de ditongo. O [a] e o [e], respectivamente, de *falare* e de *fellare* são justapostos e um [l], de *fellare*, seria suprimido porque, foneticamente, em língua portuguesa, ouve-se apenas um som do grafema-fonema, e não um som dobrado.

Pelo contrário, os corpos de poemas aqui estudados demonstram a urgência de se tratar de visões canônicas sobre os corpos, as políticas do corpo, sobretudo aquelas que ampliam as relações do biopoder (FOUCAULT, 1987) e dos “corpos que importam”, na concepção de Judith Butler (2002), ou seja, as relações de abjeção no tocante aos modos de as pessoas se subjetivarem afetiva e sexualmente é uma tônica nas atuais agendas de culturas como a brasileira.

A poesia, através de recursos utilizados por artistas como o aqui em comento, encontra no *verbum* uma forma de fazer emergir reflexões dessa natureza. A derrisão, portanto, como recurso linguístico-ideológico através da qual os poemas materializam a questão em pauta, converge para os conceitos operacionais de ordem bakhtiniana como riso, escárnio, sarcasmo, carnavalização, paródia, dentre outros. A feitura do poema, neste caso, não torna o poema menor ao imergir em uma discussão sócio-político-cultural, assim como também não se prende a uma visão estritamente elaboradora de um todo (poema) centrado apenas na linguagem por si, em estranhamentos linguísticos, em ousadias verbais, em construções morfo-sintático-semânticas desprovidas de um conteúdo ou que se preocupem unicamente com o seu valor estético. A percepção acústica, por fim, valoriza a construção de um discurso em favor da possibilidade de um conteúdo aparentemente “apócrifo” ter um tratamento canônico.

Referências

- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Trad. Ana Maria Scherer e José Lourenço de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010a.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010b.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010c.
- BÍBLIA. Tradução do Novo Mundo das escrituras Sagradas. São Paulo: Sociedade Torre de Vigia, 1986.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- DAMATTA, Roberto. Tem Pente Ai? Reflexões sobre a Identidade Masculina. In: CALDAS, Dário (Org.). *Homens*. São Paulo: SENAC, 1997, p. 31-50.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. 3. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Dialogismo entre textos bíblicos e poemas de Valdo Motta na construção do tema homoerótico. In: MITIDIÉRI, A. L.; CAMARGO, F. P. (Orgs.). *Literatura, homoerotismo e expressões da homocultura*. Ilhéus, BA: Editus, 2015, p. 77-96.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade do saber*. Trad. Maria T. C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramalheite. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

_____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Trad. Maria T. C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Trad. Maria T. C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GLUMBELLI, Emerson (Org.). *Religião e sexualidade: convicções e responsabilidades*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

GUREVICH, Aron. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Orgs.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 83-92.

MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

PAES, José Paulo [seleção, tradução, introdução e notas]. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2011.

VAN DIJCK, Sonia. *Concisão: sétima proposta para este milênio*. São Paulo: Navegar, 2008.

VICENTE, Gil. *Farsa de Inês Pereira. Auto da Barca do Inferno. Auto da Alma*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

ABSTRACT: This article proposes a culturalistic reading of poems from Valdo Motta's book *Bundo e outros poemas* (1996). The chosen reading key was laughter, for the work's lyric voice diverges from a religious view about masculine eroticism. This same voice contrasts, in the verbal level, biblical-Christian language and (homo)erotic language. It is argued that the book's poems in debate articulate in their language an acoustic perception that erasures, via sarcastic laughter, moral, cultural and religiously articulated values against the bodies that smudge the borders of the macho tradition masculine gender. The concepts of phanopoeia, melopoeia, logopoeia (from Ezra Pound), and of language of laughter (from Bakhtin) are the starting and arrival points that sustain the ideas about the analyzed poems.

KEY WORDS: Derision. Body. Parody. Erotic. Christianity.

O Eu Lírico E O Eu Autobiográfico No Poema "Gravador", De Armando Freitas Filho

The Lyrical And The Autobiographical Voice In The Poem "Gravador", By Armando Freitas Filho

Claudine Faleiro Gill¹

RESUMO: Armando Freitas Filho faz em *Lar*, sua autobiografia poética, convocando a memória para tratar dos conflitos de seu passado. Esse conflito também se revela quando o eu lírico em primeira pessoa se confunde com o eu empírico. Dominique Combe discute os limites entre essas duas instâncias na poesia que se diz autobiográfica. Esse jogo entre subjetividades é percebido no poema de Armando Freitas Filho intitulado "Gravador", retirado do livro *Lar*, de 2009. A proposta deste artigo é mostrar como eu lírico e eu autobiográfico se revelam nos versos que remontam a relação cindida com a figura materna.

PALAVRAS-CHAVE: Armando Freitas Filho, eu lírico, eu autobiográfico.

1 Introdução

Nascido no Rio de Janeiro, em 1940, Armando Freitas Filho publicou seu primeiro livro, *Palavra*, em 1963, com parecer favorável de Manuel Bandeira e de José Guilherme Merquior. Sua obra contabiliza dezesseis livros de poesia e uma antologia, *Máquina de escrever*, publicada em 2003 em comemoração aos quarenta anos de seus versos. Durante esse percurso, participou da Poesia Práxis, quando publicou os livros *Dual*, de 1966, e *Marca registrada*, de 1970, aproximou-se da dicção coloquial e prosaica dos poetas marginais em *Longa vida*, de 1982, e *3x4*, de 1985, abalou-se com o suicídio da amiga Ana C., como chamava Ana Cristina César, e escreveu os poemas do livro *De cor*, de 1988, em que a experiência da morte da poetisa é tema central, reuniu sua obra anterior a 2003 na antologia *Máquina de escrever*, onde publicou o inédito *Numeral/Nominal*, obra em que apresenta poemas em série e aparenta iniciar a negação da receita cabralina de escrita do verso, como é possível perceber também em *Raro mar*, de 2006.

De sua extensa obra poética, destacamos *Lar*, livro publicado em 2009, de onde foi retirado o poema "Gravador" que será analisado neste artigo conforme veremos a seguir. Esse livro foi denominado pela crítica e pelo próprio poeta como uma

¹ Doutoranda em Letras e Linguística, área de concentração Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás e professora da área de Letras - Português/Inglês do Instituto Federal Goiano - Campus Trindade.

autobiografia poética, pois é possível perceber traços da constituição de um sujeito lírico e também de uma poética. O poeta fala de si através de um sujeito lírico que convoca suas memórias para seus versos e também da constituição de sua poética quando revela suas influências. Nesse caso, é possível perceber o diálogo com Drummond, não o poeta do viés memorialístico como era de se esperar em uma obra que se diz autobiográfica, mas sim o poeta das inquietudes, que se auto-analisa nos versos em busca de explicações sobre o ser e sobre o estar no mundo (CAMILO, 2009, p. 10).

Desse modo, Vagner Camilo percebe em *Lar*, o *Boitempo* de Armando Freitas Filho (CAMILO, 2009, p. 10). No entanto, é um *Boitempo* reconfigurado, pois entre a obra drummondiana e a do poeta carioca há uma diferença no trato da memória: o tom. Em *Boitempo*, o sujeito lírico revela uma visão distanciada de seu passado e, por isso, não se contamina com os sentimentos vividos naquela época, enquanto em *Lar*, as memórias são reveladas através de um tom angustiado por um eu lírico que rememora e revive as aflições do tempo que passou (CAMILO, 2009, p. 10).

Partindo dessa premissa, a proposta deste artigo é discutir a configuração do eu lírico em uma autobiografia poética tendo como base a leitura do poema "Gravador", retirado do livro *Lar*; (FREITAS FILHO, 2009, p. 94 - 95). A seguir faremos um percurso teórico sobre o tema.

2 Eu lírico X Eu empírico: um olhar desconfiado

Informações paratextuais revelam ao leitor de *Lar*; que o livro se trata de uma autobiografia poética. A menos que o leitor não tenha acesso a essas informações, a leitura dos poemas será contaminada por um impulso comparativo entre o eu lírico e o eu empírico, principalmente porque há uma voz que fala na primeira pessoa. Dominique Combe analisa a dificuldade que o leitor tem em separar o eu lírico que fala em primeira pessoa no poema da figura do poeta, algo que não acontece na leitura de narrativa quando há um narrador que fala na primeira pessoa:

Essa "ilusão referencial" deve-se provavelmente ao pertencimento oficial e irrefutável do romance aos gêneros de "ficção", enquanto a poesia, ao contrário, em função da persistência do modelo romântico, é percebida como um discurso de "dicção", quer dizer, de enunciação efetiva. (2010, p. 122)

Assim, a leitura de poesia, de certa forma, ainda é influenciada pela concepção hegeliana de subjetividade, segundo a qual o poeta lírico deveria voltar-se para si para expressar seu estado de alma, o que leva o leitor a relacionar os versos em primeira pessoa à subjetividade do próprio poeta, seu eu empírico (COMBE, 2010).

No entanto, essa subjetividade se reconfigura na modernidade lírica. Hegel já sinalizava a saída do sujeito lírico de si para recorrer ao mundo exterior como pretexto para exprimir a subjetividade (2004). Collot percebe essa exteriorização do eu lírico como baliza da modernidade (2013). Para Hamburger, na poesia moderna, o eu de um

poeta era o que esse poeta escolhia fazer dele, sua identidade devendo ser encontrada apenas nos corpos que ele escolhia ocupar (2007, p. 73). O autor elenca Baudelaire, Rimbaud, Corbière e Laforgue como poetas que contribuíram para a liberação do eu poético. Com isso, o lirismo passa a ser percebido fora do eu lírico, ganha as ruas e é revelado também no cotidiano da metrópole, como vemos, por exemplo, em *As flores do mal*.

Assim, o a subjetividade se reconfigura na modernidade, pois a identidade individual do eu sofre um desmoronamento, "tornando-se um não-eu ou um veículo para outras pessoas ou coisas" (HAMBURGER, 2007, p. 83). O eu empírico de Fernando Pessoa sofre desse desmoronamento, o que resulta na criação das várias personas poéticas e no exercício do fingimento do poeta. O poeta ganha a liberdade de escapar à coerência do eu e "ocupar algum outro corpo". Assim, "a verdade da poesia se tornou inseparável do que Oscar Wilde chamou de 'a verdade das máscaras'" (HAMBURGER, 2007, p. 86).

No entanto, mesmo com a possibilidade de usar máscaras para revelar a multiplicidade do eu, Combe ressalta a importância de relativizar a polaridade entre sujeito "empírico" e sujeito "lírico" primeiramente porque "todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à "ficção", "toda ficção remete a estratos autobiográficos" e "a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de "verdade" e de "realidade"" (2010, p. 123 - 124). Desse modo, criar máscaras para o sujeito poético, o sujeito empírico não é anulado, assim como escrever versos declaradamente autobiográficos não credita a verdade dos fatos.

A saída, segundo Combe, seria analisar essa questão como um "jogo", de modo que "o sujeito lírico apareceria como um sujeito autobiográfico "ficcionalizado", ou, ao menos, em vias de "ficcionalização" - e, reciprocamente, um sujeito "fictício" reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia" (2010, p. 124).

A partir disso, no poema dito como autobiográfico, é possível perceber duas tensões provocadas pelo limite tênue existente entre o sujeito lírico e o sujeito empírico. Combe, define o sujeito "autobiográfico" como a expressão literária do sujeito empírico. Na poesia moderna, podemos dizer que o sujeito autobiográfico é a criação de uma máscara do sujeito empírico, que se revela nos versos.

Através dessa máscara, o eu empírico deixa entrever a experiência vivida, a *Erlebnis*. Para tratar disso, Combe retoma Käte Hamburger ao afirmar que a ficção não é pura invenção, ou seja, "mesmo que a experiência seja ficcional, o sujeito é bem "real" (2010). O poeta partilha a experiência vivida com o leitor e assim, o singular se encontra com o universal. Não importa se o sujeito é lírico ou empírico. Mesmo quando ele se diz lírico, essa ficção se apoia na experiência vivida. A ficção não é pura imaginação. É uma ficcionalidade alegórica. "a poesia lírica supera o testemunho autobiográfico graças à ficcionalidade alegórica" (2010, p. 126).

Essa discussão revela a ipseidade do sujeito lírico, que pode se referir a indivíduos ou universalidade por meio da ficção. São responsáveis por isso a metáfora e a alegoria, pois criam a chamada "dupla referência" ou a "referência desdobrada":

essa dupla referência parece corresponder a uma dupla intencionalidade por parte do sujeito, ao mesmo tempo voltado para si mesmo e para o mundo, tensionando ao mesmo tempo em direção ao singular e ao universal, de modo que a relação entre a referencialidade autobiográfica e a ficção passa por essa dupla intencionalidade. (COMBE, 2010, p. 128)

Essa ambivalência gera a tensão do eu lírico, que não pode ser definido, pois "ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental" (idem). A fragmentação do homem moderno corrobora com esse dinamismo, razão pela qual Combe afirma que "o "sujeito lírico" não existe, mas se cria no e pelo poema" (2010, p. 128).

Com base nessas reflexões, passemos à análise do poema "Gravador", de Armando Freitas Filho.

2 O eu lírico e o eu autobiográfico no poema "Gravador", de Armando Freitas Filho

Antes de passarmos à análise do poema e à discussão sobre a configuração do eu lírico nos versos de Armando Freitas Filho, façamos uma leitura do poema supracitado:

Gravador

I

1. ²Sua voz velháspera, mãe, pigarra.
2. Gravo tudo, escondido. Espio você
3. não posso deixar que sua dureza derreta.
4. Quero reter o desmanche do doce
5. que trouxe para o seu aniversário, em março de 91.
6. Diante do seu torpor, na mesa da copa
7. sou torpe, ao agir assim, traiçoeiro, vingativo.
8. Prevendo o desperdício da doçura, o não
9. convicto, a pior acolhida à minha oferta
10. registro a prova da dor de nós dois:
11. lhe mostrei o filho em gestação delicada
12. que se travestiu em flecha, ricocheteando
13. nos dois corações postos na mesa, adversários.

II

14. Agora, tudo o que de vivo tenho de seu
15. é essa voz grampeada, árdua
16. resistente à boa-nova, irreduzível
17. repetindo, sem parar, o não rouco
18. cada vez mais roufenho, não somente
19. pela convicção mas, também, pelo tempo

2 Os versos foram numerados para facilitar as referências durante a análise.

20. que se obstina a magoar-me, mais e mais.
21. Praga, prego martelado, sem prece
22. que me livre, mesmo com o mar à mão, mãe
23. não posso afogá-la, pois embora maligna
24. sua fala é o que resta e fica de você
25. - viva - vibrando no ar, insistente, íntegra
26. já que seu rosto desanda na memória.

(FILHO, Armando Freitas. *Lar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. pp. 94-95)

O poema é composto por duas partes constituídas por treze versos livres cada. As duas partes do poema representam dois momentos da vida do eu lírico. A primeira parte é seu retorno ao passado, mais especificamente ao dia do aniversário de sua mãe em 1991. Sabemos que essa é uma cena do passado por causa do emprego do advérbio temporal do início da segunda estrofe, há uma comparação entre a dor sentida no passado e a dor sentida no presente. Os verbos conjugados no presente do indicativo revelam como é feito esse retorno ao passado: o eu lírico não reconta o fato a partir de seu lugar no presente, mas sim retorna à cena em si, como se quisesse reviver o momento, sentir novamente a dor em seu estado original, por isso diz "gravo", "espio", por exemplo (verso 2).

O vocativo no primeiro verso revela uma situação dialógica com a figura materna (verso 1). O eu lírico interage verbalmente com sua mãe, mas não podemos ter certeza se diretamente, como quem conta um segredo, ou indiretamente, como quem faz uma reflexão simulando, mentalmente, a presença do outro. Essa segunda pessoa será revelada ao leitor metonimicamente. Conhecemos a figura da mãe através da configuração de sua voz, que já no primeiro verso ganha contornos de aspereza e dureza, revelando a insensibilidade maternal (versos 1, 3, 6). A voz da mãe talvez seja mais importante que a própria figura completa da mãe, pois é uma voz com características humanas, é a voz a responsável pelo pigarro e, além disso, ela é caracterizada sinestésicamente como "velháspera" no jogo de semântico proposto pelo poeta. Essa voz não é áspera somente em razão do pigarro, mas também pelas palavras que profere, capazes de desmanchar a doçura (verso 4). Neste verso, há uma ambiguidade semântica com a palavra "doce", provocada pela antítese do verso anterior, "dureza derreta". A palavra "doce" pode ser lida como felicidade, como a notícia da gravidez e o seu desmanche marca o início da dor, mas o *enjambement* revela no próximo verso a referência ao aniversário da mãe, o que faz com que doce remeta também a bolo, sobremesa, prato comum em comemorações desse tipo.

A aliteração colabora na configuração dessa voz por todo o poema, pois a repetição da consoante fricativa /v/ em "voz velháspera", "vivo", "voz", "viva" "vibrando" remete à vivacidade dessa voz como onda sonora que reverbera desde o passado com a ajuda do gravador. A repetição da consoante vibrante velar /R/ em "pigarra" e "irredutível" e da consoante líquida vibrante línguo-alveolar /r/ em "resistente", "repetindo", "rouco", "rouco" e "roufenho" também contribuem para a caracterização dessa voz como rouca, desgastada não somente pelo tempo, mas também pela dor que cultiva.

