

Scripta UNIANDRADE

SCRIPTA UNIANDRADE

Volume 13 Número 1 Jan.-Jun. 2015

ISSN 1679-5520

Publicação Semestral da Pós-Graduação em Letras
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade
Vice-Reitora: Prof. Maria Campos de Andrade
Pró-Reitora Financeira: Prof. Lázara Campos de Andrade
Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:
Prof. M.Sc. José Campos de Andrade Filho
Pró-Reitora de Planejamento: Prof. Alice Campos de Andrade Lima
Pró-Reitora de Graduação: Prof. M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade
Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editoras: Prof.^a Dr.^a Brunilda T. Reichmann e Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati
Organização: Prof.^a Dr.^a Brunilda T. Reichmann

CORPO EDITORIAL

Prof. Dr. Claus Clüver (Indiana University), Prof. Dr. Graham Huggan (Leeds University), Prof.^a Dr.^a Solange Ribeiro de Oliveira (UFMG), Prof.^a Dr.^a Maria Sílvia Betti (USP), Prof.^a Dr.^a Anelise Corseuil (UFSC); Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati (União de Andrades), Prof.^a Dr.^a Brunilda T. Reichmann (União de Andrades), Prof.^a Dr.^a Sigrid Renaux (União de Andrades), Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo (União de Andrades).

CONSELHO CONSULTIVO

Prof.^a Dr.^a Maria Sílvia Betti (USP), Prof.^a Dr.^a Anelise Corseuil (UFSC), Prof. Dr. Carlos Dahglan (UNESP), Prof.^a Dr.^a Laura Izarra (USP), Prof.^a Dr.^a Clarissa Menezes Jordão (UFPR), Prof.^a Dr.^a Munira Mutran (USP), Prof. Dr. Miguel Sanches Neto (UEPG), Prof.^a Dr.^a Thaís Flores Nogueira Diniz (UFMG), Prof.^a Dr.^a Beatriz Kopschitz Xavier (USP), Prof. Dr. Graham Huggan (Leeds University), Prof.^a Dr.^a Solange Ribeiro de Oliveira (UFMG), Prof. Dr. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University), Prof.^a Dr.^a Aimara da Cunha Resende (UFMG), Prof.^a Dr.^a Célia Arns de Miranda (UFPR), Prof.^a Dr.^a Simone Regina Dias (UNIVALI), Prof. Dr. Claus Clüver (Indiana University), Prof.^a Dr.^a Helena Bonito Couto Pereira (Universidade Presbiteriana Mackenzie), Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (UFU), Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory (UEM).

Projeto gráfico e diagramação eletrônica: Brunilda T. Reichmann
Revisão: Anna S. Camati, Brunilda T. Reichmann,
Mail Marques de Azevedo e Sigrid Renaux

Scripta Uniandrade / Brunilda T. Reichmann / Anna Stegh
Camati – v. 13- n. 1 – jan.-jun. 2015

Curitiba: UNIANDRADE, 2015

Publicação semestral
ISSN 1679-5520

1. Linguística, Letras e Artes – Periódicos
I. Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE
– Programa de Pós-Graduação em Letras

06 APRESENTAÇÃO

poesia e teatro brasileiros

11 LITERATURA, ARTES E MÍDIAS: POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Solange Ribeiro de Oliveira

34 O CINEMA E O UNIVERSO ONÍRICO NA POESIA DE SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA

Marcelo Fernando de Lima

52 ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS EM POEMAS DE MANOEL DE BARROS

Jéssica Cristina Celestino
Vera Lucia Rodella Abriata

66 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TÓPICA DO SOFRIMENTO NO *EU* DE AUGUSTO DOS ANJOS

Rafael Campos Quevedo

85 HERANÇA DE PELE E SANGUE: A FORÇA DA NATUREZA NA POESIA DE *URUCUNGO*

Regina Claudia Garcia Oliveira de Sousa
Patrícia Trindade Nakagome

108 O TEATRO DIALÉTICO DO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM: HISTÓRIA E NARRAÇÃO EM *MILAGRE BRASILEIRO*

Alexandre Villibor Flory
Karyna Bühler de Mello

varia

134 “O ESPELHO”: A FILOSOFIA MACHADIANA DOS PAPÉIS SOCIAIS

Cilene Margarete Pereira

158 CARTAS DE AMOR DO POETA

Cecilia Zokner

184 ÍNDICES DE HIBRIDISMO CULTURAL EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*

Paulo Sandrini

195 EIXOS TEMÁTICOS DAS PRÓXIMAS EDIÇÕES

196 NORMAS PARA SUBMISSÃO DE TRABALHOS

Scripta Uniandrade, Curitiba, PR, v. 13, n. 1 (2015).

Data de edição: 27 jun. 2015.

Scripta Uniandrade, Curitiba, PR, v. 13, n. 1 (2015).

Data de edição: 27 jun. 2015.

apresentação

A revista *Scripta Uniandrade* está no seu 13º ano, tendo, ao longo dos anos, se dedicado à publicação de artigos sobre vários temas de interesse, principalmente, da comunidade acadêmica brasileira. De 2002 até hoje, publicou artigos sobre Literatura e Intermedialidade, Poéticas do Contemporâneo e Políticas da Subjetividade (as três linhas de pesquisa do Mestrado em Teoria Literária da UNIANDRADE), incluindo os mais diversos eixos temáticos, como Intertextualidade, Releituras de Shakespeare, Escrituras Femininas Brasileiras e de Expressão Inglesa, Representações do Sujeito Pós-Moderno e de Alteridades, Textualidades Memorialísticas, dentre outros. Neste número, os participantes publicam suas pesquisas sobre o tema Poesia e Teatro Brasileiros.

Este número da revista *Scripta Uniandrade* – v. 13, n. 1, 2015 – inclui nove artigos; seis gravitam em torno do eixo temático Poesia e Teatro Brasileiros e três figuram na seção Varia. Vale mencionar que os ensaios são de autoria de pesquisadores de nove Instituições de Ensino Superior diferentes, oriundos dos mais diversos estados do Brasil. Dentre os ensaios sobre poesia, o primeiro versa sobre os itinerários intermediários da poesia brasileira contemporânea; os dois seguintes se debruçam sobre a obra de poetas do Modernismo brasileiro, consagrados pela crítica especializada, como Augusto dos Anjos e Raul Bopp, e os dois últimos discutem poetas contemporâneos, como Sérgio Rubens Sossélla e Manoel de Barros, mostrando a importância desses autores no cenário da literatura nacional. O último ensaio desse bloco aborda o trabalho desenvolvido pelo Coletivo de Teatro Alfenim, da Paraíba, que se destaca pela sua postura ousada, no sentido de colocar em cena questões polêmicas da história brasileira recente que foram ignoradas pela historiografia tradicional. A seção Varia compreende três artigos que discutem questões diversas: o primeiro reflete sobre a filosofia dos papéis sociais em um conto de Machado de Assis; o segundo examina cartas de

amor de Pablo Neruda para sua mulher Matilde Urrutia, e o último aborda o hibridismo cultural em um romance de Milton Hatoum.

A parte temática da revista se abre com um artigo, intitulado “Literatura, artes e mídias: poesia brasileira contemporânea”, no qual a autora, Solange Ribeiro de Oliveira, professora emérita da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com base no testemunho de vários poetas-críticos brasileiros, faz um levantamento de uma série de características gerais da poesia brasileira atual, travando um diálogo com as artes visuais. O texto da autora analisa algumas obras intermediáticas que ilustram a relação entre o poético e diferentes formas de arte visual na contemporaneidade.

O segundo artigo desse bloco, intitulado “O cinema e o universo onírico na poesia de Sérgio Rubens Sossélla”, de autoria de Marcelo Fernando de Lima, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), é um trabalho que se volta para diferentes interesses do poeta – o cinema e o universo onírico – e a criação poética que resulta desses interesses. Resumindo, o autor do artigo analisa as relações entre a poesia de Sérgio Rubens Sossélla, o cinema e o universo onírico e busca também relacionar o trabalho do poeta à produção literária brasileira. Utilizando teorias modernas da poesia e do cinema, o autor estabelece um diálogo interartístico. Vale ressaltar que o autor também demonstra a importância da obra de Sossélla em meio ao cenário literário paranaense, marcadamente conservador.

O artigo “Estratégias enunciativas em poemas de Manoel de Barros”, de Jéssica Cristina Celestino e Vera Lucia Rodella Abriata, ambas da Universidade de Franca (UNIFRAN), interpreta dois poemas de Manoel de Barros, “Poema” e “Sobre importâncias”, do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. As autoras utilizam o referencial teórico da semiótica francesa com o objetivo de analisar as estratégias utilizadas pelo enunciativo na construção dos textos. Em ambos os poemas, o enunciativo reflete sobre o fazer poético e sobre a relatividade do valor das ideologias sociais. Desse modo, contrapõe seu saber sobre tais valores estereotipados que são objeto de ironia na instância da enunciação.

O terceiro artigo “Considerações sobre a tópica do sofrimento no *eu* de Augusto dos Anjos”, de Rafael Campos Quevedo, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), parte da argumentação de Orris Soares, em “Elogio a Augusto dos Anjos”, que estabelece um nexos causal entre o homem e a obra para justificar a temática e a expressão do sofrimento nos poemas do *Eu*, de Augusto dos Anjos, e propõe uma possibilidade explicativa diversa para a mesma problemática. O autor do artigo tenta mostrar que os atributos aos quais Orris Soares se refere, como sendo do âmbito da personalidade do autor, podem ser encontrados na tradição poética, como esquemas de conteúdo e expressão com os quais o *Eu* mantém uma relação de contato e reformulação.

O artigo seguinte “Herança de pele e sangue: a força da natureza na poesia de *Urucungo*”, de Regina Cláudia Garcia Oliveira de Sousa, da Universidade Nove de Julho (UNINOVE), e Patrícia Trindade Nakagome, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), trata de *Urucungo*, de Raul Bopp, obra pouco estudada que, embora tenha sido de importância fundamental ao Modernismo brasileiro, não alcançou o mesmo prestígio da produção poética de seus pares. No conjunto de poemas, Bopp abarca um amplo período histórico e traça a trajetória do negro desde sua vida na África até seu estabelecimento no Brasil. A abrangente série de poemas se configura, assim, como um esforço singular de retratar o lugar do negro na sociedade brasileira. Com atenção especial ao papel das águas e das matas no conjunto dos poemas, as autoras demonstram como esses elementos revelam uma história permeada por violência e resistência. A análise está, portanto, centrada no modo como a natureza é mobilizada para construir a identidade negra.

Os autores do último artigo do dossiê, intitulado “O teatro dialético do Coletivo de Teatro Alfenim: história e narração em *Milagre Brasileiro*”, Alexandre Villibor Flory e Karyna Bühler de Mello, ambos da Universidade Estadual de Maringá (UEM), discutem alguns procedimentos artísticos desenvolvidos pelo Coletivo de Teatro Alfenim, da Paraíba, na peça *Milagre Brasileiro* (2010). A peça remonta ao período da ditadura civil-militar brasileira, e busca formalizar acontecimentos históricos pela perspectiva dos

desaparecidos políticos, levando o espectador a se interrogar sobre tal período, editado pela historiografia oficial. A peça desenvolve três planos que se articulam em sua proposta de teatro dialético: a apropriação do mito de Antígona, a representação do papel da família burguesa e dos farrapos de história dos desaparecidos políticos. Dessa forma, os autores observam como o coletivo procura entender e questionar, por meio da forma estética, o Brasil e os pressupostos da modernização conservadora que marcam a formação subjetiva volúvel e arbitrária.

Este número da revista se completa, ainda, com a seção Varia. O primeiro artigo desta parte, intitulado “‘O espelho’: a filosofia machadiana dos papéis sociais”, de Cilene Margarete Pereira, da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), debruça-se sobre o conto, publicado em 8 de setembro de 1882 na *Gazeta de Notícias* e coletado para fazer parte de *Papéis avulsos*. A autora mostra a relevância do texto na obra de Machado de Assis, visto que o conto versa sobre os papéis sociais e sua importância na formação do “eu”. Inscrito sob o signo do que Alfredo Bosi denominou de “contoteoria” (1999), “O espelho” se estrutura a partir das perspectivas do narrador sobre a existência de duas almas, a interior e a exterior, e da evidência da primazia da segunda, de natureza social. Em seus aspectos formais, o conto se constrói por uma série de desdobramentos narrativos e deslocamentos espaciais e temporais. Nesse artigo, a autora examina os diversos aspectos responsáveis pelo desenvolvimento do tema tratado no conto, considerando sobretudo a figura do narrador Jacobina e sua teoria sobre os papéis sociais.

A autora do artigo que se segue, “Cartas de amor do Poeta”, Cecilia Zokner, da Universidade Federal do Paraná (UFPR), estuda a correspondência do Poeta chileno Pablo Neruda para sua mulher Matilde Urrutia, escrita no período de 1950 a 1973, compreendendo duas séries de cartas, chamadas pelo compilador de “A época do amor secreto” (1950-1955) e “Quando o amor já não se oculta” (1955-1973). A autora se ateu aos pormenores de apresentação como tipo do papel e modo de escrita e dos elementos intrínsecos dos conteúdos, dos detalhes formais (tratamento, vocativo, data, assinatura) e dos assuntos nos quais se entremesiam questões práticas do cotidiano e projetos de futuro.