A cena descrita nos versos poderia ser uma cena cotidiana, a do filho que revela a mãe que ela será avó, não fosse a atitude da mãe do eu lírico contrária ao senso comum de que o amor materno é incondicional, é aquele que acolhe e acarinha. A mãe presente nesses versos desconstrói esse estereótipo. Ela não é a mãe afetuosa e isso reflete no comportamento de seu filho para com ela, pois com a mesma insensibilidade que ela o recebe, ele reage diante dela - "Diante do seu torpor"/"sou torpe" (versos 6 e 7) -, se vingando ao gravar sem o seu consentimento um momento de sua intimidade. O eu lírico revela que já esperava por essa reação, pois previa o "desperdício da doçura, o não/ convicto" que receberia ao anunciar a boa-nova (verso 8), mesmo sendo uma "gestação delicada". O *enjambement* colabora na constituição da intensidade da reação da mãe do eu lírico: sua negativa não se configura como a negação de quem se assusta com a notícia, mas sim como uma negativa convicta, o que é confirmado no verso 9, que não abre espaço para uma alteração de expectativa do filho, que aceita que esta é "a pior acolhida à minha oferta" (verso 9).

Dessa mãe, ele não esperava compaixão. Novamente a aliteração colabora na constituição das imagens no poema. Dessa vez, é a atitude da mãe, marcada pela repetição do som consonantal oclusivo /d/, denota um bloqueio e pode ser lido nos versos como a representação de um obstáculo para estereotípico carinho materno na antítese de "dureza derreta" e nos pares "desmanche do doce" e "desperdício da doçura".

Conforme dissemos acima, essa cena poderia ser uma cena cotidiana, não fosse ela uma cena que frustra o ideal da figura materna. Não é cotidiana e causa estranheza porque esse cenário familiar não é exposto fora do círculo íntimo da família. O ser humano super expõe seus momentos felizes, forjando uma perfeição que camufla as fragilidades. No entanto, sabemos que essas fragilidades são reais, mas não permitimos que elas sejam reveladas. O espaço delas é a intimidade das relações, é na intimidade que essa mãe pode ser áspera com seu filho diante da notícia de que será avó. Talvez essa cena não acontecesse caso a notícia fosse dada em um evento público, talvez a dureza derretesse (verso 3). A escolha do filho por gravar em um modo espião a reação de sua mãe pode ser explicada por esse viés.

No décimo verso, entendemos a razão pela qual o eu lírico planeja gravar a reação de sua mãe: registrar a dor dos dois. Nesse momento entendemos o jogo semântico presente no título. Especificamente sobre esse poema, Armando Freitas Filho revelou certa vez em uma entrevista que

Há poemas duros e custosos, como Gravador, que tem um duplo sentido. Ao contar a história de um gravador, falo sobre como se grava a dor numa pessoa. Certa vez, o (crítico literário) Antonio Candido me escreveu uma carta dizendo que minha poesia tem uma grande germinação de significados, resultado do duplo sentido. De fato, antes do Candido, não tinha dado conta dessa mania que ele configurou como estilo. (2009)

Assim, "Gravador" é tanto a mídia utilizada para registrar o momento de dor que vivem mãe e filho, mas é também o modo de documentar essa dor. Essa atitude é intrigante, pois, geralmente, gravamos cenas que temos interesse em rever e queremos passar rapidamente pelos momentos dolorosos, fazendo com que eles sejam resolvidos e

passem a fazer parte do passado. No poema, o eu lírico grava o momento doloroso para poder visitá-lo outras vezes, conforme descobrimos na segunda parte.

No final da primeira parte, há ainda uma imagem que diz muito sobre a cena: "o filho em gestação delicada/ que se travestiu em flecha, ricocheteando/ nos dois corações postos na mesa, adversários." (versos 11, 12 e 13). O *enjambement* colabora com o efeito expressivo paradoxal desses versos, pois revela que de seu estado delicado, o filho em gestação transforma-se em arma de dor que atinge os dois corações, pai e avó e reitera o conflito e a desconstrução do senso comum sobre o amor incondicional existente entre mãe e filho. No poema, eles são adversários.

Na segunda parte, o hipérbato marca o ritmo do verso e o advérbio temporal "agora" marca o momento em que o sujeito lírico revive a mágoa da reação negativa da mãe através da gravação da voz (verso 14). Agora a mãe não vive mais e novamente ela é representada por sua voz, não mais a humana, mas sim a voz mecânica, que fora gravada clandestinamente, por isso "grampeada". No entanto, essa voz não deixa no passado sua aspereza, como percebemos pelo efeito expressivo causado pelo acúmulo semântico de termos como "árdua", "resistente", "irredutível". No presente ela ainda é "árdua", o que revela o modo como o eu lírico revisita sua memória: por mais que haja um distanciamento temporal, não há um distanciamento emocional. A atmosfera áspera é a mesma, com o agravante de o gravador possibilitar que a cena seja repetida quantas vezes forem necessárias (verso 17).

Essa repetição da negação através da voz rouca promove um desgaste duplo: a voz, cada vez mais rouca e a relação entre mãe e filho, pois o não que ressoa continua a ferir o eu lírico, como vemos no fragmento: "o não rouco/ cada vez mais roufenho, não somente/ pela convicção mas, também, pelo tempo/ que se obstina a magoar-me, mais e mais". Esse fato contraria o dito popular de que "o tempo cura todos os males". No caso do eu lírico, o tempo tem sido um dos colaboradores para o aumento de sua dor.

A seguir a sina do eu lírico é revelada nos versos "Praga, prego martelado, sem prece/ que me livre". É popular um dito segundo o qual "praga de mãe pega", não há nada a se fazer quando a praga é rogada pela figura maternal. O efeito expressivo causado pelo acúmulo semântico nesses versos e as imagens do prego martelado e da ausência de uma prece libertadora contribuem com a construção da resignação do eu lírico diante da dor que resiste ainda no presente, que também é marcada pela aliteração do som do encontro consonantal perfeito "pr". É interessante como o jogo sonoro proposto pelo poeta influencia na criação das imagens, pois essa sonoridade está entre dois versos em que a aliteração da consoante nasal bilabial /m/ é intensa e colabora na construção da imagem da mágoa e do mar como solução. Assim, além de marcar o ritmo dos versos, há a representação da resignação do eu lírico que se constitui entre a existência da mágoa e a impossibilidade de lançá-la ao mar.

Desse modo, haveria uma fuga possível, silenciar a voz da mãe jogando o gravador ao mar, tal qual Anfion faz para silenciar a flauta que ele não sabia como controlar. No entanto, o eu lírico é consciente de que não pode executar essa ideia, conforme lemos no fragmento: "pois embora maligna/ sua fala é o que resta e fica de você/ - viva - vibrando no ar, insistente, íntegra/ já que seu rosto desanda na memória". Se na primeira parte do poema a voz representava metonimicamente a mãe, na segunda,

a voz exclui todo o resto da mãe, isto é, a voz passa a ser integralmente a memória viva da mãe, o restante "desanda na memória".

O livro *Lar*, é composto de três partes, das quais as duas primeiras, "Primeira série" e "Formação", revelam o discurso autobiográfico do eu lírico. Através delas é possível perceber uma série de conflitos do passado, entre eles os escolares e familiares, por exemplo. Como espaço onde estão guardadas as memórias do sujeito lírico, a poesia de *Lar*, não é um espaço idílico, como em *Boitempo*. O eu lírico não revela traços humorados como os de Drummond, mas sim a relação conturbada com a família trazendo à superfície o desajuste do eu. Isso justifica a supressão do aposto "doce lar" do título, restando em seu lugar uma vírgula que representa uma lacuna. Assim, *Lar*, é uma autobiografia lacunar.

Em "Gravador" percebemos esse desajuste do eu lírico através de seu conflito com sua mãe, figura austera, com quem o filho mantém uma relação tensa. Comprovando a tese de Combe (2010), a leitura dos poemas de *Lar*, é desconfiada em razão da caracterização do livro como autobiografia e da presença de um eu lírico em primeira pessoa. Somos levados a cruzar os dados biográficos do eu empírico com as informações dadas pelo eu lírico. No caso de Armando Freitas Filho não é tarefa difícil encontrar paratextos que revelem suas informações pessoais, pois é um poeta afeito às entrevistas e demais formas de exposição na mídia.

Assim, sobre o relacionamento com a mãe, Armando Freitas Filho revelou quando do lançamento de *Máquina de escrever*: "Minha mãe mais distante na idade adulta foi de uma presença decisiva na minha formação: sua aspereza e ironia, como que temperava sua relação comigo. Fui mimado a seco, digamos assim" (2013). Essa referência à mãe e ao relacionamento distanciado que manteve com ela durante a vida adulta remete ao relacionamento exposto em "Gravador". A aspereza vocal e torpor da mãe representada nos versos também é um traço em comum com a mãe do poeta Armando Freitas Filho. Outro dado autobiográfico é o fato de seu segundo filho, Carlos, ter nascido no ano de 1991, data presente na primeira parte do poema.

A influência de *Boitempo* ao lidar com a memória e a referência a Anfião também são traços de um eu autobiográfico presente no poema. Drummond, Cabral, Bandeira e Gullar integram o quadro de influências de Freitas Filho. A partir desses dados, enxergamos como o eu autobiográfico se revela através dos versos e percebemos como as experiências do eu lírico se entrelaçam às do eu empírico.

Combe (2010) discute os limites entre o sujeito ficcional e o sujeito autobiográfico e questiona: por que tratá-los distintamente se a fronteira que os divide é tênue e essas noções estão imbricadas? Caso sigamos as regras do jogo proposto por Combe, perceberemos no poema de Freitas Filho que ele cria um sujeito ambivalente: o sujeito lírico é um sujeito autobiográfico ficcionalizado que, ao apresentar a experiência vivida, corrobora para que o singular se encontre com o universal. Assim, é possível problematizar fora da esfera individual as relações entre mãe e filho, a expectativa em relação à imagem maternal, o resgate da memória e sua configuração lacunar.

Flora Sussekind, ao traçar o percurso da metamorfose do sujeito lírico, anuncia que, se o século XX houve o afogamento do sujeito lírico, na contemporaneidade o sujeito está fraturado, o que pode ser a causa da impossibilidade do fingimento.

Segundo a autora, o sujeito lírico se constitui por fragmentos (2003, p. 317). É o que temos no poema de Freitas Filho - fragmentos de memória, uma memória lacunar. O sujeito lírico recupera sua memória através da voz, é um fragmento do passado. O que importa é a "experiência lírica" provocada pela evocação dos fatos biográficos.

No texto "As máscaras", Hamburger sugere que "a primeira pessoa na poesia lírica serve para transmitir um gesto, não para documentar a identidade nem estabelecer fatos biográficos" (2007, p. 115). Segundo o autor, quando o poeta se utiliza do espaço do poema para isso, a primeira pessoa se torna ""egoísta", e não raro entediante" (idem). Isso não acontece no poema de Freitas Filho, pois diz o eu lírico revela a relação fraturada entre mãe e filho, o que representa a fratura do sujeito na modernidade. "Cabe ao leitor responder ao gesto dramático sem saltar para o palco" (idem), ou seja, o leitor compartilha da experiência vivida pelo eu lírico através da leitura. "Difícilmente há um poeta moderno digno de ser lido que não solicite ao leitor que entenda e leve em consideração "a verdade das máscaras" (idem). Em Freitas Filho há esse pacto com o leitor. Os paratextos convidam a fazer uma leitura autobiográfica, mas o leitor precisa fazer o exercício crítico e perceber o jogo proposto pelo poeta, o dinamismo da ficcionalidade.

Considerações finais

O eu lírico do poema "Gravador", de Armando Freitas Filho, visita sua memória em busca do sentimento que remete à figura materna, a dor. Para tanto, o gravador é o recurso utilizado, é o guardião da voz da progenitora e também o guardião da dor. Ao acessar os inúmeros paratextos nos quais Armando Freitas Filho expõe informações pessoais e sobre seu processo criativo, encontramos a revelação sobre seu relacionamento conflituoso com sua mãe.

No entanto, não podemos abandonar o eu lírico presente nos versos e aceitar que aquele é um eu exclusivamente autobiográfico. O poema na primeira pessoa leva o leitor a uma ilusão referencial: essa voz é do eu lírico ou do eu empírico? A proposta de Combe (2010) é que aceitemos a duplicidade de subjetividades como um jogo, no qual o eu autobiográfico também se constitui ficcionalizado. Esse entrelaçamento de subjetividades aconteceria mesmo quando o eu lírico é puro, pois a linguagem exprime as experiências vividas pelo eu empírico. Assim, o eu autobiográfico seria um recurso poético, a representação de si através da criação de uma subjetividade outra, que se reconfigura na modernidade lírica.

Assim, o poema "Gravador" pode ser lido a partir do viés autobiográfico, mas somente até onde os paratextos podem guiar a leitura. Faz-se necessário perceber que o poeta lança mão desse recurso como uma alternativa para dentre as múltiplas possibilidades que a modernidade lírica oferece.

Referências

- CAMILO, V. Lar, a autobiografia de uma poética. In: FILHO, Armando Freitas. *Lar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 9 - 15.
- COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. In: *Signótica*, Goiânia, vol 25, nº 1, p. 221 - 241, 2013.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. CAMILO, Vagner & MESQUITA, Iside. *Revista USP*, São Paulo, nº 84, dezembro/fevereiro 2009/2010, p.112-128.
- FILHO, Armando Freitas. *Lar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. Leia poemas do livro Lar, de Armando Freitas Filho. [04.07.2009] *ESTADÃO*. Entrevista concedida a Francisco Quinteiro Pires. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-poemas-do-livro-lar-de-armando-freitas-filho,397844>>. Acesso em 15 de jul. 2015.
- _____. 'Dever' marca os 50 anos de poesia de Armando Freitas Filho: entrevista. [01.09.2013] *Portal G1*. Entrevista concedida a Luciano Trigo. Disponível em: < <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2013/09/01/1632/>>. Acesso em: 15 de jul. de 2015.
- HAMBURGER, M. Identidades perdidas. In: ____ *A verdade da poesia: tensões na poesia desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 63 - 88.
- _____. As máscaras. In: ____ *A verdade da poesia: tensões na poesia desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 89 - 115.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Volume IV. São Paulo: EDUSP, 2004.
- SUSSEKIND, F. Ego trip. Uma pequena história da metamorfose do sujeito lírico. In: ____ *papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 305 - 318.

ABSTRACT: Armando Freitas Filho writes in *Lar*, his poetic autobiography. He summons the memory to reveals his past conflicts. This conflicts is also revealed when the lyrical first voice is mistaken for the empirical voice. Dominique Combe discusses the boundaries between these two instances in autobiographical poetry. This match between subjectivities is perceived in the poem "Gravador", by Armando Freitas Filho. The purpose of this article is to show how lyrical and autobiographical voices are revealed in verses that reveal the conflicting relationship with the mother figure.

KEYWORDS: Armando Freitas Filho, lyrical voice, autobiographical voice.

“Faláspera”: Uma Leitura de *Algaravias*, de Waly Salomão

“Faláspera”: A Reading of *Algaravias*, by Waly Salomão

Suzanny de Araujo Ramos¹

RESUMO: Este artigo empreende uma leitura analítica de *Algaravias: câmara de ecos* (1996), de Waly Salomão, no intuito de pensar a natureza de seu discurso lírico, principalmente no que tange à sua concepção de poesia como uma “faláspera”. O termo, criado por Waly no magnífico “Poema Jet-Lagged”, constitui-se como ponto de partida para a compreensão do modo como o poeta se posiciona diante da escrita concebida como uma construção poética centrada na aspereza, visando sempre ao desconforto, inquietação inerente à poesia moderna cujo principal objetivo é o de tirar o leitor de seu estado habitual para lançá-lo em uma situação incômoda.

PALAVRAS-CHAVE: Waly Salomão; *Algaravias*; poesia; “faláspera”.

Não há dúvidas de que desde a estreia, em 1972, com uma prosa poética marcadamente experimental, Waly Salomão já demarcara uma escrita sob o signo do desconcerto e do excesso. Na (im)(ex)plosiva experiência com os signos, se as fronteiras não eram visíveis, tampouco visavam à estabilidade. “O meu é um curso enviés torto oblíquo de través. O meu é um fluxo MEÂNDRICO”, escreveu ele em texto para a segunda edição de *Me segura qu’eu vou dar um troço* (2003, p. 23).

De fato, ao embrenhar-se por uma via sinuosa e oblíqua – onde a irreverência, a subversão e a transgressão se encontram e se complementam – a escrita waliana desarma-nos perante a ausência de um “centro” fixo, da mesma maneira que desafia (na desenvoltura com que explora e expande as possibilidades do signo linguístico) nossas convicções acerca do poético. Prova disso é a desconcertante possibilidade – a que incessantemente se abre – de distender-se e/ou perder-se (o perder-se em Waly é quase uma espécie de orientação) no misto de beleza e caos, ordem e desordem, que a atravessa e a dilacera.

Subjacente à matéria híbrida e cambiante de sua elocução (oscilante entre a poesia e a prosa ensaística), avulta-se a necessidade de alçar uma liberdade de

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

pensamento – a *liberdade livre* na concepção de Rimbaud. O que não só anuncia como potencializa o anseio irrefreado de ultrapassar-se, de transcender a língua e a si mesmo, de “ser mais” (já o sendo). Assim, mais que visceral e porosa, a força móvel que ao poeta anima é subversiva. “Minha sede não é qualquer copo d’água que mata”, assegurou em *Gigolô de bibelôs* (1983), seu segundo livro.

Daí percorrer (com o mesmo veio revolucionário) variados segmentos artísticos, experienciando concomitantemente a escrita do poema e do ensaio, a composição de letras de música, bem como a direção de espetáculos teatrais. E se no horizonte de mutações culturais dos anos 60/70 – delineado sobretudo pela propagação de movimentos como a Tropicália, a poesia marginal e adjacências – é notória a representatividade da figura emblemática e polivalente de Waly, na poesia é que melhor atestamos a dimensão de sua força criadora.