O último artigo da seção Varia, “Índices de hibridismo cultural em *Relato de um certo Oriente*”, de Paulo Sandrini, do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, volta-se para o hibridismo cultural, conceito utilizado para descrever processos interétnicos e de descolonização. O hibridismo cultural, de acordo com o autor, discute também cruzamentos de fronteiras e implicações de múltiplos deslocamentos dentro de um espaço nacional ou entre continentes, tomando por base ainda a descrição de fusões artísticas, literárias e de comunicação em meio às novas culturas que surgem em regiões de mesclas culturais. O romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, é analisado dentro dessas perspectivas. Portanto, assuntos relacionados à identidade cultural e algumas conceituações a respeito do tema, bem como o hibridismo em algumas de suas facetas – trocas culturais, metrópole multicultural como espaço propício a mesclas, deslocamentos, diglossia e reconversão –, são debatidos no estudo.

Do conjunto de artigos se evidencia um pendor à reflexão sobre diversos campos de estudo relacionados à poesia e ao teatro brasileiros no contexto da modernidade e pós-modernidade. Significativamente, os trabalhos que compõem esse volume aproximam os estudos literários de diversos saberes, caracterizando a pluralidade de fontes, temas e abordagens do mundo contemporâneo.

As editoras

LITERATURA, ARTES E MÍDIAS: POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA*

Solange Ribeiro de Oliveira (solanger@uol.com.br)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil

Resumo: Apoiado no testemunho de vários poetas-críticos brasileiros, o artigo se inicia com uma tentativa de levantamento de características gerais da poesia brasileira atual, incluindo, entre seus principais traços, o diálogo com a obra de arte visual. Ilustrando essa tendência, o texto parte para a análise de algumas obras intermediárias, que evidenciam a relação entre o poético e diferentes formas de arte visual em nossos dias.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. A poesia vista pelos poetas. Literatura e arte visual.

LITERATURE, ARTS AND MEDIA: CONTEMPORARY BRAZILIAN POETRY

Abstract: Based on critical pronouncements by a number of Brazilian poets, the essay starts out as a tentative description of the general character of contemporary Brazilian poetry, including, as one of its most telling features, its dialogue with works of visual art. In order to illustrate this trend, the text moves on the analysis of some Intermedial works, where the association between poetic elements and visual art proves most apparent.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry. Poets on poetry. Literature and the visual arts.

*O texto é uma versão alterada do ensaio publicado na Inglaterra pelo *Hispanic Research Journal*, v. 8.

Artigo recebido em 04 maio 2015 e aceito em 16 jun. de 2015.

Tentando delinear a condição da poesia brasileira na contemporaneidade – dos anos sessenta do século passado até o presente – julgo oportuno remeter a indagação aos próprios poetas, buscar neles a metalinguagem sobre sua arte, mais do que nunca impossível de definir. Nesse sentido, vários autores reiteram a afirmação de que os caminhos da poesia se multiplicaram de tal forma que não raro se confundem com os de outras artes – se é que, para a produção de nossos dias, ainda vale recorrer a conceito tão problematizado. Incorporando os recursos de seu tempo, o poema atual nem sempre se prende a seu suporte tradicional, a folha de papel. Espraia-se por outros espaços, a tela do computador, da televisão e do cinema, ou pelas galerias de exposições, entre objetos múltiplos, pinturas, vídeos e instalações.

A estratégia de ouvir os próprios poetas esbarra, entretanto, em obstáculos previsíveis. Mesmo quando não circula pelas mídias, a poesia, bem como sua crítica, mostra-se difícil de publicar em formato de livro. Nem contamos mais com páginas inteiramente dedicadas à área nos suplementos dos grandes jornais. Para contornar essa dificuldade, e reunir um número significativo de depoimentos, é que me valho das reflexões de poetas em coletâneas relativamente recentes, entre as quais considero particularmente representativa *Artes e Ofícios da Poesia*, organizada por Augusto Massi. Os textos são apresentados como um painel da poesia brasileira atual, e incluem poemas e depoimentos de vinte e nove poetas, vários deles também críticos e editores de poesia. Em sua apresentação do livro, Leda Tenório da Motta, Diretora do Núcleo de Projetos Literários do Centro Cultural de São Paulo, destaca que o livro resultou de um encontro que não visava a um julgamento crítico. Remetia antes a uma crítica, a que “põe em crise”, como queria Barthes. Entre seus propósitos o encontro, patrocinado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e declarado o evento literário do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte, destacava

problematizar os “paideuma” e debilitar a força de truísmos como o dito de Mallarmé, de que poesia se faz com palavras – objetivos todos muito pertinentes para quem queira se informar sobre a produção de nossos dias.

A referência ao “paideuma” revela-se particularmente oportuna. Como Carlos Felipe Moisés (1991, p. 94-98), os poetas contemporâneos parecem ter sempre em mente a convicção de T.S. Eliot sobre a importância do conhecimento da tradição literária para a formação do talento individual. Incansavelmente, referem-se àqueles que escolheram como precursores, e em relação aos quais presumivelmente tiveram de trabalhar suas respectivas “angústias de influência”. Alcides Villaça (1991, p. 33), posicionando-se na tradição da poesia brasileira marcada pela “linguagem-problema, agônica e crítica”, afirma que os mestres dessa vertente são ainda Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Duda Machado (1991, p.116) amplia um pouco a lista. Para ele, vale a pena situar a poesia atual “em relação ao conjunto extraordinário, sem paralelo em qualquer período, formado por Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Drummond, João Cabral, Augusto de Campos” (MACHADO, 1992, p. 116). Neles, o poeta encontra não apenas elaborações formais, que considera já satisfatoriamente presentes no Parnasianismo, mas, sobretudo, um compromisso criador com as obras e poéticas de seu tempo.

Três dos nomes citados por Machado e Villaça aparecem virtualmente em todos os depoimentos sobre os precursores da poesia atual. Nas palavras de Armando Freitas Filho, eles são os “Três Mosqueteiros” de nossa aventura poética: Bandeira – “mistura fascinante de tradição e ruptura, *Vademecum* da poesia no Brasil” – Drummond, o gauche, e João Cabral, que tem a “paixão controlada de um cirurgião” (FREITAS FILHO, 1991, p. 74-76). Efetivamente, Bandeira, Drummond e Cabral constituem referências recorrentes em todos os depoimentos. São lembrados também por Antonio Fernando Franceschi, Felipe Fortuna e Rodrigo Garcia Lopes. A respeito, Franceschi (1991, p. 63) esclarece que o quadro de referência intelectual da geração de 1960 não constituía um “paideuma”, no sentido de citação obrigatória, que sancionasse a nova obra e lhe conferisse legitimidade. Mas as referências certamente registravam afinidades eletivas, que incluíam Pessoa, para alguns também Villon, Baudelaire e Rimbaud, para outros os surrealistas e os americanos da *beat-*

generation, a poesia satânica, e os simbolistas, num ecletismo que abrangia os poetas brasileiros da geração de 22, além dos concretos. Em um pequeno número de contemporâneos, Franceschi nota ainda a influência de Nietzsche e de uma vertente da grande poesia, em Blake, Hölderlin e Novalis. Há, evidentemente, referências individuais. Entre suas preferências, Franceschi menciona Jorge de Lima e Murilo Mendes, bem como os antigos místicos, Mestre Eckhart, San Juan de la Cruz, Ruysbroeck. Felipe Fortuna (1991, p. 129) acrescenta a poesia marginal dos anos 70. O trecho abaixo, de Alberto Alexandre Martins, adiciona algumas variações sobre a presença do paideuma:

[Neste século] a poesia brasileira trabalhou, embora defasada, com interrogações que estão na base da poesia moderna, e se apresentam primeiramente nas obras de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Que no *gauche* de Drummond, além do temperamento particularíssimo do poeta, há muito de um deslocamento baudelaireano; como também, o há, sob outro tom e outro ângulo, no *flâneur* afetivo que é Bandeira. E que o traço é persistente o comprova o último livro de Chico Alvim, *O Corpo Fora*, lançado em 1988. Esse livro, composto quase todo a partir de fragmentos de falas, e que, segundo o próprio autor, procura apreender algo de uma língua nacional (esforço que teria afinidades com projetos de Cacaso e Dalton Trevisan), esse livro traz uma epígrafe de Baudelaire.

Assim posso pensar que foi o fato de trabalharem com um duplo registro; refazendo interrogações implícitas nesses poetas franceses, e, ao mesmo tempo, atentos ao próprio tempo de cultura brasileira, lacunar e em formação, que conferiu a esses poetas uma complexidade capaz de captar toda uma prática social, e suas carências, através da linguagem. (MARTINS, 1991, p. 24-25)

Também com os olhos nos grandes precursores ainda subjacentes à produção contemporânea, Rodrigo Garcia Lopes representa o pensamento de muitos, quando afirma que os poetas atuais sabem que é quase impossível não repetir. Carlos Felipe Moisés acrescenta: “Fazer e refazer: ler, reescrever; escrever e reescrever. Todo poema é um exercício de exercícios. Todo poeta é um exército de poetas” (MOISÉS, 1991, p. 94-95).

Pronunciamentos posteriores à coletânea de 1991 continuam a afirmar a presença dos grandes precursores na poesia atual. Maurício Salles

Vasconcelos vê nos concretistas “até hoje a linha hegemônica da poesia do Brasil: uma linha que os poetas mais novos, surgidos nos anos 60-70, acabariam por confirmar – Leminski, Bonvicino, Alice Ruiz e Antônio Risério, e que, a partir dos 80, constitui uma nítida retomada, como nas produções de Josely Vianna, Nelson Ascher, Frederico Barbosa (VASCONCELOS, 1999, p. 19).

No mesmo sentido, em 2004, Vera Casanova, poeta e estudiosa da Literatura, fala da herança modernista: “Mário, Oswald de Andrade, Rosário Fusco, Drummond, Murilo Mendes, Ávila e tantos outros” e proclama a “impossibilidade de ficar imune à poética contemporânea, em que autores são devorados e se devoram” (CASANOVA, 2004, p. 13). Nelson Ascher, em entrevista concedida ao *Estado de Minas* em 2005, partilha essa opinião: para todos os efeitos, vivemos, bem ou mal, no mesmo universo poético criado por gente como Mário e Oswald, Drummond e Murilo, os concretistas e Ferreira Gullar! “À sombra desses grandes nomes, Ascher atribui a dificuldade de tratar temas já muito explorados, como o amor ou a política: “quem quer que queira tratá-los está competindo diretamente com o que Drummond escreveu em *A Rosa do Povo* ou com alguns dos melhores poemas de Vinicius. A excelência do passado impôs obstáculos às gerações futuras” (ASCHER, 2005, p. 6).

Por outro lado, ninguém negaria que, para criar boa poesia, não basta a mera leitura da tradição. Crítico daqueles que denomina “maus diluidores” de Oswald, Cabral, Murilo Mendes, Bandeira ou dos concretos, Garcia Lopes observa que os bons poetas filtram a tradição. “Imitam sem se deixar alterar” (LOPES, 1991, p. 276). Na mesma linha de pensamento, Carlos Felipe Moisés cita Umberto Eco, para quem o artista moderno não tem mais onde avançar, deve voltar atrás, re-visitar a tradição, mas com ironia, (MOISÉS, 1991 p. 98). Garcia Lopes louva especialmente os que se recusam a ser apenas “mais uma dicção. Criam suas próprias soluções, tornam-se seus próprios referenciais”. Nesse grupo “caógeno”, Lopes situa Duda Machado, Sebastião Uchoa Leite, Alice Ruiz, Paulo Henriques Britto, Arnaldo Antunes e Paulo Leminski. Vários desses dominam outras línguas, traduzem poesia e têm uma relação especial com a música e as outras artes (LOPES, 1991, p. 277).

A propósito, não apenas o grupo elencado por Lopes é “caógeno”. Escasseiam na poesia de nossos dias denominadores comuns suficientes para delinear um contorno geral e nítido. O fato é registrado pelos próprios autores. Alberto Alexandre Martins chama a atenção para a inexistência, já faz tempo, de movimentos artísticos abrangentes, formuladores de uma poética comum. É como se cada obra nascesse isolada, e não integrante de um grupo (1991, p. 26). Outro interessado no caráter plural da poesia contemporânea é Cláudio Willer (1991:102-105). Considera-a irredutível a uns poucos parâmetros, a uma doutrina, um referencial teórico ou a categorias como formal / informal, nacional / universal, rimado / livre, coloquial / solene. Num discurso semelhante, que poderia facilmente referir-se também ao conjunto da arte contemporânea, Garcia Lopes julga a produção poética de nossos dias “desterritorializada, livre de amarras e modismos e do peso da tradição”. Vivemos numa era de reciclagens, recriações e repetições, (...) todos os estilos convivem num mesmo lugar no espaço-tempo` (LOPES, 1991: 275). Ou, como quer Carlos Felipe Moisés: “Vivemos há muito um eterno presente, vórtice e vértice que engole, deglute, mastiga e remastiga passado e futuro” (MOISÉS, 1991, p. 98).

Face à impossibilidade de mapear topografia tão complexa, resta a alternativa de esboçar alguns traços muito gerais da poesia contemporânea que a história literária do futuro certamente registrará. Aí se incluem a metalinguagem, a preocupação com o próprio fazer poético, o experimentalismo radical, a tendência ao hermetismo, a problematização do eu, a ausência de temas e formas convencionalmente aceitos como poéticos, bem como um anti-lirismo que não chega a silenciar a ocasional retomada da efusão pessoal. Vital para o ponto de vista deste trabalho é ainda o anseio da poesia contemporânea por transcender o verbal, levando à fusão com outros sistemas semióticos e à dispersão do poético entre diferentes formas de manifestação artística.