“Sempre tendente a ser outra coisa. Carente de ser mais./ Sob o signo do ou.” (SALOMÃO, 2014, p. 112), difícil precisar o alcance e a profundidade do impulso criador que move a balbúrdia verbal de sua “faláspera”. Sobretudo se considerarmos que, animados por uma avassaladora inquietude interior, seus versos encarnam a expectativa de um vir-a-ser que a um só tempo desconcerta e desafia – inclusive ao leitor mais avisado.

Considerando-se que “A verdade da poesia, e da poesia moderna especialmente, deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas, mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões” (HAMBURGER, 2007, p. 61), pretendemos lançar neste trabalho uma visada crítica sobre aquela que, ao encarnar as múltiplas faces do itinerário poético de Waly, se tornaria a sua obra de maior alcance: *Algaravias: câmara de ecos* (1996).

Focalizando alguns dos poemas do livro que abrangem a proposta de nossa leitura analítica, ilustraremos como se interagem e/ou se confundem (num jogo de reveladoras aparições e sutis camuflagens) as mais variadas elocuições de que Waly se apropriara desde o seu livro de estreia. Discorreremos, ainda, acerca da natureza de seu discurso lírico que, concebido pelo próprio Waly como uma “faláspera”, concentra cabalmente a experiência do desconforto – inquietação que atravessa a poesia moderna.

Entre o desconcerto e a polifonia

São conhecidos os versos de “Nova poética”, do livro *Belo belo* (1948), onde Manuel Bandeira propagara o postulado teórico que, no âmbito do poético, considerava intrínseco às renovações modernistas, a saber: a teoria do poeta sórdido. Nos termos bandeirianos, a poesia moderna deveria aproximar-se da matéria suja do real de tal modo que tirasse o leitor de seu estado habitual e, análoga à vida, o lançasse em uma situação incômoda.

O poema deve ser como a nódoa no brim:
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero. (BANDEIRA, 2007, p. 232)

Ora, sob o signo do desespero – metaforizado por Bandeira na imagem da “nódoa no brim” – tal concepção do fazer poético instala-se de maneira análoga e resoluto em Waly. Contrária a qualquer aspiração passiva do verso, sua obra mantém-se seguramente mais próxima da consciência moderna aclamada pelo autor de *Estrela da vida inteira*, do que necessariamente do ideal positivo da poesia como “orvalho”.

É o que comprovam, por exemplo, os versos do “Poema Jet-Lagged”, de *Algaravias: câmara de ecos* onde, a certa altura, assistimos à cena (curiosamente similar à do poema bandeiriano) do “vinho raro que explodiu dentro da mala/ e tingiu de tinto a camisa alva e cara da marca/ “Comme des garçons”.” (SALOMÃO, 2007, p. 32).

Ao partilhar da mesma inquietude bandeiriana, Waly dialoga com uma das questões que estão no centro da poesia moderna: a proposição de uma poética como experiência negativa, centralizada particularmente nos “efeitos de choque” – como ressalta-nos Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1991) – que, diante das associações à primeira vista inusitadas, no leitor promovem.

Aliás, é própria da poesia moderna essa função hermética e perturbadora, recuando-se de uma subjetividade em favor de algo exterior. Ainda segundo Hugo Friedrich (1991, p. 17), “Pode-se falar de uma dramaticidade agressiva do poeta moderno” que, dentre outras questões que domina, “determina também a relação entre poesia e leitor, gera um efeito de choque, cuja vítima é o leitor. Este não se sente protegido mas, sim, alarmado”.

Algaravias: câmara de ecos é, nessa direção, a obra de Waly mais plenamente realizada. Nela, já para ilustrar, consagra-se a experiência do desconcerto, “Todas as coisas íntegras dilaceram-se/ ou são dilaceradas.” (SALOMÃO, 2007, p. 65), e do excesso, “encharcar ao longo do poema inteiro,/ do começo até o fim,/ metáforas, metáforas, metáforas.” (SALOMÃO, 2007, p. 46); da supressão de fronteiras entre o eu e o outro, “Agora, entre meu ser e o ser alheio/ a linha de fronteira se rompeu” (SALOMÃO, 2007, p. 21); do humor “demolidor” – nas palavras de Francisco Alvim (2014, p. 469). Mas também sobreleva o singular jogo de palavras que, de maneira legítima e plena, Waly efetua apropriando-se das mais variadas categorias discursivas.

Três títulos marcadamente experimentais precedem a publicação de *Algaravias: Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972), *Gigolô de bibelôs* (1983) e *Poemas de Armarinho de miudezas* (1993). Se considerada a argúcia com que opera a intersecção de análogos e dissonantes discursos, a tríade inicial seria o suficiente para comprovar a força inventiva do autor. Não obstante, é com a publicação de *Algaravias* que Waly angaria o devido reconhecimento – o livro foi agraciado com os prêmios Alphonsus de Guimarães, da Biblioteca Nacional, e o Jabuti, na categoria poesia, o que sublinha sua importância no quadro da poesia do autor e da própria poesia brasileira.

Se pensados no conjunto e à luz das obras precedentes, denota-se que, em termos estruturais, os poemas do livro estão mais bem realizados como tais. Sobressai, ademais, uma contenção no plano tipográfico dos textos e sobretudo na verve experimentalista, tão bem explorada nas obras iniciais. Todavia (e de maneira magistral), o discurso polifônico resiste, bem como a sensação de “incompletude” já mencionada em *Me segura qu’eu vou dar um troço*, sua obra de estreia.

Considerando, pois, a emergência de uma poesia fundamentalmente polifônica, porosa à intromissão de outras vozes sem, contudo, abandonar efetivamente a sua própria voz, não surpreende que o veio polifônico não só é anunciado pelo título (“Algaravias”) e subtítulo (“câmara de ecos”), como reiterado na transcrição, logo no início do livro, da etimologia do vocábulo “algaravias”, extraída do *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, de Pedro Felipe Monlau.

Por se tratar de um texto esclarecedor no que tange à compreensão da natureza do discurso poético waliano, reproduzimo-lo abaixo:

ALGARABÍA. Del *á. al-garb*, el occidente: algarabia, el poniente, cosa de poniente, gente que vive hacia el poniente, lengua de los alárabes que morában hacia el poniente: Y como esa lengua de los alárabes era un *á.* corrompido, poco inteligible para los castellanos, de ahí que traslaticiamente pasase *algarabía* a significar cosa dicha o escrita de modo que no se entiende, y gritería de varias personas que por hablar todas a un tiempo, no se puede comprender lo que dicen. – Otros dicen que salió de *al-arabiya*, la lengua *á.* – *Algarabia* es también nombre de planta, y parece que se le dió por la confusión de sus ramas, aludiendo al significado con que está comunmente recebida la voz *algarabia* (Academia Española) (SALOMÃO, 2007, p. 17).

Como vimos, a inscrição metalinguística distingue de imediato a especificidade da poesia de Waly. É a essa mesma sensação de desconforto e desespero que ele nos convida (na polifonia que opera) a experienciar. Este cuidado (intencional por sinal) do autor dispensado ao projeto construtivo da obra impõe-se, sem dúvida, como via de acesso à sua poesia – da polifonia extrai-se a sua concepção dominante do fazer poético.

“Faláspera”: assim Waly definiu sua arte poética. O termo aparece uma única vez em *Algaravias*, especificamente no “Poema Jet-Lagged”, e já sintetiza a visão de Waly sobre a escrita concebida como uma construção poética centrada na aspereza, visando sempre ao desconforto. Não menos curiosa e reveladora é a inusitada associação dos sintagmas “fala” e “áspera” que dão origem ao termo, sinalizando-nos um novo campo interpretativo: a tão bem projetada sintonia entre o áspero e o discursivo como eixo fundamental para se entender essa poesia.

Convém lembrar que, ao discorrer em entrevista a Adolfo Montejo Navas, em outubro de 2001, sobre o processo de criação de um de seus poemas de *Algaravias*, intitulado “Fábrica do poema”, Waly assinalou que o fizera intencionalmente para ser um “poema anti-musical, anti-facilidade, de forma que as palavras não fossem palatáveis, digeríveis, musicáveis” (SALOMÃO, 2001).

Ora, tal assertiva centraliza, sem dúvida, o modo como ele concebe a criação poética. Ou melhor, a natureza de sua “faláspera”. O que não só ocorre em “Fábrica do poema”, mas auxilia-nos na compreensão do conjunto de poemas que compõem *Algaravias* e, quem sabe, o conjunto da obra do autor.

Expliquemo-nos. Ao lado de um rigor e apuro estético excepcionais, a aspiração intencional de se construir, para relembrar o poeta, um “poema anti-musical, anti-

facilidade”, afastando-se de uma dicção aparentemente de fácil acesso, deflagra a tentativa de Waly de assegurar que o leitor, no contato direto com seus poemas, não incorresse, por mero descuido ou mesmo por uma atitude cômoda, às pouco profundas (e por vezes arriscadas) decodificações imediatas. Depreende-se, ademais, a sua visão do poético como fruto de uma elaboração consciente, mais de caráter racional, menos emocional. É o que ele parece-nos dizer no poema “Hoje”, de *Algaravias*:

Alguém acha que ritmo jorra fácil,
pronto rebento do espontaneísmo?
Meu ritmo só é ritmo
quando temperado com ironia.
Respingos de modernidade tardia?
E os pingos d’água
dão saltos bruscos do cano da torneira
e
passam de um ritmo regular
para uma turbulência
aleatória. (SALOMÃO, 2007, pp. 67-68)

Convém sublinhar aqui o interesse do autor em refletir acerca do próprio fazer poético. Esse exercício autorreflexivo e autoconsciente é certamente resultado do peculiar veio crítico de Waly que – direta ou indiretamente – visa precaver o leitor acerca dos procedimentos construtivos que fundamentam sua poesia. Em outras palavras, do efeito perturbador de seus versos que, de maneira imprevista, “passam de um ritmo regular/ para uma turbulência/ aleatória”.

Se insistirmos nessa direção de uma experiência irrequieta e perturbadora do poético, é possível pensarmos ainda que, de certa maneira, Waly se valera da premissa cabralina (Waly foi um leitor atento da poesia de João Cabral) do áspero como artifício para *deseimbalar* o leitor. Como bem observou Antonio Cicero (2014, p. 509), “A afinidade entre Waly e Cabral reside certamente no fato de que, por desconfiança em relação ao natural e ao espontâneo, a produção poética tanto de um quanto do outro é extremamente artificial e elaborada”.

Entretanto, se considerarmos as diferenças que separam Waly e Cabral destaca-se, a título de exemplo, a concepção acerca do fazer poético. Em Waly, o projeto cabralino da vigia não se realiza de maneira efetiva, para ele, “não deve adiantar grande

coisa/ permanecer à espreita no topo fantasma/ da torre de vigia” (SALOMÃO, 2007, pp. 35-36). Não se sustenta igualmente a ideia do poema como “arquitetura ideal”, por isso, qualquer aspiração de alçá-lo através do exercício da escrita é frustrada “e o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo.” (SALOMÃO, 2007, p. 35).

Assim como também não funciona o projeto surrealista da “simulação de se afundar no sono” (SALOMÃO, 2007, p. 36). O problema em questão, como Waly nos coloca de maneira pontual ao final de “Fábrica do poema” – numa construção imagética, ressalta-se aqui, de alto nível metalinguístico –, não se circunscreve à tentativa de encontrar o poema, porém instaura uma nova inquietude,

pois a questão-chave é:
sob que máscara retornará? (SALOMÃO, 2007, p. 36)

Algaravias de uma “faláspera”

Dos poemas de *Algaravias: câmara de ecos* que ilustram a aspiração de uma poesia áspera e respectivamente a peculiar polifonia que atravessa a obra toda de Waly, o “Poema Jet-Lagged” é certamente um dos mais emblemáticos. Tal peculiaridade deve-se ao fato de ser não só um dos poemas mais bem realizados do livro e, de maneira geral, do itinerário poético de Waly, mas porque dá provas, através do labor construtivo de seus versos, do notável domínio do poeta com a linguagem. É nele, inclusive, que encontramos o termo “faláspera”.

Vejamos as estrofes iniciais do poema:

Viajar, para que e para onde,
se a gente se torna mais infeliz
quando retorna? Infeliz
e vazio, situações e lugares
desaparecidos no ralo,
ruas e rios confundidos, muralhas, capelas,
panóplias, paisagens, quadros,
duties free e shoppings...

Grande pássaro de rota internacional sugado
pelas turbinas do jato.

E ponte, funicular, teleférico, catacumbas

do clube do vinho, sorbets, jerez, scanners,
hidrantes, magasin d'images et de signes,
seven types of ambiguity,
todas as coisas
perdem as vírgulas que as separam (SALOMÃO, 2007, p. 29)

Concentrados na experiência da viagem, do deslocamento, ou ainda, na projeção da mobilidade e/ou velocidade dos cenários urbanos, os versos acima consagram simultaneamente o exercício da dúvida e a experiência do vazio. Ademais, ao abrirem-se a uma perspectiva interrogativa, focalizam de imediato a inquietude do sujeito: “Viajar, para que e para onde,/ se a gente se torna mais infeliz/ quando retorna? Infeliz/ e vazio, situações e lugares/ desaparecidos no ralo”.

A exemplo da ambiência urbana, o poema é oferecido pelo viés do excesso. Ritmo e sintaxe fundam-se num mesmo propósito: o de expressar uma experiência verbal caótica e tumultuária que, por sua vez, consagra o desconcerto do sujeito poético. No múltiplo, a visão revela-se confusa e perturbadora, “ruas e rios confundidos, muralhas, capelas,/ panóplias, paisagens, quadros,/ duties free e shoppings...”. Abismado e fragmentado nesse espaço urbano de mutações aceleradas, sobressai um eu que, “Infeliz e vazio”, com ele não se identifica.

Paralelamente, é interessante notar o efeito de corte/interrupção dos espaços/cenários aludidos através do uso excessivo das vírgulas que a um só tempo revela os desvios e as fissuras que balizam essa linguagem. Quanto à adoção de uma linguagem fragmentária, vale notar o diálogo com a poesia de Oswald de Andrade (conforme o livro *Pau Brasil*, escrito em 1924 e publicado em 1925). A exemplo da poesia oswaldiana, a cidade é trazida ao texto de Waly não apenas como tema. Antes, ela emerge no uso de diferentes procedimentos linguísticos – dentre eles a montagem, a *collage*, o efeito de recorte, a justaposição de diferentes pontos de vista e mudanças de registro poético – que acentuam o caráter multiforme e fragmentário da urbe.

E é, aliás, nesse mesmo cenário urbano, paradoxalmente pleno e vazio, que o poema:

explode-implode um vagão lotado de conectivos
o céu violeta genciana refletido
na agulha do arranha-céu de vidro

estações megalivrarias bouquinistes
la folie du voir bistrôs cinemas cidades
países inteiros engolfados no bueiro.
Alta cozinha e junk-food alternam-se.
O carnaval caleidoscópico das ruas
onde a dura liga metálica das línguas
se derrama no vigor demótico tatibitati
full of bullshit dos motherfuckers and
mothersuckers e fuck yourself up.
É de dia? É de manhã? É de tarde? É de noite?
Dormindo? Acordado? Sonâmbulo?
Diâmbulo ou noctâmbulo? (SALOMÃO, 2007, pp. 29-30)

Em consonância com os versos que antecedem o excerto acima, “todas as coisas/ perdem as vírgulas que as separam”, a vírgula é aqui suprimida e a desordem fica mais aparente. Inicialmente acopladas, as coisas repentinamente bifurcam-se e concentram-se em si mesmas, na particularidade que as encerram. Nos ambientes buscados, a totalidade se desfaz, os espaços se dilatam e os limites são suprimidos e/ou confrontados. E a visão mais imediata que temos é a de um “mundo como jogo/ que se desarma”.

Não menos incisivos e perturbadores são os mecanismos da linguagem de que Waly se vale para expressar o poema que, inclusive, torna-se ágil naquilo que diz e na dinâmica de que se vale para dizê-lo, “Campo aberto,/ ele vira uma câmara de ecos” (SALOMÃO, 2007, p. 54).

Há que se destacar ainda, no caso do “Poema Jet-Lagged”, a amplitude de vozes e cenários demarcados, bem como a singular operação intertextual que o autor executa ao amalgamar, na conjuntura aberta e porosa do poema, as mais diferentes referências culturais e variações dialetais, dentre elas, o português, o inglês, o francês e o catalão. “Como uma flecha: o multilinguismo é o alvo” (SALOMÃO, 2007, p. 30).

Ora, o que há de peculiar nesse procedimento poético é que confere um caráter essencialmente múltiplo à obra de Waly – no sentido daquele “mergulho no múltiplo” que, como assinala Antonio Carlos Secchin (2003, p. 257), “não rasura a presença do sujeito”. E deve-se, em grande parte, a uma “ambição desmedida” que, como o próprio poeta argumentou em entrevista, foi determinante à elaboração dos poemas de *Algaravias*.

Eu quis assimilar diferentes tradições, quis assenhorar-me de diferentes linguagens. Acho muito limitado o poeta monoglota, insulado em sua própria língua e sem tomar contatos com outras tradições. [...], e isso leva tempo, não é como uma linha de montagem industrial. Quando eu senti o alcance de uma voz singular, estava chegando os poemas de “Algaravias” (SALOMÃO, 2001).

É ainda (e de modo dominante) o anseio de ultrapassar-se, de que falamos anteriormente, e que no contexto polifônico dessa poesia corrobora a distintiva lucidez do poeta diante do signo linguístico aliada a um anseio de renovação. Mas não só isso. Nele, o poema é também espaço do aniquilamento, da ambiguidade e das experiências caóticas: “O sol em extinção, as horas turvas e os espaços/ em desordens são minhas matérias” (SALOMÃO, 2007, p. 31). Em outras palavras, um universo poético oscilante entre o impasse e a recusa, entre a permanência e a ruptura.

É o que em direção análoga sugere o poema “Anti-viagem”. Aqui, a exemplo do “Poema Jet-Lagged”, persiste o tema da viagem. E, se de um lado a mobilidade não parece garantir o ideal de estabilidade aspirado:

Toda viagem é inútil,
medito à beira do poço vedado.

Para que abandonar seu albergue,
largar sua carapaça de cágado
e ser impelido corredeira rio abaixo?
Para que essa suspensão do leito
da vida corriqueira, se logo depois
o balão desinfla velozmente e tudo
soa ainda pior que antes pois entra
agora em comparação e desdoiro? (SALOMÃO, 2007, p. 47)

De outro, revela a expectativa de desvencilhar-se daquilo que é da ordem do desconhecido para alçar o concreto e o estável:

Quem viaja arrisca
uma taxa elevada de lassitudes.
Meu aconchego é o perto,
o conhecido e reconhecido,
o que é despido de espanto
pois está sempre em minha volta,
o que prescinde de consulta
ao arquivo cartográfico.

O familiar é uma camada viscosa,
protetiva e morna
que envolve minha vida
como um pára-choque. (SALOMÃO, 2007, pp. 47-48)

Não obstante, essa mesma urgência (que é do sujeito) da imutabilidade, do que é sem variações, é a certa altura do “Poema Jet-Lagged” por ele reavaliada:

Mas ficar, para que e para onde,
se não há remédio, xarope ou elixir,
se o pé não encontra chão onde pousar,
embora calçado no topatudo inglês
do Dr. Martens,
(a sensação de ter enfiado o pé na jaca)
se viajar é a única forma de ser feliz
e pleno? (SALOMÃO, 2007, p. 32)

Instala-se novamente o exercício da dúvida, já ensaiado em outros momentos do poema, e que em certa medida conversa com uma reveladora passagem anterior, que diz:

— Indique-me sua direção, onde você se encontra agora?
— Estou exatamente na esquina da Rua Walk com a Rua Don't Walk.
(SALOMÃO, 2007, p. 31)

É, portanto, nesse espaço côncavo, incômodo, e sobretudo intervalar (“na esquina”) que Waly inscreve, numa perspectiva mais ampla, a situação de impasse do poeta moderno e, conseqüentemente, da arte moderna. Sobre esse aspecto, são pertinentes as palavras de Davi Arrigucci Jr., nas orelhas da primeira edição de *Algaravias: câmara de ecos*, onde assevera que “O primeiro mérito de Waly é trazer para o centro da lírica moderna a experiência do descentramento de nossos dias e a situação problemática do poeta no mundo contemporâneo” (ARRIGUCCI JR., 2014, p. 476).

Ao final do “Poema Jet-Lagged”, a assertiva sobre o processo de criação é enfática, “Escrever é vingar-se da perda”, e reforça a consciência do poeta de que se tudo retorna, não mais poderá ser apreendido na sua essência, “Embora o material tenha se derretido todo/ igual queijo fundido” (SALOMÃO, 2007, p. 32). A esta constatação

agrega-se, por fim, a estrofe que remata, entre o humor e a ironia (bem ao modo waliano e, aliás, bem ao modo pós-moderno), o magnífico poema:

Escrever é se vingar?
Da perda?
Perda?
Embora? Em boa hora. (SALOMÃO, 2007, p. 33)

Percebe-se aqui o jogo sintático de redução (“Da perda?/ Perda?”) e expansão dos sintagmas (“Embora? Em boa hora”) que os versos operam. A sequência interrogativa, por sua vez, reitera o exercício da dúvida – dissolvendo as certezas que inicialmente pareciam tão sólidas – e permite que a voz do poema regresse (e perdure) como eco.

É o que, na contingência do verso e da vida, Waly almejou ser (e o foi sem ressalvas): tumulto de vozes a ecoar dentro e fora do poema. Ademais, ao fazer do poema recinto das algaravias, soube extrair de si mesmo uma voz singular e expressiva de tal modo que, ao persistir insistentemente na memória de quem o lê, não se encerra ao final do verso – adquire vida própria, poder de permanência.

Referências bibliográficas

- ALVIM, Francisco. “Vale a pena falar de novo? Conversa sobre alguns poetas de hoje”. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. pp. 467-469.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “Algaravias”. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. pp. 476-477.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- CICERO, Antonio. “A falange de máscaras de Waly Salomão”. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. pp. 492-513.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução dos textos Marise Curioni; tradução dos poemas Dora Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HAMBURGER, Michael. “A verdade da poesia”. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 35-61.
- NAVAS, Adolfo Montejo. “A poesia nômade de Waly Salomão”. Entrevista. In: *Revista Cult*. Ano V, nº51, out. 2001. pp. 4-9. Disponível em: <http://www.erratica.com.br/opus/12/>. Acesso em: 20 ago. 2015.
- SALOMÃO, Waly. *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Gláuks v. 15 n. 2 (2015)

_____. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano: Biblioteca Nacional, 2003.

_____. *Poesia total*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SECCHIN, Antonio Carlos. "Algaravias, de Waly Salomão". In: *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. pp. 257-259.

ABSTRACT: This article undertakes an analytical reading of *Algaravias: câmara de ecos* (1996), by Waly Salomão, aiming at viewing nature from his lyric discourse, mainly in relation to his conception of poetry as a "faláspera". The term coined by Waly in the magnificent "Poema Jet-Lagged", is the starting point for understanding how the poet stands in relation to writing conceived as a poetic construction centered on roughness, always aiming at discomfort, restlessness inherent in modern poetry whose main aim is to take the reader out of his usual state and cast him into an uncomfortable situation.

KEYWORDS: Waly Salomão; *Algaravias*; poetry; "faláspera".

O Passado no Presente; O Passado no Ser: *Mujer de cierto orden* de Juana Bignozzi

The Past in the Present; the Past in the Self: Juana Bignozzi's *Mujer de cierto orden*

Laura Cesarco Eglin¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar como a poeta argentina Juana Bignozzi no livro *Mujer de cierto orden* (1967) resiste ideias hegemônicas e heranças culturais sobre o passado e o presente, assim como concepções sobre a formação do ser. Essencial para esta análise são a noção do Husserl de uma memória dinâmica e empoderada, assim como a importância que Heidegger e Foucault adjudicam à produção da verdade de cada um para poder participar da criação da realidade. A partir da ideia de Hampl de que lembrar é uma ferramenta para contestar as narrativas oficiais, este trabalho examina a proposta de Bignozzi de uma forma alternativa de relacionamento com o passado que permite acessar um presente com mais profundidade e sabedoria.

PALAVRAS CHAVE: tempo, poesia, resistência, Juana Bignozzi

Juana Bignozzi, who was part of the Argentinean group in the 60s called “El pan duro” together with Juan Gelman, insists that poetry is not simply writing about the dictatorship or social injustice. For her, being a poet means having an extremely important task, that of revealing life’s mysteries to others, helping others to see. In Bignozzi’s words: “Se es poeta para trabajar con la lengua de otra manera, ¿no? En la poesía tiene que haber algún misterio, algo que el poeta ve y que el público no. Tenemos la obligación de revelar los misterios pero de una manera distinta de la que, por ejemplo, tiene el periodismo” (BIGNOZZI 2012). In *Mujer de cierto orden*, first published in 1967 by José Luis Mangieri, and then republished in *La ley tu ley*, Adriana Hidalgo’s 2000 recompilation of five of the poet’s books, Bignozzi uncovers the complexities and the alternative stories that make up reality. One of such possibilities and mysteries that Bignozzi reveals in this collection of poems is the past, not as a moment in time that is

¹ Doutoranda em Literatura Latinoamericana pela Faculdade de Espanhol e Português da University of Colorado at Boulder.

gone, but rather, as is elemental in the construction of the present, and ultimately, of the self.

It is no surprise then, that throughout Bignozzi's poetry, and this book is no exception, memory is a recurring theme. Bignozzi's poetic subject does not linger and dwell in the past, nor is she obsessed with maintaining the past just as it was. What is important for her is to listen to the people from the past, because by doing so, she learns to listen to herself. In fact, it is not only one's own memory that is important for this task, but also, that of others is just as important. The self, then, in *Mujer de cierto orden* is not an individual living in the present. Rather, it is a community made of past and present.

The constant engagement with the past and memory is related to Bignozzi's resistance: "El *pathos* de Juana Bignozzi deriva de su resistencia a sepultar lo que amó – sujetos, espacios, ideas. Su discurso se dirige al enemigo al mismo tiempo que se vuelve hacia el objeto perdido o postergado de su pasión" (HELDER 12). In Bignozzi's poetry nothing is either lost or left behind; the speaker carries with everything, and what she carries becomes a part of her tissue. Moreover, even when the speaker is not looking to remember the past, her "vidas muertas insisten en volver" ("Sprit o sentido del humor, como gusten," *Mujer de cierto orden* in *La ley tu ley*, 25).

The memory practiced and described in Bignozzi's work is one that is dynamic and empowering. A similar take on memory is appreciated in *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness* by Edmund Husserl:

Recollection is not expectation; its horizon, which is a posited one, is, however, oriented on the future, that is, the future of the recollected. As the recollective process advances, this horizon is continually opened up anew and becomes richer and more vivid. In view of this, the horizon is filled with recollected events which are always new. Events which formerly were only foreshadowed are now quasi-present, seemingly in the mode of the embodied present. (78)

Richard Jackson explains this quote by saying that "[t]he moment [...] always redefines itself, always transforms itself in an ever expanding movement" (28). Remembering, then, as far as Husserl is concerned, is ensued by a constant transformation of a future by way of bringing the past to act in the present and to interact with the present events and thoughts. Bignozzi's poetry is in constant movement to bring the past into the present,

and to make the former part of the latter, for, it is understood that the present and the people in it are not real or whole without taking into account the voices of the past. This brings into play what reality is. For Bignozzi, for example, reality appears to be a collaborative tissue to which she contributes through poetry, where she reveals how time is not separated into different moments that do not relate to each other. Conversely, she changes the given whereby what is in the past stays there and does not participate of the present, and adds new possibilities of existence. Bignozzi's viewpoint coincides with Martin Heidegger, who believes that to participate in the real, to be real, implies believing in truth, and also, going beyond it.

Truth, as Heidegger explains in the *Introduction to Metaphysics*, is based upon *physis* and involves the self's 'placing-itself-in-the-limit' to achieve a sense of ever-emergence which alone authenticates it (*Introduction to Metaphysics* 60, 109). The truth of the moment, then, resides in its dynamic process of appearing, emerging, expanding its horizons. This transformation of the moment as such, then, is also a transformation of, emergence of, the self. It is consciousness, the self, then, that not only creates but *is* Time. (JACKSON 28)

Allowing the past to be part of the present is not a mere act of remembering. From Heidegger's viewpoint it becomes an act of self-assertion that entails this "manipulation" of time, in that since the self is time, transforming the present is actually being an agent in the self's existence and identity. This is pertinent when reading Bignozzi because her speaker, by insisting in revitalizing the past and making it part of the present and of herself, is co-creating both what time is and how it is experienced, as well as constructing herself. The construction of identity entails resisting normative ideas regarding worldviews, reality, and the self. Bignozzi's poetic subject affirms her position as agent in the construction of the self and of the world around her.

Bignozzi's agency can also be looked at through Foucault's lens so as to be able to better understand what she is doing in her poetry. Firstly, Foucault links power with the "manifestation of truth," which is inscribing one's ideology into the world and making it the system by which it is governed. He also speaks of hegemony in Greek, which he clarifies is not what we understand as hegemony today, but "the exercise of power": "hegemony is just the fact of being in the position of leading others, of conducting them, and of conducting, as it were, their conduct." (7). He admits that

hegemony is not possible without “manifestation of truth” or “alethurgy.” He elucidates then that exercising power necessarily entails “the production of truth in the consciousness of individuals” (7). This means that a truth is created whenever there is power exercised over others, and that this truth is imposed in a usually subtle way as what everyone subject to and under that power thinks and accepts themselves. Foucault questions this monolithic truth and power, and affirms that the person who is “involuntarily subject” to this system of knowledge (the truth) can raise questions about the “contractual bond with the truth” (77). He goes on to clarify that these questions are not whether this knowledge is “truth or error, truth or falsity, ideology or science, rationality or irrationality that should serve as indicator for defining the legitimacy or denouncing the illegitimacy of power.” (77). The focus should be on “freeing oneself from power.” (77). This is not a “standpoint,” as far as Foucault is concerned, but an attitude: “It is an attitude that consists, first, in thinking that no power goes without saying, that no power, of whatever kind, is obvious or inevitable, and that consequently no power warrants being taken for granted.” (77).

It is safe to affirm that Bignozzi has this attitude of not taking for granted a system of knowledge in which she has no say. Her poetry does not merely aim to destabilize and negate power relations, but, like Foucault says: “It is rather a matter of putting non-power or the non-acceptability of power, not at the end of the enterprise, but rather at the beginning of the work” (78).

Mujer de cierto orden, precisely, can be depicted as a book of resistance to the official story and thoughts. It is a counterpart in the power struggle. This resistance takes the shape of a stance against leaving the past in the past, as well as a stance against having official voices cover up other voices of the past and even her own in the present. Beatriz Sarlo’s comment on *Mujer de cierto orden* highlights this destabilization of one official voice already from the title of the book:

Mujer de orden, contrapuesta a hombre de orden, con sus obvias connotaciones ideológicas; y mujer de un orden que no es único sino que está disminuido por el adjetivo “cierto”, que lo vuelve inestable, opinable, irónico. En aquel libro importante en la poesía argentina de los sesenta, Bignozzi presentaba contrapuesta al orden porque su orden era sólo “cierto” orden, secundario, conflictivo. Además, se presentaba como mujer, en 1967, cuando no se hablaba como hoy de la literatura de mujeres. (1)

This statement shows that through her poetry Bignozzi proposes to interpellate givens. Everything is questioned because there is always another side, another voice to tell the same story from a different perspective. She does so by stating clearly that the speaker is a woman, and by questioning this “universal order,” which includes the stories we hold as true, how we relate to the past and the present. Another way that we perceive resistance in Bignozzi’s poetry is in her scarce or lack of punctuation, as well as her apparent simple language. This disestablishes the rhetorical rules and yields the idea that the poems are straightforward when they are not, which thus shows another way of communicating, of remembering, of being. Bignozzi’s poems provoke reflection and the coexistence of perspectives. The readers are drawn to read and re-read the poems, to go back in order to gain insight into the present, which is the poem. In the same way, the poems encourage the readers to go back into the past in order to be able to read and write the present better. To exemplify how in *Mujer de cierto orden* the present is one of reflection, and one where, through memory, those from the past as well as the self become alive I will explore three poems.

The poem “El país mitológico” shows the responsibility of those on this side with regards to those on the other side, for these depend on their words in order not to be forgotten or relegated to oblivion.

EL PAÍS MITOLÓGICO

Desde sus cuatro clavos las fotos de la pared me dicen
del otro lado del mar nuestros huesos se deshacen,
del otro lado del mar hay flores rojas sobre ciertas tumbas
y silencio, rabioso silencio sobre otras
de este lado del mar,
en este hermoso mitológico país y casi nuestro
los rebeldes oficiales contemplan
sus balazos en la espalda,
sus fotos autorizadas;
las mejores vidas que me rodean pierden la forma,
a los rebeldes oficiales no les gustan ni las rabias ni las tristezas,
los muertos que no olvidamos los irritan en particular,
pero qué se le va a hacer,
dando pruebas de falta de respeto

Gláuks v. 15 n. 2 (2015)

nuestros huesos se mueven amparados por su furia,
suelen decirse no estamos muertos.

(Mujer de cierto orden, 32)

Already from the title of the poem, “País mitológico,” Bignozzi remits the readers to a world based on the creation of stories, where the word is obviously paramount. The poem itself is an embodiment of this belief in the importance of the word in resisting people’s death in the hands of the military or the official voice, the official memory. It is a struggle over power; it is about the politics of memory and forgetting. In poet Patricia Hampl’s words, it is “the habit of nations and those in power [...] to deny the truth of memory in order to disarm moral and ethical power” (209). This is so because “[w]hat is remembered is what *becomes* reality” (HAMPL 209). The word *mitológico* in Bignozzi’s poem aids in opening up a parallel reality, thereby yielding two different presents: in the present without the word the people in the photographs remain in the past, a past that is forgotten; while in the present “mitológico,” the people in the photographs partake of the present through the speaker’s words.

In this poem the speaker not only gives the people in the pictures a present through the poem, but also, she gives them a voice within her voice. A mise en abyme of voices, which serves to make the voices from the past heard loud and clear, as well as to make these voices not only those of the people in the pictures of the speaker’s wall, but the voices of all those gone that are in pictures on all walls. Bignozzi is constantly reminding the reader of this delicate balance between silence and voice, past and present, and how the speaker is pivotal in bringing the forgotten to memory, the silenced to be heard, the past to the present, as well as the dead to life. It is a responsibility to engage with the ghosts so as to avoid a somber future, in which the ghosts “quedarán en silencio” and in “mudez,” which she describes as “ésta es la condena” (Untitled, “Quién es este desconocido caminando,” *Regreso a la patria* in *La ley tu ley*, 108). Those in the present must “desat[ar] la historia,” as well as their stories so as to write a new history, which is what the poetic subject does in these poems (*La ley tu ley*, 108).

The first image in the poem, “Desde sus cuatro clavos las fotos de la pared me dicen,” is of the photographs in the wall saying something to the speaker. There is special attention drawn to the message that the people in the photographs convey. Their language, their talking, counteracts silence. What further counteracts this silence is their photographs

themselves, for, as Roland Barthes asserts: “in Photography I can never deny that *the thing has been there*. There is a superimposition here: of reality and of the past.” (76). The photographs hanging on the poetic subject’s walls subvert this silence that obliterates the people in the photos. These photos declare that these people are real, that they existed. Consequently, the photographs work as a way of returning them into history.