Alguns desses traços são assinalados pelos poetas reunidos na coletânea de Augusto Massi, numa linguagem muitas vezes marcada pela arte poética que é objeto de sua discussão. Virtualmente unânime em seus depoimentos, destaca-se a ênfase no artesanato verbal, na busca de contínua renovação formal, sobrevivente ao ocaso das vanguardas. Esse é o aspecto privilegiado por outra antologia, *Na virada do século*, organizada por Claudio

Daniel e Frederico Barbosa. Como esclarece o prefácio, a coletânea contempla o “artesanato de palavras mais a investigação de novos repertórios simbólicos e culturais” (DANIEL, 2002, p. 27),” *ars poetica* já chamada de pós-concreta, que parte da crise do verso de Mallarmé, mas procura soluções construtivas diversas de Noigandres” (DANIEL, 2002, p. 23). Ao longo dos anos 1980 e 1990, essa poesia estimula a releitura de autores “obscuros” ou “herméticos” de uma anti-tradição, como Lezanma Lima, Paul Celan, Francis Ponge e Robert Creeley.

A preocupação com a forma, central para os poetas de *Na virada do século*, é também constante na antologia de Augusto Massi. Entre os poetas aí representados, Fernando Paixão trabalha a ideia do poeta como artesão, operário da palavra, o “azulejista”, alguém que “olha a superfície dos dias, atento ao sopro das formas” (PAIXÃO, 1991, p. 147). Nestes versos, é possível ler uma referência ao fazer poético:

Superfície recortada
perde pedaço a pedaço pelas mãos
do azulejista.
A parede branca desaparece
submersa no capricho
de uma pele de esmalte e infinito.
E a claridade
antes repousando em leito tosco
sobre que rebrilhos fluirá?
Ausente. Manejando massa e quadrados
constrói-se o azul do horizonte. (PAIXÃO, 1991, p. 150)

Outro poeta, Carlos Ávila, também insiste que poesia é “trabalho, trabalho de arte como música, pintura, cinema, um menos que é mais, invenção de uma nova língua” (1991, p. 84):

Perdido entre signos
decifro, devoro
persigo persigno
redecifro, redevoro,
entre signos perdido
devoro, decifro
sigo, poesigno

redevoro, redecifro
entreprdido paraíso
voraz, cifro
desenho & desígnio. (ÁVILA, 1991, p. 84)

No mesmo diapasão, José Paulo Paes reitera que o verso “não pode mais ser visto como uma sucessão regular de sílabas ou pés nem como um corte imposto pela eufonia rítmica; será antes, o fraturamento em que se resolve a tensão entre a semântica da forma e a semântica do conteúdo. Tensão que, por variar de poema a poema, não admite codificações prévias “(1991: 91).

Em *Aqui e agora* e *Sinal de menos*, Carlos Ávila refere-se a esse incansável trabalho:

a linguagem-
um vírus

atravessa os cílios
penetra na íris
(cílcio sobre a pele
silêncio sobre o planeta)

Um não
– a linguagem –
uma nódoa

um sinal
sobre a testa (ÁVILA, 1991, p. 191)

A preocupação com a forma lembra o aspecto auto-referencial, o obsessivo interesse pela própria construção, que também marca a criação atual. Num comentário típico, Marcos Bagno, ao recapitular sua trajetória, fala de uma “poesia ensimesmada, caracol para dentro de si virado, espelho cilíndrico e sem moldura para si mesmo mirado” (BAGNO, 1991, p. 246). Comentando seu aprendizado artesanal, na busca de voz própria, João Paulo Paes, ao recapitular sua trajetória, atribui à poesia uma função de crítica social, sem deixar de assinalar na produção contemporânea “recursos de expressão que iam do trocadilho à alusão, da montagem visual à palavra

em liberdade, da fratura semântica à falsa etimologia – tudo em prol de uma crítica à fúria de posse da sociedade de consumo na sua pervertida versão brasileira pós-64” (PAES, 1991, p. 190).

No entender de Paes, como deixam entrever as palavras acima, o experimentalismo não representa um valor em si mesmo. Vera Casanova, na introdução a seus poemas da coletânea *Desertos*, concorda: “Não quero exercícios linguajeiros”, declara (CASANOVA, 2004, p. 17), subentendendo que, sem cair no panfletário, a poesia deve pôr-se a serviço de algum tipo de mensagem. Para Fernando Paixão, a função do poeta é humanizar o real, recriar o espaço vivido (...) Ele “vê o mundo e recolhe um sentimento de urgência” (PAIXÃO, 1991, p. 147). Urge repensar a crença de que a poesia se faz com palavras: ela exige também vivências, reais ou imaginárias, que, na grande poesia, saberão encontrar sua própria forma, como já observava Ezra Pound. Numa linha crítica semelhante, Alcides Villaça adverte que, aceita de modo acrítico, a boutade de Mallarmé arrisca-se a “apontar para um círculo fechado de signos (...), vitória final da palavra-fetichismo” (1991, p. 35). Outras vozes se levantam contra a poemática que sobrepõe o som ao sentido, corteja a desarticulação sintática e a mestiçagem semântica, num ludismo verbal autista, alheio à comunicação. Alexei Bueno parece ter isso em vista, ao condenar “a poesia de contingência mais miseravelmente pessoal”, “a desestruturação satisfeita de nada fáclimos, de palavras jogadas ao deus-dará” (BUENO, 1991, p. 43). Também Paulo Henrique Britto exclui de sua sensibilidade poética “toda poesia que constitua uma simples exploração das possibilidades formais do idioma e da linguagem poética, uma utilização da palavra como significante (quase) vazio, como conotador livre de denotações”. “Não consigo conceber a poesia senão como a área fronteira entre a referência clara e o ludismo verbal”, resume (BRITTO, 1991, p. 264-267).

Num ensaio sintomaticamente intitulado “Além da felicidade formal”, Ruy Espinheira Filho denuncia igualmente o que ele denomina poesia feita de “pancadas de martelo (...), de aliterações e topadas (...) trocadilhos, crises de gagueira e graves acessos de afasia (...) ou de coloquialismo piegas e piadismo rasteiro, espécie de caldo frio e insosso” (ESPINHEIRA FILHO, 1991, p. 298). A poesia é mais, muito mais, do que jogo, do que truque, do que prestidigitação, argumenta. Na esteira de

Marianne Moore, afirma que “a arte é uma necessidade humana”, não “mero jogo de salão ou quebra-cabeças para senhores sisudos e de pesado jargão cenacular” (1991, p. 299-300). E, com Jack Gilbert, reflete o poeta brasileiro: “deve haver uma voz acima da técnica, na poesia, cantando significativamente a vida do homem” (ESPINHEIRA FILHO, 1991, p. 297). Em harmonia com essa afirmação, Carlos Ávila proclama sua fé na “palavra enquanto forma e meio de comunicação”, na “busca de uma poesia racional e sensível (...), adequada ao homem de hoje” (1991, p. 90). Observações semelhantes ecoam nas falas de outros poetas. Rodrigo Garcia Lopes anseia por uma “poesia que, como desejava Leminski, voltasse a ser uma recuperação do capricho, do ‘craft’ das artes & manhas do ofício, sem que isso impeça suas possibilidades expressivas e – sim – subjetivas” (LOPES, 1991, p. 274). Assim, é a experiências pessoais que o poema *De olhos fechados* parece remeter:

cerejas
podem

parecer amargas
se você nada sabe

do solitário sabor

experimente-as
antes

quando
ainda

forem
flores. (LOPES, 1991, p. 279)

Previsivelmente, nem toda poesia atinge o ideal de conciliação entre expressividade e artesanato verbal. A esse fato Ruy Espinheira Filho atribui o que considera o divórcio entre o público e a produção poética do presente. Não é, certamente, o único a denunciar o dilema do artista, face à dupla necessidade de comunicação e de expressão pessoal, muitas vezes atrelada

à renovação formal. *Mutatis mutandis*, Alcides Villaça aborda o mesmo dilema. Lembra sua luta para “ter voz”, “não perder por completo a dimensão da pessoa”, sem esquecer a necessidade de um outro que participe da “realidade tensa, contraditória e humana que a poesia imita” (VILLAÇA, 1991, p. 35-36). Alberto Alexandre Martins resume a questão: “um poeta tem que estar atento a essas duas quinas: à pressão do presente e à presença interrogante do leitor” (MARTINS, 1991, p. 26).

A enunciação desse preceito é mais fácil do que sua observância. Alexandre Martins aponta obstáculos para cumprir um pacto de comunicação com o leitor, mesmo que sem dispensar o estranhamento próprio da linguagem poética. Atribui essa dificuldade a condições do ambiente cultural de nossos dias, quando escasseiam experiências amplamente partilhadas:

Numa sociedade estilhaçada não há porta aberta à experiência comum. O que faz com que qualquer coisa que entre no circuito seja lida antes pelo signo do estranhamento do que da empatia, antes pelo que ela deixa de fazer do que pelo que ela faz de fato. (...)

O próprio espaço lírico (...) se alterou profundamente, sempre no sentido de maior fragmentação e isolamento, enquanto o meio cultural, além de institucionalizado, passou a sofrer as pressões de um mercado de massas. Daí que este não é um tempo em que as condições do fazer e da recepção poética estejam dadas, tampouco é um tempo que pede ruptura com uma tradição obsoleta, já tudo tão rompido à nossa volta. (MARTINS, 1991, p. 25)

Em tal contexto, torna-se cada vez mais problemática a manifestação de um sujeito afetivo, implícito em uma voz lírica. Não raro, o poeta de nossos dias parece temer as manifestações pessoais. Confirmando o lirismo envergonhado de alguns, Felipe Fortuna confessa sua resistência a publicar poemas de amor, sua tendência a privilegiar a ironia, o ceticismo e a própria experiência literária (FORTUNA, 1991, p. 126). É o que sugere seu poema *Ou vice-versa*:

Não é verso, é anti-, é *versus*,

Como o sim dentro do não. (FORTUNA, 1991, p. 127)

Fernando Paixão acrescenta que, “morto o sonho épico da totalidade clássica, desponta um sujeito que não apenas se descobre vulnerável e precário, mas também que deixou de ser o centro iluminador dos acontecimentos” (PAIXÃO, 1991, p. 148). Nem todos se conformam com esse cenário. Há os que lutam pelo direito ao lirismo e à efusão emotiva. Posicionando-se entre eles, Alcides Villaça reconhece o caráter paradoxal de seu propósito: “atestar a presença expressiva de um sujeito através dos traços de sua morte”, adotar “uma base mínima de realismo, de onde saltam as imagens vivas do sujeito precário, as imagens precárias do sujeito vivo” (VILLAÇA, 1991, p. 32-33). Será esse sujeito o “novo cantor” mencionado no poema *Pré-História*?

Cantar
era sempre uma nuvem
indistinta a ventar
no fluir do rio.

Até que uma voz
conjugou o tempo
separou seu tempo
das eternas nascentes

E na manhã seguinte
Outro cantor cantou. (VILLAÇA, 1991, p. 37)

Face às dificuldades reconhecidas pelos próprios poetas, nem sempre a poesia consegue marcar presença efetiva na cena cultural. Como admite Antonio Fernando de Franceschi (1991, p. 66), ela frequentemente cede lugar a formas de intervenção mediatizadas por linguagens de maior repercussão momentânea, especialmente a musical, a cênica e a eletrônica. A poesia transforma-se, busca novas soluções. O que perde em centralidade, ou em intimismo, no adentramento do eu, parece compensar com a extensão de seu alcance através da multiplicação dos recursos utilizados. Cito aqui o testemunho de Marcos Bagno. Sem negar a supremacia do verbal, o poeta confessa “extrair sua poesia também de outros mananciais”, entre os quais a música, “signo oco, asemântico” e, ‘por isso, mais que perfeita’ (BAGNO, 1991. p. 247). Os versos heptassilábicos e o marcado

ritmo ternário do poema *Vaganau* confirmam essa afinidade com a música, com claras ressonâncias de canção popular:

Poesia, nau, divaga
devagar e sem timão,
pela vida, mar sem alga,
pelo mar, que é vida em vão.
Leva horizontal adaga
cravada no coração,
aço que lhe aviva a chaga
de não ser nem deus nem chão.
Poesia que naufraga
às frias costas do não,
recife que tudo draga,
praia do se, do senão:
soldedade
solitude
solitude. (BAGNO, 1991, p. 248)

Na verdade, as alianças com a música (excetuado o inevitável estrato acústico do poema) são menos frequentes que com as artes visuais. Felipe Fortuna atribui o fato à predominância do visual em nosso tempo: “as sociedades mais desenvolvidas, devotadas à cultura digital (por exemplo, Tóquio) reduzem quase toda informação a um sinal luminoso, um signo não verbal” (FORTUNA, 1991, p. 127). Filho de cartunista, confessa que foi por não saber desenhar que começou a escrever. Para tanto, Fortuna considera essenciais as influências de todo o humor que pôde conhecer, os cartuns melancólicos de Chase Addams, e os desenhistas mais diferentes, como André François e Quino.