In “El país mitológico” it is not until line 7 that it is understood that those who speak “[d]esde sus cuatro clavos las fotos de la pared” are “los muertos que no olvidamos.” The enjambment of the first two lines, “Desde sus cuatro clavos las fotos de la pared me dicen / del otro lado del mar nuestros huesos se deshacen,” contributes to the merging of the voices of the speaker and of those in the pictures: they speak through her. The phrase “del otro lado del mar” appears to be shared by both the speaker and them. Although in the third line, with the repetition of “del otro lado del mar,” it becomes clear that this phrase is part of what the people in the pictures say, the enjambment of the first two lines has already created the idea that we hear the people through the poetic subject, and thus, it is impossible to separate them, just like it is impossible to separate the present from the past according to her.

The people in the pictures speak of those “del otro lado del mar” as well as of those “de este lado del mar” because there are dead people everywhere, in every country, who have something to say from their “tumbas.” The voices alert of the “silencio, rabioso silencio sobre” some of the “tumbas,” which points to the silencing of their voices and their stories. This is equivalent to their “huesos se deshacen,” for they disappear in this silence that seems to be imposed from the outside. It is those alive, who are not putting “flores rojas” on their graves, and are thus maintaining the status quo. In fact, the past and present conflate because in the past, these people were silenced by being killed with “balazos en la espalda,” and in the present they are silenced by not having been written into history and by oblivion. In this way, the present and the past are, in actuality, the same. Time appears not to flow and to be stuck, because of the repetition of this silencing, these deaths. For this reason, the dead continue to talk through memory, and only come alive in the memory of the speaker, and those like her, who listens to them.

The words in the poem and the words of the dead are trying to make the “hermoso mitológico país” their own. That is, populating the present with voices from the past, breaks the silence, and contributes to making the country “nuestro” and not just “casi

Gláuks v. 15 n. 2 (2015)

nuestro.” By bringing these voices to the present, the poem makes the past to be revisited and read differently. Not forgetting means unsettling these “rebeldes oficiales” and their official story: “los muertos que no olvidamos los irritan en particular” because they contest the widespread version of the past with voices from the past very much alive in the present. Not forgetting means unsettling time and allowing it to flow, allowing different events take place. The voices as well as the bones of the dead and the speaker’s, and others who like her remember the dead, are joined: “nuestros huesos se mueven amparados por su furia.” In this symbiosis by which the dead’s huesos become “nuestros huesos,” the bones acquire the ability to speak, to say themselves: “suelen decirse no estamos muertos,” to actively become part of the present, and thus, rearticulate the past. Those in the present are made from those from the past. Consequently, their words come from the past and from the present, and thus have more strength and power to change themselves and how time is experienced.

Like “El país mitológico,” “Mitología familia” also highlights that the present is constructed by those from the past within the speaker. She is complemented by them.

MITOLOGÍA FAMILIAR

Muy tarde ya en su casa
una mujer toca la vida que duerme
sólo ellos saben todo y sólo ellos me miran como extranjera
mujer de otra lengua.
Mueven la cabeza ante mis huesos
limpios ya de tanta tierra
nos hemos mordido dulcemente años y años
ahora amparan la muerte que han creado
el error de todo esto haber sido tan pocos
era demasiado amor para tan poca gente
gracias que estemos vivos todavía.

(Mujer de cierto orden, 44)

Here too, the title of the poem contains the word *mitología*, which remits to a story. Moreover, mythology was a way to explain the world and how it works, and which was substituted by science after the Age of Enlightenment. It is interesting to note that the poet chooses to align with mythology and not science. She is choosing this “cierto orden”

that holds a particular viewpoint, that of the speaker, which contests “objective” reality. The appropriation of reality on her part by way of positing her story, her truths, makes the “mitología” presented in the poem, reality, or at least a part of it. In fact, from the “mitología” in the poem, reality is expressed and experienced.

The poetic subject’s identity is formed by the incorporation of the narratives from those in the past. The poem reveals the process through which these become part of the speaker. The “mujer” in the poem is at the same time a woman, who is part of the “ellos [that] saben todo” and that view the speaker “como extranjera,” as well as the speaker. Both are a “mujer de otra lengua,” both “toca[n] la vida que duerme.” Towards the end of the poem there is a distinction between a *them* and an *us*, as if the “extranjera” is no longer by herself as opposed to “ellos” but belongs to a community, which is included in the speaker’s tongue—the poem—that is no longer an “otra lengua” by the end of the poem. After all, the dead and the poetic subject have bitten each other sweetly for years: “nos hemos mordido dulcemente años y años.” Associating with these people does not lead to the speaker’s death, or to her being trapped in the past, but on the contrary, it leads her to be protected by death: “ahora amparan la muerte que han creado.” In this poem then, the “mujer [that] toca la vida que duerme” awakens it so that living means that those from the past, forgotten in oblivion, as well as those in dreams can be alive. It is through her poetry that the speaker incorporates into her present, lives from the past, and consequently, makes her self richer.

I would like to add another layer to these two poems by looking into what it means to remember. Remembering through poetry is not that simple according to Kierkegaard: “The more poetically one remembers, the more easily one forgets: for remembering poetically is really only another expression for forgetting. In poetic memory the experience has undergone a transformation, by which it has lost all its painful aspects” (289). If, from Kierkegaard’s viewpoint, remembering through writing means undergoing a process of filtering memories through the aesthetic experience, and thus a changing of the past, thereby mellowing the pain and/or other feelings that were attached to the past events and experiences, then Bignozzi’s poems could be said to depict a double route in how the speaker relates to the past. On the one hand, she insists on having the past participate in the present, by drawing a genealogy with those from the past and by providing them with a voice. On the other hand, in this same movement of stirring up

the past and reviving it, the speaker is actually changing it, if not subduing it. This evokes another discussion on the double facet of writing, as stated by Emmanuel Levinas in *Proper Names* and Maurice Blanchot in “Literature and the Right to Death,” and according to whom both creating and killing coexist in the very same act of writing. For Kierkegaard, Levinas, and Blanchot, the past is killed when one writes it and very little of it, if any, is immortalized. If the process of the poetry writing filters many strands from the past and transforms it by the mere fact of translating it into an aesthetic experience, then it is possible to say that what the Bignozzi speaker is actually recuperating from the past is what she remembers, and, more specifically, what she chooses to write about. However, in Bignozzi’s poetry the emphasis is not on the past, but rather, on the poetic subject and how she relates to the past in order to create a certain present. It is crucial to consider that by writing the poems, the poet, Bignozzi’s poetic subject, is constructing the self. She does so by embracing the “queridas voces” of the “fantasmas” (Untitled, “Por ustedes queridas voces,” *Regreso a la patria* in *La ley tu ley*, 89) into her identity and her way of inhabiting the present. Although it is true that she filters and thus changes the past and its voices through remembering and through the aesthetic construction, she also engages with it and weaves it into the tissue of the present. Consequently, despite there being some “killing” of the past involved, what is actually being killed in Bignozzi’s work, is the monolithic—in this case, the past and present with only one voice, with one accepted way of experiencing them. As mentioned above, Bignozzi’s work does not seek to replace this monolithic, but conversely, to undermine it with a *certain* voice, her own. Therefore, through the construction of the poetic subject’s self, the past as experienced by or understood by her survives, and her present gives voice to a part of the past, and certainly not to all of it intact. Her present is the ever evolving self who goes into the past in order to be.

At this point it is relevant to study Alfredo Bosi’s take on memory and the formation of images. In “El país mitológico” there are the “fotos en la pared” (*Mujer de cierto orden*, 32), which means that the first images are not mental ones but photographs. In the case of the “Mitología familiar” these images are in the speaker’s reality, in her daily life and make-up. In both poems, nonetheless, the image, be it a real one, one that the speaker conjures up in her mind, or the image formed in the poem, is paramount for the speaker to connect to the past and those in it. Bosi states that “[a] imagem é um modo

de presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo” (13). Bosi stresses the relationship between the “nós,” that is, the person seeing or thinking of the image, and the image itself. This constitutes a shift of focus from the image to the person, and in the case of the poems, from the past and its memory to the speaker. What is learnt from reading the speaker’s images and seeing the past through her eyes is more about her and how she relates to the past than about the actual past itself. The image appears to depend on the viewer in order to gain presence. Again, in Bosi, there is the tension between presence and non-presence, life and death, one that is further explored when he looks into the verbs *aparecer* and *parecer* and their double relationship in images, both mental and written: “O objeto dá-se, aparece, abre-se (lat: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos.” (14). Bosi argues a translation of sorts, which is carried out when bringing to mind or to the poem an element of the past. It is a double translation, in the sense that first, it is a translation from the past (an event or person) to the present, and secondly, from the image in the mind to its appearance, that is, the manifestation of that image. Language then, helps to blur the borders of this process, even to the point of making it appear as if there is no process at all between making something appear and its similarity with the “original”—a case of simulacra. The similarity, and differences, between the past in the past and the past in the present are ignored, and the past in the present is taken as the real thing. What is real is what is filtered, what is in language.

The shift of attention to the processes within the person looking at an image and at the past described in Bosi is related to Hampl’s views on memory: “memory itself is not a warehouse of finished stories, not a static gallery of framed pictures” (205). Conversely, she admits to there being invention involved in the process of writing about what is remembered. This is why for her, like what was discussed on Bosi, is that her focus is on the construction of the person doing the remembering. Her emphasis is on the process of learning and the narratives that create the self. Memory then is alive, and as such, memories change from person to person and with time. This connects to David

Gláuks v. 15 n. 2 (2015)

Daiches' discussion on John Keats' "Ode on a Grecian Urn," where he contrasts immortality in or through art, which remains unchanged, to life, which implies change, even decay and death. Concomitantly, by revisiting the past or by bringing it into the present, one invariably changes it. The difference is that the change in this case comes from "outside" the past, for it is not that the past changes itself or from within, but that an agent in the present reads the past differently, or relates it to the present in a different way and thus transforms the past. In infusing the past with life, Bignozzi's poetic subject in the present, invariably brings the past to her, and consequently changes it, and by doing so, guarantees its life. Moreover, while Bignozzi's poetic subject is in the present infusing the past with life by revisiting it—although fixing it to an unchanging state in her poem—she insists that the past is actually helping to infuse *her* with life, to make her more insightful, and thus to deepen the connections with herself and the world around her.

The idea in Bignozzi's work that the present, and the self in it, is richer if the past is incorporated in it is undeniable. In "Vida de relación" the speaker emphasizes how she lives in this reality, in which the past is an element in her present. However, those around her do not have this ability—or belief—to combine the past into the present, because they fail to understand its importance.

VIDA DE RELACIÓN

En las mismas habitaciones con el mismo reloj
revivimos historias de los que se han equivocado
nosotros los que nunca haríamos eso, los que entendemos
seres solitarios con amores ocultos
si ellos pudieran entender los pobrecitos que aconsejan viajes
yo como persona que amo las hermosas formas de la muerte
y que ahora sólo espera no morir hasta entender
si mis hermosos amigos casi todos preocupados por la vida
pudieran quitarse la capa
yo les hablaría de la alegría les contaría historias sencillas
cuentos para alguien que quisiera vivir.
Si ellos dejaran de pasearse por el mundo
yo les hablaría de alguna de las
vidas que aún escucho
si yo estuviera totalmente loca o totalmente muerta
si alguna vez me dejaran sola sin ningún nombre

Gláuks v. 15 n. 2 (2015)

quiero decir sin preguntarme quién soy
yo les diría ciertas mujeres con amores tristes
conocen como nadie el sol de la tarde
las tazas de café compartidas
las sabias charlas sobre el tiempo
con mis hermosos amigos casi del alma
hablo del cambio de estación
de los viajes tan necesarios para la gente con inquietudes
yo les diría para los demás aún hay formas de convivencia
para nosotros, sólo ciertos cariños por las locuras
ciertas charlas que nos cuestan agonizar durante años
calles caminadas recaminadas
nosotros en realidad
gente con oficios que no sirven para triunfar
gente que se envenena dulcemente casi con amor.

(Mujer de cierto orden, 54-55)

“Vida de relación” speaks of how people who in different moments in time can be connected, how they can have a “relación.” From the beginning of the poem it is established that there is a continuity that comes from a repetition of space and time: “En las mismas habitaciones con el mismo reloj / revivimos historias de los que se han equivocado.” The verb *revivir* points to a two-fold connection. On the one hand, people in the present live exactly what others have lived in the past, in that they tread over the same paths and therefore have the same experiences. The reason for this is that everyone makes the same mistake, even if “we” are “los que nunca haríamos eso, los que entendemos.” On the other hand, *revivir* can also mean that the speaker and others in the present relive through memory and thoughts what people in the past have gone through. In this sense then, “revivi[r] historias de los que se han equivocado” is actually to bring the past back to life through memory and words. In either case, the relationship with the past is in the foreground. Concomitantly, there is an intention of wanting to stress a distinction between those in the past and the *us* in the present as these are described as supposedly understanding, while those in the past are described as the ones who have made mistakes. Nonetheless, because there is a union between the “ellos” and the “nosotros” already marked by the “relación” in the title and the “revivi[r] historias” of the first line, “En las mismas habitaciones con el mismo reloj,” as well as with the verb

revivir (to live again, to recall), the difference that is proposed between these two generations is undermined, and can be understood as having an ironic tone.

Starting from the fifth line, “si ellos pudieran entender los pobrecitos que aconsejan viajes,” the division shifts. There is no longer only just a *we* and a *they*; an *I* appears, who separates herself from the *we*, those alive, in a movement that turns them into another *they* (“los pobrecitos que aconsejan viajes”). This separation only serves to bring the speaker closer to the people from the past, for she clarifies that she is in intimate understanding with them: “yo como persona que amo las hermosas formas de la muerte.” Her only hope is that she not have to die in order to gain the understanding and wisdom (“y que ahora sólo espera no morirse hasta entender”), which those from the past have acquired and the “new” *they*—those that clearly do not understand how relationships work and therefore “los pobrecitos”—don’t. She wants to bring those dead into her present without her becoming the past. The difference between her “hermosos amigos” and the poetic subject, is that they are “preocupados por la vida” and therefore travel, while she relates life to those that are dead: she listens to the stories about travels and wants to tell her friends about other stories: “la alegría les contaría historias sencillas / cuentos para alguien que quisiera vivir.”

The stories she would tell her friends are the same that appear in the second line of the poem, “revivimos historias de los que se han equivocado,” which is to say, stories of the people from the past. This is the speaker’s counter advice for relationships and for life in general: “hablar[les] de alguna de las / vidas que aún escuch[a].” She would be able to tell her friends about these past lives that she is connected to, if her friends were not travelling, “[s]i ellos dejaran de pasearse por el mundo,” which is their way of dealing with life and relationships. The poetic subject is more in line with “pasearse por el” time. Throughout the poem she tells of how close she is with those from the past and what a distinct way of approaching “las relaciones” and life in general she has from her friends. This is why her friends in the present are “hermosos amigos *casi* del alma,” (my emphasis), whereas the people from the past are embodied in her; they are part of her soul.

The speaker’s intimate relationship with those from the past is furthered as the poem progresses, and the speaker identifies more and more with the women from the past, their stories and their place in time. So much so that if she were stripped of a name

and identity, “si alguna vez me dejaran sola sin ningún nombre / quiero decir sin preguntarme quién soy,” her plan of action would be to incorporate into her identity narrative those of women from the past: “yo les diría ciertas mujeres con amores tristes,” which is to say, those women “que se han equivocado,” the women who she is in contact with, whose stories she hears and wants to tell her friends. For, after all, these women’s stories are her own stories, not only because she identifies with them so profoundly and because she listens to and learns from them, but also because she, in the present, has repeated these same love stories in her own life. It is as if the boundaries between their lives and times were blurred.

The poetic voice insists, despite her conversations with her “hermosos amigos” about seasons and trips, that what she would say would actually be that “hay formas de convivencia / para nosotros, sólo ciertos cariños por las locuras / ciertas charlas que nos cuestan agonizar durante años.” This is to say that the speaker returns to the “convivencia” with the experience from the past, with those from the past, with “ciertas charlas”—the ones that are hard to bear because they are full of pain and mistakes. The recurrence of “ciertos” and “ciertas”, as well as the word “formas,” which specifies the “convivencia,” point to both the difference between one afternoons and “charlas” and the others, as well as to the speaker’s awareness that what she proposes is but one path, and not the only life path and how to relate to time. This takes us back to Sarlo’s commentary, where the adjective “cierto” in *Mujer de cierto orden* serves to resist visions of the world that try to impose themselves on everyone as if they were universal. While the repetitions in the poem, as well as the speaker’s insistence on these experiences and people from the past, highlight a deep belief in the past merging with the present within her; her use of “cierto” and “cierta,” as well as her having conversations with her friends about trips, which is something that she knows is to their liking, indicates her negotiation of living between these two worlds. The speaker seems to be painfully aware of her position as hinge, in the sense that while she “am[a] las hermosas formas de la muerte,” she is not “totalmente muerta.” She is therefore still looking for “formas de convivencia” with those from the past, while she is still alive. By the end of the poem, when she participates in a “nosotros,” it is not clear if this *us* is referring to those that are dead or those that are alive. What is evident is the affirmation of this group, for, “nosotros en realidad” enhances their being anchored in reality, constituting it, creating it.

The “nosotros en realidad” also works as a seam, in the sense that it refers to both her and the people in the past, as well as to her and her friends in the present. The last two lines focuses on this latter “nosotros”: “gente con oficios que no sirven para triunfar / gente que se envenena dulcemente casi sin amor.” These seem almost enigmatic, in that they hold a negative ending following such positive lines, in which the speaker was able to “conviv[ir]” with those from the past, the dead. The reader is, however, reminded that the lines leading to the end of the poem are written in the past subjunctive (“pudieran quitarse”; “si ellos dejaran de”; “si estuviera”; etc) and conditional tense (“les hablaría”; “les contaría”; “les diría”; etc), and this denotes situations that are hypothetical because they have not transpired. Neither can the dead, “los que se han equivocado,” understand “los pobrecitos que aconsejan viajes,” nor are her “hermosos amigos” able to “quitarse la capa” and stop traveling “por el mundo.” While in her poem the speaker is able to actually bridge the people from the past and those from the present, by telling her friends about these past lives, in reality, the reader comprehends that this bridging of the gap only occurs in her and in the poem. That is, she does not actually tell her friends of the “historias sencillas” that come from the past, nor does she actually talk to them “de algunas de las / vidas que escuch[a].” The speaker does not get a chance to talk about her identity and how it is intertwined with the women from the past. This means that the “formas de convivencia” are not really available anymore. As a consequence, her friends and her, who cannot benefit from the past and its wisdom of “calles caminadas recaminadas,” for they are not open to that, end up being “gente con oficios que no sirven para triunfar / gente que se envenena dulcemente casi con amor.” The premise set forward by the speaker in this poem is clear: in order to be successful and to not poison oneself with the feeling of having love but without having it, it is imperative, to be connected to the past. According to the poem, this connection of being able to incorporate into the present the experiences of those that came before us, and that are dead now is synonymous with being connected to the self. Nevertheless, it is impossible to hear their voices if one does not listen, if one does not think that they have something to teach.

Mujer de cierto orden states the importance of memory in revitalizing the past. This certainly does not mean catering to the past and maintaining it exactly as it was. On the contrary, despite the weight given to the past, the book does not advocate lingering and dwelling in it. Bignozzi’s poetry speaks of the belief in each person participating

actively in the construction of the self and the world around them. For the Argentinean poet a crucial building block to make a more rounded self and reality is looking at the past, listening to it, embracing those voices in order to create a deeper and better present. The past is in the present because the self integrates it into his/her life. Bignozzi shows what the alternatives to including the past in the present look like: she depicts how we can fix time in a vicious cycle of repetition without access to wisdom and, as a consequence, without the possibility to change and flow. Only by listening to the voices from the past can knowledge be reached in the present. It is clear from the poems that visiting the past implies a painful journey, for the dead have been abused, forgotten, killed and repressed. Visiting the past therefore, means reopening wounds, and letting those wounds speak.

Bignozzi is not worried that her poetry will kill the past or change it to the point of being unrecognizable. There is also no worry regarding either the death of the author or her overpowering presence. Rather, this book strikes a balance: the poet is important because it is through language that the new piece of reality and the self are created. It is through poetry that the poetic subject contributes to what the present looks like. It is poetry that allows for the present and reality to be plural.

WORK CITED

- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981. Print.
- Bignozzi, Juana. *La ley tu ley*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000. Print.
- , "Juana Bignozzi: 'La ideología es una forma de eternidad'". Interview by Jorge Fonderbrider. *Ñ: Revista de cultura*. 15 August 2012. Web. 3 July 2013.
- Bosi, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977. Print.
- Daiches, David. *Time and the Poet*. Cardiff: Univ. of Wales Press, 1965. Print.
- Foucault, Michel. *On the Government of the Living: Lectures at the Collège De France, 1979-1980*. Trans. Graham Burchell. Eds. Michel Senellart, François Ewald, Alessandro Fontana. Hampshire, England: Palgrave Macmillan, 2014. Print.
- Hampl, Patricia. "Memory and Imagination." *The Anatomy of Memory: An Anthology*. Ed. James McConkey. New York: Oxford University Press, 1996. Print.
- Helder, D.G. "Prólogo" in *La ley tu ley*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000: 11-17. Print.
- Husserl, Edmund, and James S. Churchill. *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness*. Bloomington: Indiana University Press, 1964. Print.

Gláuks v. 15 n. 2 (2015)

Jackson, Richard. *The Dismantling of Time in Contemporary Poetry*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1988. Print.

Kierkegaard, Søren. *Either/Or*, rev. ed. Trans. Dr. E. L. Swenson. Princeton: Princeton University Press, 1959.

Sarlo, Beatriz. "Corazón en la tierra." *La Nación: Suplemento Cultural*. *lanacion.com*, Aug 30, 2000. Section 6. Web. 23 April 2015.

ABSTRACT: The aim of this paper is to explore the ways in which the Argentinean poet Juana Bignozzi in her collection *Mujer de cierto orden* (1967) resists hegemonic ideas and cultural givens regarding the past and the present, as well as conceptions concerning the formation of the self. Essential to this endeavor are Husserl's notion of a dynamic and empowering memory, as well as the importance given by Heidegger and Foucault in the production of one's truth in order to fully participate in the creation of reality. Following Hampl's idea that remembering is a tool to contest official narratives, I look into Bignozzi's proposal of an alternative way to relate to the past—a way that allows for the tapping into the present and its wisdom more profoundly.

KEY WORDS: time, poetry, resistance, Juana Bignozzi

***Game, game, game and again game*, de Jason Nelson: Aspectos da Contemporaneidade**

***Game, game, game and again game*, by James Nelson: Aspects of Contemporaneity**

Flavio Pereira Senra¹
Rafael Ottati²

RESUMO: Embora pensadores como o escritor Mario Vargas Llosa afirmem que os tempos hodiernos têm como característica principal a frivolidade, por conta da velocidade e quantidade de informações a serem digeridas diariamente, artistas em sua pulsão criativa exploram tais paradoxos de grandeza/pequenez em suas obras de arte. Este artigo visa apreender na obra *Game, game, game and again game* aspectos da contemporaneidade, como o conceito de lúdico e a enorme gama de entretenimentos voltados a um público imerso na indústria da cultura, através da forma como eles são trabalhados junto a conceitos como interatividade como forma de coautoria da obra de arte, finitude artística e permanência no meio digital, e transmidialidade na criação estética.

PALAVRAS-CHAVE: Lúdico. Transmidialidade. Poema-jogo. Contemporaneidade.

Introdução

Em 2012, Mario Vargas Llosa publicou seu livro *A Civilização do Espetáculo*, em que teceu uma contundente crítica à sociedade hodierna. Para o autor, a cultura como a conhecemos está sendo esfacelada pelo que ele chamou de "frivolidade". Em suas palavras,

Entre parênteses, talvez convenha explicar com mais precisão o que entendo por frivolidade. Os dicionários chamam de frívolo o leviano, volúvel e superficial, mas nossa época atribuiu uma conotação mais complexa a essa maneira de ser. Frivolidade consiste em ter uma tabela de valores invertida ou desequilibrada, em que a forma importa mais que o conteúdo, e a aparência, mais que a essência, em que o gesto e o descaramento – a representação – ocupam o lugar de sentimentos e ideias. (...) Isso é frivolidade, maneira

¹ Doutor em Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ). Professor de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), *campus* Duque de Caxias. Ministra aulas tanto nos cursos do Ensino Médio Técnico (disciplina Língua Portuguesa) quanto nos do Ensino Superior (disciplinas Comunicação & Informação e Produção de Textos Acadêmicos).

² Mestre e Doutorando em Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ). Bolsista do CNPq.

de entender o mundo, a vida, segundo o qual tudo é aparência, ou seja, teatro, ou seja, brincadeira e diversão. (LLOSA, 2013, p. 44-45).

Para o autor, parece evidente que a mudança na conduta dos habitantes das "nações mais avançadas do planeta, as do Ocidente democrático e liberal" (*Ibid*, p. 182), levou a uma necessidade de rapidez que torna a fruição dos construtos culturais instantânea, amnésica e sem valor. Esta limitada fruição estética é, ainda, sintomática de toda uma reviravolta sociocultural: o erotismo deixa de ser reverenciado em prol de uma forma mais direta de se chegar ao objetivo sexual, assim como não se gasta mais tempo para se informar dos assuntos realmente importantes para sua comunidade.

Ademais, sendo escritor, e tendo tal visão acerca da sociedade, Llosa também critica a literatura contemporânea. Esta, para o autor, não mais produz bons romances, isto é, obras longas e de compreensão lenta e trabalhosa. Com isso, morre também a figura do crítico, que perde seu valor perante o resto da sociedade, a qual não precisa mais dele como intermediário que destrincha a alta cultura e que norteia as decisões do grande público que o lê.

Por outro lado, o renomado escritor não se aprofunda naquilo que está sendo produzido atualmente. Sua crítica inibe uma análise mais aprofundada, a qual seria preferível nesta situação. Assim, das mais variadas obras estéticas sendo criadas hoje, cabe uma indagação: será que elas estão acompanhando tais mudanças? As opiniões de Vargas Llosa indicam que sim. O que nos leva a uma segunda e relevante indagação: como o estão fazendo?

Nosso tempo mostra-se mais cibernético e mais dependente de tecnologia informática ou digital do que épocas anteriores. Note-se que a criação dos computadores foi vista com pessimismo e desconfiança, inclusive acreditando-se que não haveria uso doméstico para ele. Dentro deste, digamos, novo mundo, há uma série de criações literárias, das quais uma em específico foi selecionada para servir de base para os questionamentos que o escritor hispano-americano iniciou, mas deixou pela metade: um dos *poemas-jogos* de Jason Nelson, intitulado *game, game, game and again game*.

Jason Nelson é um poeta eletrônico ou, em inglês, *e-poet*. Esse tipo de poesia digital ganhou força com a massificação das conexões de *internet* e, conseqüentemente, com o uso dessa rede. Os e-poemas são obras que dialogam com mídias diferentes, muitas das vezes unindo o visual e o auditivo, além de fazerem uso do tátil para interagir melhor com o

espectador-leitor. Esta forma tecnológica de se fazer poesia reúne questionamentos pertinentes sobre a contemporaneidade, como a forma de divulgação de uma obra, a interconectividade dentro de um poema, o hibridismo midiático, etc.

Levando-se em conta tais percepções sobre os tempos atuais, e partindo-se desta produção literária muito recente, cabe seguirmos um caminho indagativo, mais do que crítico. Desta maneira, este artigo pretende abordar aspectos do contemporâneo na obra de Jason Nelson citada, dialogando com outros teóricos atuais, como Néstor García Canclini e Georges Didi-Huberman, para tentar responder tanto à pergunta-mestra de Llosa – "Será que a cultura como conhecemos mudou?" – quanto à sua continuação – "Como é essa cultura nova?".

Uma vez que a pergunta sobre o que é cultura mostra-se por demais abrangente, coube-nos a tarefa de restringir o tema ao poema-jogo: a partir dele, alguns aspectos da contemporaneidade, como a intermedialidade e o lúdico, serão percebidos e analisados. Sendo assim, cabe começar este artigo com uma breve exibição, através de, infelizmente, apenas imagens do poema, o que limita imensamente sua apreensão, já que deixa de lado a interatividade do ato de jogar.

Cultura: jogos?

A começar pelo título inusitado do poema-jogo, que, em tradução literal, significa "jogo, jogo, jogo e de novo jogo", pode-se destacar seu aspecto polissêmico. Ao consultar o dicionário *Merriam-Webster*, descobrimos que o termo "game" possui justamente quatro entradas, isto é, o mesmo número de vezes em que é citado no nome do poema-jogo. "Game" pode funcionar como verbo (transitivo ou intransitivo), como substantivo e como adjetivo. Deve-se destacar que neste último caso, há duas entradas: na qualidade relacionada a jogos, com o exemplo "game laws", ou seja, "regras do jogo"; e como sinônimo de "lame" ou "crippled", ou seja, aquele que possui problemas de locomoção ou que é aleijado.

Assim, o título do poema em questão alude tanto ao jogo como atividade quanto ao ato de jogar – e, por conseguinte, de apostar –, às qualidades relacionadas à jogatina e, até mesmo, às deficiências motoras. Este título não é fortuito, conforme podemos perceber após

jogamos este poema por algumas fases. Contudo, além deste título provocador, há outros dois, conforme a figura abaixo expõe:



Figura 1 – títulos do poema.

Logo abaixo do título principal escrito em vermelho, encontra-se o que se pode traduzir por: "sistemas de crenças são pequenas criaturas desajeitadas e com aparência de bola". Embora "Rolling" não signifique exatamente "bola", mas, sim o ato mesmo de "rolar", acreditamos que o título alude ao "personagem" que o jogador controla ao longo de todo o jogo: uma bola feita com várias linhas desenhadas com o uso do *mouse* do computador em um programa de imagens básico. Esse "peão peludo" parece um amontoado difuso de linhas, sem acabamento, nem esmero, sendo propositalmente feio, o que dialoga com o conceito de "belo" tanto nas artes visuais quanto na poética. Essa falta de acabamento ou amadorismo nos desenhos também é evidenciada pelas setas nessa página inicial, feitas com o *mouse* ao invés das técnicas de produção de setas que os programas de imagens disponibilizam. Toda essa questão visual disforme surge no terceiro título do poema, em letras miúdas, em que se lê "design, design, design, tudo limpo [clean] e usável e totalmente chato e sem vida e detonado e além disso, eu desenho mal pacas". Outro termo chave para o entendimento deste poemajogo é "clean", que, no campo do *design*, significa mais do que limpo: organizado, sem muitos elementos, um ambiente "não entulhado", pode-se dizer. Uma descrição totalmente oposta aos

cenários do jogo em si, conforme a imagem abaixo mostra, tirada do final da primeira fase do jogo:



Figura 2 – Fase 1 – final.

Além de possuir esse aspecto mal-acabado, a imagem acima explicita outra faceta da poética do Jason Nelson: a pluralidade, o que coaduna com o fato de o poema possuir múltiplos nomes. As várias linhas de texto, os versos, aparecem conforme o jogador movimentava a bola-peão. Em todas as fases, há objetos espalhados pelo caminho a ser trilhado. Se tocados pelo personagem-ícone, eis que surge uma caixa de texto, com estrofes do poema-jogo. Olhando novamente a Figura 1, pode-se ler no canto inferior esquerdo o objetivo do jogo: andar pela fase. O símbolo quadrangular que parece uma porta mal desenhada é apenas a forma de sair da fase, em direção à seguinte. Mas o objetivo não é esse. Ao contrário, é explorar a fase, ou, melhor dizendo, revelar o poema escondido ao longo da fase. A pluralidade de blocos de texto, de setas e de marcações, assim como a de títulos, remete a uma característica básica de todo jogo: a possibilidade de ação e, acima de tudo, de interação do jogador, já que em boa parte das fases existe a possibilidade de não encostar o “indefinido protagonista” em todos os objetos que servem de “gatilho” para a estrofe a ser mostrada. Em outras palavras, o jogador *escolhe* o quanto do poema (especificamente, o texto verbal) ele deseja *ler* na tela.

Sabe-se que para que seja possível que alguém tome uma decisão, essa pessoa precisa obviamente de opções ou de possibilidades de ação. A partir disso, ela *escolhe* como agir. Os títulos são conectados pela conjunção coordenativa alternativa "or" [ou], deixando evidente que são alternativas dentre as quais se pode selecionar uma. Além das múltiplas opções para agir, o poema se enquadra no gênero do jogo também por possuir um objetivo estabelecido previamente – embora vago – e, até, por ter uma música de fundo, que é um elemento comum nos jogos eletrônicos.

Contudo, quanto aos objetivos e regras do jogo, ocorre aqui uma perversão do formato tradicional dessa atividade lúdica. Primeiramente, de acordo com Roger Caillois, jogos são atividades livres, separadas, incertas, improdutivas, regulamentadas e fictícias (CAILLOIS, 1990). Destacam-se dentre tais características o fato de os jogos serem incertos e regulamentados. Em outras palavras, não pode haver manipulação de resultados: se o público sabe de antemão quem vai ganhar a partida, logo ela não pode ser classificada como jogo. Seria, talvez, um teatro, um “jogo de atuação”, em que os oponentes representassem papéis. O jogo requer que os jogadores estejam em condições iguais de forma que qualquer um pode vir a se tornar o vencedor. Para tanto, faz-se obrigatória a especificação e o detalhamento de regras comuns a todos os jogadores.

Os jogos, ainda de acordo com Caillois, fazem parte da civilização humana há milênios, sempre margeando a organização da sociedade, e, por mais variados que sejam entre si, compartilham daquelas características – inclusive os jogos eletrônicos, bem mais recentes. Ora, não é necessário jogar todas as fases de *game, game, game and again game* para perceber que ele foge ao aspecto regulamentado: há fases em que a bola-peão "cai" na tela por uma espécie de “cadafalso”, de “piso falso” em alguma plataforma, ou se teleporta apenas por tocar em determinados objetos aleatórios (e indefiníveis) dispostos pelo cenário, sem padrão aparente entre essas formas mal-acabadas que servem como “portais”. Além disso, o simples mover dessa bola-peão não apresenta conexão semântica com os versos do poema, que são, como foi inferido, o objetivo principal do jogo. Pode-se, da mesma maneira, paradoxalmente afirmar que o objetivo principal também é um vago "andar pela tela", sem rumo, e "pensar" – ou melhor, “revelar” a poesia contida no espaço. Assim, percebe-se que o poema se enquadra no gênero dos jogos parcialmente, apenas o suficiente para ser divulgado em *sites* específicos

de jogos que rodam em navegadores de *internet*, fato que abordaremos em seção futura deste artigo.