O poeta, que também declara sua fascinação por Paul Klee, chama a atenção para significativas referências às artes visuais em entrevistas de outros escritores. A coletânea de Antonio Massi apóia essa declaração. Em seu texto na antologia informa que seu livro de 1981, *Aqui & agora*, reúne o produto de dez anos de experiências poéticas unindo o verbal e o visual – “microformas líricas que guardam forte relação com a música e a poesia concreta e poemas com o caráter de ‘ready-mades’ verbais, sintetizados em formas breves sobre o branco da página” (ÁVILA, 1991, p. 86-87). Também

Duda Machado destaca em seu primeiro livro, *Zil*, composições baseadas na visualidade, bem como a abolição do verso em favor da configuração espacial: as palavras se organizam em planos descontínuos e por proximidade sonora. O poema transforma-se em objeto, “misto de palavras e design”. Seria cansativo multiplicar testemunhos do mesmo tipo, mas não julgo excessivo lembrar mais um. Lúcio Autran afirma que seu livro *Um Nome* inspira-se no quadro *Extração da Pedra da Loucura*, de Bosch enquanto seu poema *Uma baleia vista em São Paulo* constitui uma alusão a três pinturas de Franck Stella expostas na bienal paulista de 1989 (1991, p. 219, 223). O texto abaixo, de Rodrigo Garcia Lopes parece feito para resumir a conclusão implícita em tantas declarações:

O próprio significado da palavra poesia se ampliou %- se estilhaçou e ela agora está dispersa e travestida de inúmeras formas, camaleônica. Pode estar no lugar mais inusitado: nas transcrições do hebraico de um Haroldo de Campos, ou nos *raps* babélicos de Mauro & Quitéria. Nas imagens de um filme de Wim Wenders ou na música de Itamar Assumpção. Nas letras de Cazusa ou Quintana. Um pouco nos discos, nos clips, vídeos, slogans, layouts, holografias e até nos livros. Onde, afinal? (LOPES, 1991, p. 274)

Onde, afinal, encontrar a poesia de hoje? A pergunta de Lopes é apenas retórica, pois contém sua própria resposta. Afinal, ela não constitui novidade. A poesia sempre buscou aliar-se às outras artes. Nos primórdios do modernismo, a aliança encontra-se selada, por exemplo, em Stéphane Mallarmé, o mesmo que ainda assombra os poetas de nossos dias. Entre 1893 e sua morte em 1898, Mallarmé ensaiou uma poética experimental, impregnada da então emergente tecnologia do cinema. *Un coup des dés*, poema visual, contém algo que se poderia chamar de cinepoética, enquanto *Le livre*, projeto irrealizado, foi planejado como uma performance poética, que incluiria iluminação elétrica e projeções de imagens. Na verdade, a experimentação com a cinepoética permeou a vanguarda francesa, algo relevante para a compreensão da interface da poesia atual com as mídias. É a elas que se alia, estrategicamente, com frequência, talvez por reconhecer a dificuldade da competição com tantas formas novas de expressão. O texto literário faz-se mediador de outros sistemas semióticos, e vice-versa. Desvincula-se do verso, quase chega a dispensar o verbal. Encena-se uma

nova estética do olhar, que estabelece um hibridismo singular, uma contínua tensão entre o legível e o visível. De algum modo faz pensar no poema como entidade física, adensada por múltiplas relações – o ícone verbal de W.K. Wimsatt. Afinal, a organicidade do poema enquanto objeto sempre inspirou analogias sugestivas com artefatos não linguísticos – vasos, esculturas, melodias – fato que pode ser associado à celebrada frase de MacLeish: “O poema não deve significar, mas ser”.

No tipo de criação que tenho em mente, imagens visuais complementam a palavra. Em alguns casos, chegam a substituí-la. O poético se faz vestígio, projeta-se em imagens-pensamento, cuja decodificação exige do leitor uma colaboração particularmente intensa. Algo semelhante, convém lembrar, sempre ocorreu na arte tradicional. Basta lembrar a “paisagem poética”, ilustrada na Inglaterra por telas de William Taverner (1703-1772). De longa tradição na arte européia, atingiu o clímax na paisagem romântica do século XIX. Em sua forma mais pura, a paisagem romântica apresenta lugares imaginários, que incorporam elementos de mito e fantasia. As ideias subjacentes, desenvolvidas por críticos do século XVIII, remontam ao antigo postulado aristotélico da superioridade do geral, ou do idealizado, em relação ao particular, ao real. Nesse tipo de arte convencional, o poético, que a estética sempre admitiu extrapolar os limites do verbal, supõe elaborações e habilidades técnicas não exigidas das criações visuais do chamado pós-moderno.

Na interface entre o verbal e o visual, presente na arte de nossos dias, emergem novas percepções de formas, sentidos e metáforas, particularmente na aliança entre o poético e o vídeo e a instalação – esta última constituída por construção ou empilhamento de materiais, permanente ou temporário. Em analogia com o leitor do texto literário, o espectador pode muitas vezes interagir com a instalação, às vezes até manipulá-la, ou, dependendo de seu tamanho, penetrar nela, como em *A tenda* (*The Tent*, 1995), da artista inglesa Tracey Emin. No vídeo e na instalação, criações típicas do contemporâneo, o elemento verbal, ainda que escasso – frequentemente limitado ao título – estabelece uma tênue ponte com a poesia tradicional, inseparável da palavra. Como exemplo da interação entre as duas artes, lembro um vídeo de Sam Taylor-Wood. Datado de 2001, foi exibido na galeria *Tate Modern* de Londres, na sala reservada a naturezas

mortas, agrupadas com o subtítulo *Memento Mori*. A locução latina lembra o sentido do velho gênero pictórico, a natureza morta, particularmente associada com pintores holandeses do século XVII. Em telas representando caça, frutos do mar, flores e frutas, esse tipo de pintura sempre serviu ao tema da precariedade da vida e da beleza, tanto na pintura como no texto literário. No século XX, artistas como Francis Picabia, Patrick Caulfield e Keith Edmier propõem formas instigantes para a revitalização da natureza morta. O vídeo exibido na *Tate Modern* participa desse impulso renovador. Utiliza recursos da tecnologia moderna não apenas para revisitar velhos temas, mas também para realizar um velho sonho da pintura, a incorporação do movimento, que supõe uma dimensão temporal. É o que acontece no vídeo de Sam Taylor-Wood: condensadas em alguns minutos, ele exhibe o processo de deterioração de um arranjo de frutas (Fig. 01).

O vídeo resultou da filmagem do processo de decomposição das frutas, cuja lenta transformação está registrada na projeção. Nas imagens iniciais, o espectador aprecia a frescura e o vivo colorido das frutas:



Figura 01: Sam Taylor-Wood, *Still Life*. Disponível em www.photographsdonotbend.co.uk. Acesso em 04 set. 2015.