Retomando Vargas Llosa, a sociedade atual estaria dominada por um impulso de diversão que se sobrepõe ao dever e à razão, conforme sua explicação sobre a frivolidade se desenvolve ao longo de seu livro inteiro. Assim, não é difícil considerar os jogos como parte da cultura atual, abundantemente presentes em todos os setores da sociedade e, até mesmo, como norteadores da vida humana. Para o escritor, preferem-se produtos da indústria massiva cultural justamente pela necessidade de diversão instantânea, em detrimento de obras culturais de fruição mais demorada. Neste ponto, cabe uma indagação sobre a relação entre cultura, *internet* e jogos. Como o conceito de cultura é muito abrangente e por conta de nosso recorte temático, focaremos a visão de Vargas Llosa sobre alta cultura, que, para ele, está desaparecendo nos dias atuais menos por conta de uma democratização do acesso aos bens culturais como um todo, do que pelo esfacelamento da fruição demorada dos assuntos e do papel do intelectual como intermediador da alta cultura para as massas. Em suas palavras:

Bakhtin e seguidores (conscientes ou inconscientes) fizeram algo mais radical: aboliram as fronteiras entre cultura e incultura e conferiram dignidade relevante ao inculto, garantindo que o que possa haver de imperícia, vulgaridade e negligência neste âmbito discriminado é compensado por sua vitalidade, seu humor e pela maneira desinibida e autêntica com que representa as experiências humanas mais compartilhadas. (LLOSA, 2013, p.62).

É evidente que o escritor hispano-americano falha em perceber que a diluição da fronteira entre *alta* e *baixa cultura* representa uma diminuição do preconceito para com produções culturais das camadas sociais mais negligenciadas. Falar requer possibilidade (poder) de fala e um lugar de fala: dois pontos de discriminação ao longo de toda a modernidade. Além disso, ele indica um avanço em direção ao término da "cultura" como se conhece, logrando perceber que vem ocorrendo uma mudança no conceito de cultura, de uma forma tal que os bens culturais passaram a ser valorizados por empresas por ser vistos como investimento e como um valor a ser preservado. Em *A Conveniência da Cultura*, George Yúdice assemelha a definição de cultura à definição de biodiversidade, já que nas últimas décadas ela vem sendo usada como "recurso". Em suas palavras:

A cultura como recurso pode ser comparada à natureza como recurso, especialmente desde que ambas negociem através da moeda da diversidade. Pense em biodiversidade incluindo o conhecimento tradicional e científico que dela se tem, que, segundo a "Convenção da Diversidade Biológica", precisa ser protegida e conservada a fim de

“manter (...) seu potencial de atender as necessidades e aspirações e de gerações presentes e futuras” (YÚDICE, 2013, p. 14).

A necessidade de preservação da biodiversidade resvala na preservação da cultura, já que o investimento em cultura, afirma o autor, "fortalecerá a fibra da sociedade civil, que por sua vez serve de hospedeiro ideal para o desenvolvimento político e econômico" (YÚDICE, 2013, p. 14). Como consequência desse imbricamento, George Yúdice levanta o exemplo dos negociadores norte-americanos do GATT e da OMC, que "definiram os bens culturais (filmes, programas de televisão, gravações sonoras ou em vídeo) como mercadorias sujeitas às mesmas condições comerciais que os automóveis e o vestuário" (*Ibid.*, p. 329). Essa forma de tratar a cultura leva a uma redefinição de diversos conceitos atrelados às produções estéticas, tais como divulgação, autoria, citação e plágio. A arte contemporânea conectada a essas questões do tempo presente aborda tais conceitos em suas produções, através do que se convencionou chamar de arte pós-moderna: resumidamente, de acordo com a contundente síntese empreendida por Eduardo de Faria Coutinho, esta é uma forma de arte que surgiu a partir de meados da década de 1950, que dilui as fronteiras entre os conceitos citados, desfazendo o embotamento que circundou a figura do autor ao longo da modernidade e, inclusive, esfacelando com a legitimação do discurso histórico dominante e oficial (COUTINHO, 2013, p. 36-7).

Sendo assim, o poeta analisado neste artigo parece, em um primeiro momento, corroborar a visão ácida de Vargas Llosa: ele pensaria tanto em agradar o desejo dos seus leitores que acabou transformando sua poesia em jogo, diminuindo-a. Contudo, em um exame mais detido, percebe-se que ele também trabalha os mesmos conceitos que se tornaram econômica e filosoficamente problemáticos com os achados de George Yúdice. Remetendo à Figura 1, no canto superior direito pode-se ler a caixa de texto que surge quando o jogador clica no botão "about" [sobre]. Nela, consta uma descrição do poema-jogo na visão do seu poeta-desenvolvedor. Percebe-se, ali, que há um trabalho conceitual integrado à criação estética de Jason Nelson. Ele afirma que, no total, há, no jogo, 13 fases "curiosas" e que elas foram construídas circundando o seguinte tema: nossos sistemas de crenças, como o consumismo e o monoteísmo, impregnados de erros ou falhas. Na Figura 2, no topo da tela, pode-se ler em fonte preta o que parece um poema em prosa confuso e um tanto vago. Este poema, assim como a fase inteira, versa sobre um desses erros que impregnam um sistema de crenças: o do discurso de verdade. Lê-se no primeiro “verso-frase” do poema: "isto começou

apenas como isto, e nada começou como isto, já que esta é a verdade e a única verdade das verdades.". É pertinente destacar que há uma contradição neste enunciado referente à verdade única e que isso se repetirá ao longo dos poemas desta fase do jogo. De fato, são duas verdades: a que isto começou apenas como isto e que, ao mesmo tempo, por mais absurdo que pareça, nada começou como isto. Esse tipo de verdade paradoxal, desafiadora do conceito tradicional de *lógica*, é característica de discursos religiosos, tema da segunda fase do jogo.

A continuação do poema aprofunda essa discussão ao afirmar que o leitor-jogador entendeu errado ou entendeu o centro mesmo da questão: que estava "decretada, escrita, criada, dita, aumentada e sugerida, para ser a super verdade final." Soa como um enfático oximoro (para não dizer como uma ideia impossível) cogitar que haja tanto a possibilidade de alguém ter entendido perfeitamente algo quanto a de que essa mesma pessoa não tenha entendido nada desse algo. Ressalta-se ainda que o termo "ordained", em inglês, tem mais de um sentido, todos eles relacionados à legitimação, seja no campo sacerdotal, seja no legislativo. Seu uso no poema é proposital: o discurso da/de verdade é um discurso legitimado e, igualmente, legitimador – e, reiterando o que dissemos anteriormente, sua legitimação na Modernidade ampliou as desigualdades, negligenciando o *locus* enunciativo e o direito a voz dos marginalizados. O discurso legitimador é tão central neste poema que os termos "decretada, escrita, criada e dita" são envoltos em um círculo vermelho que os conecta ao último termo do poema: "verdade integral", denotando o teor de verdade absoluta que impregnou os discursos oficiais científicos, políticos, históricos e religiosos dos últimos séculos.

Quanto aos versos, ao longo de todo o poema-jogo, deve-se também mencionar que eles aparecem aos poucos: primeiro os que estão escritos em fonte branca, depois os em fonte preta no topo da tela, em seguida os em fonte vermelha e, por fim, os em fonte preta e em negrito na parte de baixo da tela. Entre essas etapas, também surgem os rabiscos, as marcações e as criaturas que se assemelham a joaninhas.

Em relação a tais criaturas, elas não obedecem à mecânica tradicional dos jogos eletrônicos, em que personagens na tela são, em sua maioria, obstáculos a serem pulados/contornados ou inimigos a serem abatidos. Pelo contrário: estas joaninhas não têm função ativa no jogo e sequer podem ser alcançadas pelo peão-bola, pois se encontram dentro do cenário. Assim, a perversão que este poema-jogo opera nas características fundamentais

deste gênero de atividade demonstram que sua arte poética, ao invés de acatar a frivolidade lloseana, dialoga com ideias e conceitos tradicionais, como o aspecto estético *clean* do *level design* dos jogos. As fases de *game...* são feias, sujas, mal-acabadas e dificultam, por conta disso, a mobilidade e o entendimento do jogador-leitor.

Ao fim da primeira fase, a sensação do jogador-leitor perante este poema-jogo é de assombro. A "física" ilógica do jogo, o objetivo vago, o *design* visualmente poluído e a música dissonante e tensa causam no jogador-leitor um desconforto e um estranhamento, tanto com relação à poesia quanto aos jogos em geral. Esses sentimentos desestabilizam quem estiver jogando *game...*, uma vez que o poema-jogo em questão transgride os limites delimitadores dos gêneros e, com isso, fere – ou melhor, questiona – o conceito nevrálgico de diversão. Néstor García Canclini menciona sociólogos que se indagam se seria ainda hoje possível alguém se assombrar com alguma imagem, situação, enunciado, criação, dentre outras formas de produção discursiva verbal ou não-verbal. Sua resposta é que "as maiores fontes de assombro, agora, provêm da diversidade do mundo presente na própria sociedade e daquilo que está distante ou é ignorado e que a conectividade aproxima" (GARCÍA CANCLINI, 2013, p. 15). Vê-se, na *internet*, a possibilidade de encontros com o inesperado e que faz parte da mesma sociedade que o internauta. Uma rede que interliga pessoas, temas e produtos. Os hipertextos e hiperlinks são característicos desta era digital: textos que levam a outros textos ou blocos de informação que invadem a tela; em outras palavras, simultaneidade e pluralidade de informações, fatos e ideias. Isso, ainda conforme o sociólogo, "deixa-nos disponíveis para pensar além do livro e além da velha oposição entre leitura e imagens" (*Ibid.*, p. 15).

O jogo e as artes visuais: "colagem" digital

A afirmação de García Canclini mostra-se relevante para o presente artigo, uma vez que o poema-jogo em questão parece se relacionar com essa dicotomia leitura/imagem, esfacelando com a possível diferença entre elas, metaforicamente abordando os limites diferenciadores entre artes visuais e artes poéticas. A imagem a seguir ilustra a preocupação do artista em apresentar o tema da fase logo de início através do cenário:



Figura 3 – Fase 5 – início.

A figura acima mostra o início da fase cinco. Como pode ser visto, a fase inicia sem poemas (texto verbal), que, conforme mencionado anteriormente, são revelados aos poucos pela movimentação do peão-bola. Neste caso em específico, os cifrões funcionam duplamente: tanto como o signo visual comumente associado à ideia de lucro – e, por extensão, ao dinheiro em si – que são, quanto também como o elemento ativador dos versos desse estágio do poema-jogo. É "coletando" os cifrões que o jogador faz surgir o texto, o que problematiza a questão do consumo – que, metonimicamente, é representada por cada cifrão. O ato de subir a escada coletando cifrões também se mostra como um símbolo potente nesta problemática, uma vez que popularmente usam-se expressões como "subir na cadeia evolutiva da empresa", "ascender ao topo", "subir de posição", "escalada social", entre outras que relacionam altura com poder e dinheiro.

A utilização do cenário como delimitador do tema das fases obviamente não é uma criação de Jason Nelson: jogos eletrônicos costumeiramente apresentam inimigos ou obstáculos que giram no campo semântico do tema. Como exemplo, cita-se uma fase do jogo *Mickey Mouse: Castle of Illusion*, famoso nos anos de 1990, que se passava dentro de uma biblioteca e que colocava o rato da Disney desviando de livros e outros elementos costumeiramente associados aos livros, como xícaras de chá – associação possibilitada já que,

tanto o elemento livro quanto o elemento xícara de chá são signos que, metonimicamente, remetem o ser humano a atividades ritualizadas, que exigem tempo, que demandam que o ser envolvido se detenha sobre elas, separe um tempo para se envolver com elas, uma prática que contradiz a tendência à instantaneidade da era contemporânea.

No poema-jogo de Jason Nelson, ao contrário de jogos convencionais como o supracitado, os únicos obstáculos são os degraus do sucesso financeiro, cujo topo é o desejo de boa parte, senão toda, da população trabalhadora em cidades capitalistas. Aliás, em se tratando de desafios que o jogador pode enfrentar, os únicos personagens inimigos presentes no jogo são os amontoados de traços azulados que perambulam pela tela. Esses “seres azuis feitos de rabiscos” são, diga-se de passagem, uma das poucas padronizações que vemos entre as fases. Se o personagem principal encostar nesses “inimigos”, ele morrerá – ao que surge um áudio com os dizeres “Come on and meet your maker” (“Venha e conheça seu criador”) – e ressurgirá logo em seguida. Essa “vida infinita” do peculiar “herói” do jogo-poema de Jason Nelson, aliás, corrobora o senso de continuidade expressado no título (*game game and again game*).

O sistema econômico capitalista, ademais, está, por sua vez, presente nesta fase em alguns elementos-chave. Primeiro, ao chegar ao topo, é necessário, para continuar no caminho em direção ao final da fase, cair de lá. Essa queda, conforme mostrado abaixo na Figura 4, revela um poema relevante sobre o tema: com uma seta que se desloca dele para o topo da escada, onde se encontrava momentos antes, leem-se os versos: "seu / motivo / para possuir" repetidos três vezes. Segundo, conforme se sobe a escada, no terceiro poema a surgir, lê-se o seguinte trecho: "as caixas que compramos, objetos totalmente podados, / desnudados de seu artificial e / metálico brilho, brilham (...)". O poema remete ao frenesi consumista, em que se precisa de dinheiro para imediatamente gastá-lo em bens nem sempre úteis ou estritamente necessários. Por fim, isso se conecta tanto ao primeiro verso do primeiro poema, em que se podem ler as primeiras palavras "preciso de uma bicicleta" – o que demonstra o frenesi por um objeto inútil, uma vez que se precisa, ali, subir uma escada –, quanto com o vídeo que surge quase ao final da fase, retratado na Figura 4, abaixo.



Figura 4 – Fase cinco: final.

Neste vídeo, vê-se o ápice do consumismo: o Natal, atividade primordialmente religiosa que foi, ao longo das últimas décadas, fortemente ressignificada e convertida em ato de compras desenfreadas tanto para si mesmo quanto para os outros. O vídeo foca uma árvore de Natal fartamente cercada por presentes. A câmera se desloca pelos arredores da árvore e, embora uma voz masculina diga algo, sua fala é impossível de ouvir, pois a música de fundo da fase soa mais alto. Não aparecem pessoas no vídeo, de forma que a voz, sozinha, possivelmente pertence a quem está filmando. A "natureza morta" é o tema central desse vídeo, que dura poucos segundos e fica repetindo infinitamente.

Gênero clássico da pintura, a natureza morta foi também incorporada à fotografia, mas, cinematograficamente, objetos aparecem rotineiramente apenas como composição de cenário e, não, como "protagonista" de alguma cena. Talvez, no vídeo completo (que, diga-se de passagem, como todos os outros vídeos usados no poema-jogo, é caseiro e amador) até apareça a família que está celebrando o Natal. Contudo, o recorte empreendido por Jason Nelson adquire ares de natureza morta ao centralizar os presentes, imóveis, lindamente decorados, que existem em sua plenitude somente enquanto permanecem nas raízes da árvore. Chamemos a atenção para o fato de que as propagandas enfocam constantemente as tais

árvores – que, em sua maioria esmagadora, são pinheiros. A decoração nas lojas, inclusive, é feita com embrulhos de presentes e, claro, com árvores de Natal cheias de embrulhos. Podemos indagar, aqui, se uma árvore seria reconhecida como sendo natalina acaso não possuísse presentes à sua volta...

Essa ressignificação do Natal reduziu sua importância religiosa. Mesmo assim, essa data festiva enquanto símbolo ainda possui um duplo significado, bastante contraditório: o material e o espiritual. Essa dupla significação paira sobre uma importante questão presente nas artes visuais e nas imagens em geral: que, nos termos de Georges Didi-Huberman, aquilo que vemos é *algo*, mas ao mesmo tempo aponta para outra *coisa*. O teórico exemplifica com a imagem religiosa da cruz, usada também por Jason Nelson na segunda fase do jogo como cenário e plataforma de deslocamento do peão-bola. A cruz, como demonstrado pelo pensador, é o lugar de morte de Jesus Cristo (e de muitos criminosos no Império Romano), mas pode ser vista pelos crentes como um símbolo de vida e renascimento, pois “o homem da crença *verá sempre alguma outra coisa além do que vê (...)*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 48, grifos do autor). As artes visuais ao longo do século XX problematizaram essa questão quando autores começaram a criar obras que eram objetos *em si*, ou seja, blocos de madeira ou outro material e nada mais, tentando, nas palavras do teórico, “eliminar todo antropomorfismo” (*Ibid.*, p. 59). Sem metáforas, sem segundos sentidos. Tal tática estética, no entanto, fracassa, conforme aponta Didi-Huberman, justamente pelo fato de que as pessoas ao olharem algum objeto qualquer, por mais inédito que seja, quase automaticamente geram um sentido metafórico para esse mesmo objeto contemplado: “(...) o que nos olha, constantemente, inelutavelmente, acaba retornando no que acreditamos apenas ver” (*Ibid.*, p. 61). Isso escapa ao artista, pois é inerente ao agir do espectador.

Em *Game...*, o espectador cria o sentido inicialmente ao ver o cenário, que informa o tema da fase em questão. A escada com cifrões é relacionada ao tema do poder, da riqueza e do consumismo ou à cruz com peixes, que remete ao cristianismo. Mas, além disso, as escolhas de outras imagens – mal desenhadas – e a sobreposição de blocos de texto e/ou janelas de vídeo reconfiguram essa imagem inicial, criando uma nova. E os temas escolhidos são dúbios e têm sua dubiedade explorada pelo poema, como a questão, tão importante nos dias atuais, do consumismo.

Os vídeos usados por Jason Nelson são sempre amadores, fragmentários e em repetição infinita (o efeito denominado *looping*). Não se pode pausá-los nem fechá-los. O fato de serem fragmentários remete a outro aspecto do contemporâneo: o de que vivemos em uma sociedade que perdeu suas crenças em verdades absolutas. Chamados de grandes relatos, a pós-modernidade solapou tais pilares da sociedade, expondo suas contradições e paradoxos. Não se quer afirmar que hoje em dia não se acredita mais na Ciência ou no discurso histórico, pois, afinal, ainda são oficiais, legitimados e transmitem uma verdade, mas, sim, que seu caráter de verdade absoluta foi esfacelado. Hoje, de fato, duvida-se de certas pesquisas científicas, assim como se questiona mais enfaticamente os discursos oficiais, como o dos noticiários ou de porta-vozes. Néstor García Canclini afirma que estamos em uma sociedade sem relatos, que convive com crenças e discursos fragmentários:

Quando fale em sociedade sem relato não quero dizer que faltem relatos, como no pós-modernismo que criticou as metanarrativas; refiro-me à condição histórica na qual nenhum relato organiza a diversidade em um mundo cuja interdependência leva muitos a sentirem falta dessa estruturação. (GARCÍA CANCLINI, 2013, p. 25-26).

García Canclini continua seu raciocínio, dizendo que “a arte tornou-se pós-autônoma em um mundo que não sabe o que fazer com a insignificância ou com a discordância de relatos”. (*Ibid.*, p. 28). Esta condição de conviver com uma ausência de grandes narrativas causa indecisão, insegurança e angústia. Vivemos, por conseguinte, em uma época em que remédios são vendidos em supermercados e médicos prescrevem drogas reguladoras de estados de humor em quantidades enormes. Esse sintoma parece expresso nas artes: o peão-bola que, como em todo jogo eletrônico, empreende uma identificação com o jogador que o controla, perambula sozinho entre traços tortos, grotescos e mal discerníveis. Mediante algum inimigo na fase (os já mencionados “rabiscos azuis ambulantes”) não se pode enfrentá-los, nem tampouco vencê-los, apenas evitá-los. Esse aspecto do jogo é representativo do não enfrentamento discursivo que caracteriza a atual era, em que opiniões são formadas e desfeitas rapidamente – mas que, enquanto existem na consciência da pessoa, são defendidas como sumo-verdades, como a da primeira fase, discutida na seção anterior. Hodiernamente, as crenças são mutáveis, mas envoltas em ares de segurança até alguma outra crença mostrar que são tão instáveis quanto o mercado-chave de nossa era: a bolsa de valores. Podemos brincar com os termos afirmando que nossos valores, tanto os da bolsa quanto os pessoais, são dinâmicos e virtuais...

Em *game...*, os vídeos surgem na tela em lugares diferentes de uma fase para outra. Nem toda fase possui um vídeo, mas a posição em que a janela dele se abrirá é imprevisível. Muitas vezes, ela oculta partes do texto, como a Figura 2 demonstrou. Os textos, aliás, aparecem de formas diferentes, dependendo da fase: em umas, as frases estão inclinadas, em outras surgem na horizontal; muitas vezes, escritas próximas ao cenário, em outras flutuando envoltas por caixas. Os blocos de texto, assim como o vídeo, formam um mosaico intermediário de informações para o jogador-leitor decodificar. Essa mistura remete a uma técnica usada pela primeira vez por Picasso, de acordo com o curador e crítico de arte Will Gompertz (GOMPERTZ, 2013). A técnica consiste em acrescentar à tela elementos além da tinta, como botões, pedaços de cordas, pedaços de papel, dentre outros. Com isso, o leque de materiais usáveis em pintura foi aumentado exponencialmente. Além disso, o observador da obra-de-arte acaba sendo surpreendido, questionando-se acerca dos limites da arte em questão. A colagem amplia a gama de sentidos que a arte figurativa poderia trazer. Em igual maneira, Jason Nelson empreende em *game...* a mesma técnica, no entanto de forma digital.

O que seria um poema no sentido tradicional de composição através de versos e palavras transforma-se em uma obra-de-arte *transsemiótica*, com variados elementos contribuindo com a complexificação do sentido do poema. *Game...*, desta maneira, demonstra o oposto do que Mario Vargas Llosa acredita, isto é, que a cultura atual não se tornou nem mais *light*, nem mais fácil do que antes. Ela, ao contrário, parece ter se tornado diferente, mas ao mesmo tempo complexa e ampla de significados.

Considerações finais: alcance da obra e interatividade

Não apenas o alcance da obra é potencializado pelas características interpessoais da rede de *internet*, bem como sua permanência torna-se ponto crucial desta obra de arte. Pensando que o contemporâneo se norteia pela fugacidade, então este poema, neste aspecto, almeja ir muito além disso. Mesmo que a *internet* não seja, suponhamos, *eterna*, ela dura obviamente mais do que instantes ou dias, e todos os dados que ela armazena permanecem existindo junto com ela. Aqui, a divulgação é o que torna a obra artística permanente: sem ser mostrada a outrem, seja via compartilhamento direto, seja via mecanismos de buscas, a existência da obra depende de sua exibição. Quanto às artes clássicas, a reprodução delas

auxilia sua permanência no imaginário coletivo: mesmo quem nunca foi ao Museu do Louvre sabe que existe uma Mona Lisa e, indo além, talvez a reconheça, já que ocorre aqui outro fenômeno importante: sua reprodução via paródias, homenagens e pastiches.

Em relação ao poema-jogo em questão, sua sobrevivência está atrelada ao seu "desempenho" junto ao público, o qual o compartilhará ou não, dependendo se tiver gostado dele ou não. Esta obra não se pretende instantânea, caso contrário ela teria sido feita aos moldes de uma performance, em que embora haja fotografias registrando sua existência, a atuação única (seja no tempo, seja na interação com seu público-alvo) impossibilita a repetição prolongada de sua experiência. Assim, uma nova atuação performática acarretaria, na verdade, por causa do inesperado, uma nova obra de arte. Este jogo, por outro lado, é sempre o mesmo: sempre se começam as fases no mesmo ponto, sempre se passa de uma fase a outra ao realizar os mesmos objetivos. O poema analisado, dessa forma, não se pretende em momento algum fugaz (embora esteja se valendo de um produto cultural em sua classificação e seu título). Ao contrário, pretende ser um típico jogo eletrônico, que abusa das experiências fugazes com seus jogadores-espectadores.

Se ele se mostra além do fugaz, então pode-se afirmar que ele ao mesmo tempo se propõe a ser duradouro – senão eterno. Talvez esta característica esteja relacionada com seus temas, que afligem a humanidade há tempos, mas que foram potencializados nas últimas décadas, como os discursos legitimados e a especulação imobiliária. Indo em contrapartida à análise Iloseana, *game...* discute e expõe questões mais antigas do que o aqui-agora clamado pelo escritor hispano-americano e que vão durar por mais algumas décadas, possivelmente.

Com relação aos gêneros discursivos artísticos, igualmente o poema mostra-se relevante à discussão sobre a cultura na contemporaneidade. A escolha do poema de criar um híbrido entre poesia e jogo denota uma preocupação em pegar seu público desprevenido, em surpreendê-lo via estranhamento. O poema-jogo em questão transgride e perverte os limites dos gêneros que sobraram após os experimentalismos ao longo do século XX, tanto no caso da poesia quanto no caso do jogo.

Neste ponto, cabe um comentário comparativo envolvendo a obra *O Jogo da Amelinha* de Júlio Cortázar. Embora seja também um híbrido entre literatura e jogo, essa obra não chega a enganar o leitor de que poderia ser apenas um jogo. *Game...*, por outro lado, pode ser “apenas jogado” se o público assim o quiser. Acrescente-se que, na terceira fase do jogo, o

cenário já inicia com a inscrição “Bem-vindos usuários do 4-chan. / Compartilhem este jogo pra sempre!” [“Welcome 4-chan rulers. / Spread this game 4-eva!”]. Tal inscrição clama pela característica de rede que a Internet possui, corroborando o que foi recém-afirmado sobre os relacionamentos interpessoais que tornam um objeto virtual duradouro. Considerar *game...* somente um jogo é plenamente possível, pois pode-se movimentar o personagem sem dar atenção ao texto, uma situação facilmente imaginável se, por exemplo, alguém que não possui conhecimento algum da língua inglesa estiver jogando a referida criação de Jason Nelson. Um jogo estranho, mas ainda assim um jogo: afinal, pode-se priorizar a chegada à porta que finaliza a fase. Ainda assim, parte, senão a totalidade, dos poemas surgirá, mas lê-los faz parte da decisão do jogador. Um poema que *pode* não ser lido porque ao mesmo tempo *é* e *não é* um poema... Jason Nelson criou um híbrido que, nos termos de Canclini, é pós-autônomo, inclusive no seu funcionamento de leitura, entremeando outras mídias e discursos além do artístico/estético inerente a todo poema. Um texto ao mesmo tempo verbal e não-verbal, ligado à esfera do entretenimento (jogo) e do literário (poema). A mais sofisticada tecnologia dos nossos tempos, a digital, atrelada à literatura para torná-la um elemento novo e diferente, remetendo, de certa maneira, à afirmação de Giorgio Agamben de que contemporâneo seria o artista que, inserido nas trevas de seu tempo, tornaria visível essas mesmas trevas, exibindo a obscuridade de seu momento (AGAMBEN, 2010, p. 62). Em outras palavras, *game...* é um devir que nos leva a questionar, ao fim, se acaso isso ainda é, de fato, poesia ou não – bastante pertinente, pelo visto, a uma era de incertezas...

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argo, 2010.
- CAILLOIS, Roger. *Os Jogos e os homens*. Trad. José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.
- COUTINHO, Eduardo. Revisitando o pós-moderno. In: *Literatura Comparada: reflexões*. São Paulo: Annablume, 2013. Pp. 33-58.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Leitores, espectadores e internautas*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- _____. *A Sociedade Sem Relato*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: EdUSP, 2012.
- GOMPERTZ, Will. *Isso é arte?* Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LLOSA, Mario Vargas. *A Civilização do Espetáculo*. Trad. Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

Merriam-Webster Dictionary. Verbetes “game”. Disponível em <<http://i.word.com/dictionary/game>>. Acesso em 20 jun. 2014.

NELSON, Jason. Game, game, game and again game. In: _____. *Secret Technology*. Disponível em <<http://www.secretechnology.com/gamegame/gamegame.html>>. Acesso em: 5 jul 2014.

YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura*. Trad. Marie-Anne Kremer. 2ed. Belo Horizonte: ed.UFMG, 2013.

ABSTRACT: Although thinkers such as writer Mario Vargas Llosa claim that our times have as main characteristic frivolity, due to the speed and amount of information to be digested on a daily basis, artists in their creative drive explore such paradoxes of greatness / smallness in their pieces of art. This article aims to apprehend in the work *Game, game, game and again game* aspects of contemporaneity, such as the concept of playfulness and the huge range of entertainment options aimed at an audience immersed in the Cultural Industry, through the way they are worked side by side with concepts like interactivity as a means of co-authorship of the artwork, artistic finitude and permanence in the digital environment, and transmediality in aesthetic creation.

KEYWORDS: Playfulness. Transmediality. E-poem. Contemporaneity.

Poesia: do Livro para Internet e da Internet para o Livro

Joelma Santana Siqueira¹

LEÓN, F. Ponce de. *Poesia Contra a Guerra*. Viçosa: Ed. do Autor, 2015.

O livro *Poesia contra a guerra* (2015) é uma antologia de 100 poemas escritos em português por 100 escritores, em comemoração aos nove anos do blogue que lhe é homônimo. O organizador do volume e criador do blogue é o biólogo Felipe A. P. L. Costa, especializado em entomologia e ecologia, colaborador regular no *Observatório da Imprensa* e autor do livro *Ecologia, evolução & o valor das pequenas coisas*, lançado em segunda edição em 2014. Na antologia, ele assina F. Ponce de León, codinome usado nos trabalhos dedicados à poesia e a outras artes. Essa breve introdução visa destacar que se trata de um livro de poesia organizado por uma pessoa cujos interesses de leitura transitam por diversas áreas de conhecimento. Não se trata de um livro de poesia organizado por um crítico literário, mas por um leitor atento à poesia e ao objeto livro.

O nome do blogue foi explicado por León em uma postagem de 13 de novembro de 2006, exatamente um mês depois do blogue ter ido ao ar:

é ao mesmo tempo uma alusão e uma homenagem ao movimento *Poets against the war*. Desde o início, porém, o objetivo era não apenas reunir *poemas* contra a guerra, mas sim todo e qualquer material literário (“poesia”) que pudesse ser erguido ou evocado contra a estupidez, a feiúra e a insanidade das guerras – características que parecem acompanhar a história de nossa espécie desde o passado mais remoto. Nesse sentido, caberia aqui um pedido de desculpas a todos aqueles visitantes que vêm até aqui atrás apenas de “poemas sobre guerra”, “poemas de guerra” ou assemelhados².

De fato, quem acessa o blogue depara-se com poemas, letras de música, textos reflexivos de pensadores diversos. Textos que, possivelmente, para León, distanciam o leitor do que é destruição. Na antologia, o organizador selecionou apenas 100 poemas e os dispôs em três partes de acordo com intervalos de tempo relacionados às datas de nascimento dos autores: os nascidos antes de 1501; os nascidos entre 1501 e 1800; e os nascidos após 1800. As partes são quantitativamente desiguais, há mais autores na segunda do que na primeira e

¹ Professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Viçosa..

² http://poesiacontraaguerra.blogspot.com.br/2006_11_01_archive.html

muito mais na terceira do que na segunda. O poema que abre a obra, “Ora faz ost'o senhor de Navarra”, como informa León (2015, p.7), “escrito nos primeiros anos do século 13 (talvez antes)”, “seria o poema mais antigo que se conhece no âmbito da lírica galego-portuguesa”. Como este, os poemas galegos ou portugueses arcaicos, sete ao todo, foram vertidos para o português moderno no Apêndice da obra. As notas de rodapé que acompanham cada poema apresentam informações sobre as fontes consultadas e demonstram o zelo do organizador que, a outros critérios de seleção, acrescentou esses três: i) “publicar apenas poemas *originalmente escritos em português*”; ii) “selecionar *um poema* de cada autor; iii) incluir apenas autores cuja obra esteja em *domínio público*”.

A reunião dos poemas nas três partes acima citadas permite-nos ler em conjunto poetas cronologicamente próximos entre si. Por exemplo, na segunda parte, dedicada aos “Autores nascidos entre 1501 e 1800”, encontram-se, em sequência, os poemas “Fermoso Tejo meu, quão diferente”, de Francisco Rodrigues Lobo, e “Se queres ver do mundo um novo mapa”, de Bernardo Viera Ravasco. Muitos leitores de poesia podem lembrar-se sem dificuldade de dois outros poemas atribuídos a Gregório de Matos, “Triste Bahia” e “Neste mundo é mais rico o que mais rapa”, respectivamente. Na sequência, Gregório de Matos é o próximo poeta reunido nesta segunda parte, com o poema “Desenganos da vida humana, metaforicamente”.

No contexto da poesia seiscentista, a leitura de poemas de diferentes poetas contemporâneos entre si permite-nos perceber com mais facilidade o que João Adolfo Hansen (2004, p.32-3) destacou sobre o que é mais estranho ao poeta desse período: “a originalidade expressiva, sendo a sua invenção antes uma arte combinatória de elementos coletivizados repostos numa forma aguda e nova que, propriamente, expressão de psicologia individual ‘original’, representação realista-naturalista do ‘contexto’, ruptura estética com a tradição etc.”. Em *Sátira e engenho*, um estudo de fôlego sobre Gregório de Matos e a Bahia do século XVII, cuja primeira edição é de 1989, Hansen recuperou poemas atribuídos a outros escritores contemporâneos do poeta baiano, mas não é o que se passa comumente em muitos livros que abordam a literatura produzida no Brasil colonial e destacam Gregório de Matos como autor de uma poesia original em nossas letras.

Ainda na segunda parte da antologia de León, há poemas de autores consagrados, como José de Santa Rita Durão e Cláudio Manuel da Costa, mas também de autores

praticamente desconhecidos, como os brasileiros José Elói Ottoni, Tenreiro Aranha e Domingo Borges de Barros. Pose-se objetar que esses são autores “menores”, mas não se pode negar a importância do conhecimento da poesia dos autores não consagrados para o próprio desenvolvimento da historiografia literária. Nesse sentido, vale muito a leitura do poema “Ao chegar à Bahia indo de New York”, de Domingos Borges de Barros.

A terceira e mais numerosa parte da antologia inicia-se com o poema “A dança dos partidos”, do mineiro Correia de Almeida, e encerra-se com o poema “Sanatório”, do também mineiro Ascânio Lopes. Essa parte contém um número maior de poetas esquecidos, como o mineiro José Joaquim Correia de Almeida, a galega Rosália de Castro Dias, o rio-grandense-do sul Antônio Vicente da Fontoura Xavier, o alagoano Sebastião Cícero Guimarães Passos e a norte- rio-grandense Auta de Souza etc.

Na antologia há muitos poemas de poetas conhecidos, como Camões, Bocage, Gonçalves Dias, Olavo Bilac etc. Mas, em alguns casos, nem sempre os poemas escolhidos são os mais conhecidos do grande público. O interesse do organizador da antologia por reunir poetas consagrados ao lado de outros esquecidos foi explicado, ironicamente, com a citação de um trecho de Carolina Michaëlis na contracapa do volume:

Daria por bem empregados os meus esforços, se conseguisse dois intuitos: que cada leitor, embora leia indiferente e por alto dezenas de poesias, pare comovido diante de algumas; e que pouco a pouco a opinião pública se fixe naquelas que merecem, de facto, a qualificação de obras-primas da lírica portuguesa. Até hoje o aplauso unânime dos cultos ainda não consagrou senão certos nomes de reputação universal.

De minha parte, posso dizer que a leitura dos poemas da antologia *Poesia contra a guerra*, agradou-me bastante. Alguns poemas mais, outros menos, mas, como já se disse por aí e eu concordei, “a poesia é a voz do dissonante, do novo e do impossível”. E a tecnologia, se bem utilizada, não nos distancia da leitura ou do livro, pelo contrário, pode nos aproximar deles.

HANSEN, João Adolfo. *Sátira e engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. E ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Ed. Unicamp, 2004.