Segue-se o registro da melancólica deterioração. Aos poucos, as frutas perdem o brilho, o frescor e as cores, até desmoronar num monte amorfo e cinzento, corroído por vermes, lembrando o melancólico destino reservado a todos os seres vivos (Fig. 02). É o que finalmente se vê:



Figura 02: Sam Taylor – Wood, *Still Life (Natureza Morta)*, 4
Disponível em www.tate.org.uk. Acesso em: 04 set. 2015.

O exercício meditativo, desencadeado pelas imagens – verdadeiras metáforas visuais – lembra certos *topoi* da poesia de todos os tempos, sintetizados na frase *Memento Mori*, inscrita na sala da galeria da *Tate Modern*, onde se exibia o vídeo de Sam Taylor. Na mesma sala, entre as naturezas mortas achava-se, outra instalação, *Forms without Life (Formas sem vida)*, de autoria de Damien Hirst, conhecido por sua utilização de carcaças de animais conservadas em formol. Datada de 1991, a instalação compunha-se de objetos colhidos à beira-mar, conchas e caramujos. Escolhidos por sua forma e brilho, e dispostos numa vitrine transparente, novamente sugeriam a efemeridade da vida e da beleza: hoje vazios, os objetos nacarados abrigaram outrora organismos vivos, cujo desaparecimento foi necessário para sua refuncionalização como criação artística.

Na produção brasileira também não faltam exemplos da migração do poético para as artes visuais. Ocorre-me uma instalação exibida no *Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais*, por ocasião da colação de grau dos formandos da Escola de Belas Artes em 2004. Assinada por Ananda Sette Câmara, a instalação, intitulada *Leve-me!* (Fig. 03) convidava a uma divagação sobre a união amorosa, com representações do fático e do feminino. Este se fazia presente em balões cor-de-rosa, flutuantes, e em

recortes lembrando corpos de mulher. Os contornos arredondados e a cor rosa acentuavam a sugestão. Para a evocação do fático, debuxos de dirigíveis pontiagudos distribuíam-se sobre os balões. A forma, semelhante à de uma seta, contribuía para sugerir a iminente penetração nos corpos femininos e para criar a ilusão de movimento, partilhada por todo o conjunto, que parecia prestes a levantar voo. O elemento verbal, presente no título, *Leve-me!*, comparecia também em palavras de sentidos eróticos, inscritos em sabonetes atados aos balões. Trocadilhos verbais e visuais, embutidos no título, completavam o conjunto. A expressão imperativa *Leve-me!* jogava com os sentidos do verbo “levar”, na forma imperativa, e do adjetivo “leve”, associando-se ainda às figuras da instalação. O espectador sentia-se convidado a alçar voo, numa viagem onírica, “levado” pelos dirigíveis e pelos “leves” balões, para adejar entre sonhos, fantasias e lembranças eróticas.



Figura 03: Ananda Sette Câmara, *Leve-me!*, 2004
Instalação: Serigrafia sobre balão de gás, fita acetinada, sabonete.
Cortesia da artista.

Lembro outro exemplo brasileiro da aliança entre o poético e o visual: a série denominada *Carta Faminta* (2000), de Rivane Neuenschewander, artista mineira associada ao minimalismo e à arte conceitual (Fig. 04). A série integrou sua exposição individual no *Walker Art Center* de Minneapolis entre 18 de agosto e 10 de novembro de 2002. Não sem razão, o catálogo enfatizou o “verso eloqüente”, “o encontro entre o poético e o filosófico”, nos trabalhos apresentados pela artista mineira. Como as naturezas mortas exibidas na galeria londrina, os objetos, vídeos e instalações de Neuenschewander traem um interesse acentuado por substâncias orgânicas. O emprego de flores secas, insetos dessecados, frutas e outros comestíveis propicia a representação da metamorfose, da decomposição e da efemeridade, inseparáveis da vida. Associações semelhantes explicam a predileção da artista por temas e materiais ligados a toda sorte de experiência sensorial, inclusive as que apelam para o olfato e o paladar. O projeto desencadeia uma espécie de monólogo interior, um comentário poético sobre a experiência sensorial, ao qual a artista se refere como “materialismo efêmero”.



Figura 04: Rivane Neuenschewander, *Carta faminta*.

Disponível em www.Artsconnected.Org. Acesso em 04 set. 2015.

A criação de *Carta Faminta* inclui alusões, frequentes na produção de Neuenschewander, ao processo alimentar. Envolve, também, complexas questões sobre a autoria da obra de arte. Para a elaboração da série, a artista contou com uma colaboração curiosa, a de lesmas esfomeadas, colocadas sobre papel de arroz. Ciente de que esses vermes preferem movimentar-se longe da luz, Neuenschewander projetou sombras sobre quadrados do papel, de forma a guiar os movimentos das lesmas. Seus trajetos resultaram em trechos corroídos, de formas delicadamente recortadas, sugerindo velhos mapas, danificados pelo tempo. Juntamente com a alusão à voracidade das lesmas, essas topografias fictícias, geografias imaginárias da fome, justificam o título. A ambiguidade da expressão “carta faminta” remete simultaneamente à noção de mapas, de comunicação com o espectador e à lancinante questão da fome. Tanto quanto simulação de “cartas” topográficas, o comentário poético inerente ao trabalho constitui uma outra espécie de “carta”. Missiva urgente, sensibiliza o leitor para a topografia da fome, que ameaça parte significativa da população mundial. Assim, os elementos verbais, limitados ao título, tornam-se duplamente eloquentes. Sua força expressiva e a riqueza de alusões ao contexto contemporâneo partilham da linguagem intensa e compacta, característica da poesia.

Finalmente, há que considerar uma associação ainda mais evidente entre a poesia e a arte visual, quando o texto verbal comparece na página impressa lado a lado com uma reprodução de uma obra de arte visual que o inspirou. É o caso de *Poemas da página e da tela*, publicado em 2014, de autoria de Vera Casanova – a mesma crítica/poeta que, como outros artistas da palavra, se recusa a meros “exercícios linguageiros”. Seus textos, merecedores de um estudo à parte, dialogam explicitamente com obras das artes visuais de artistas tão diversos como Frida Kahlo, Gian Lorenzo Bernini, Henri Matisse, Maurits Cornelis Escher, Arthur Bispo do Rosário e Man Ray.

Diante disso, voltando à pergunta de Rodrigo Garcia Lopes – *onde afinal, foi parar a poesia?* – não há como descartar a resposta. A poesia, ou, se quiserem, o poético – esse indefinível que sempre escapou à conceituação – disseminou-se largamente por formas de criação visual contemporâneas, cujas fronteiras, linguagens e manifestações é ocioso tentar

demarcar. Diversificadas e ampliadas, resta apenas apreciá-las, cada vez mais embaralhadas, na proliferação das mídias.

REFERÊNCIAS

ASHER, Nelson. Poesia do dia a dia. *Estado de Minas*, Suplemento *Pensar*, 07/05/2005, p. 6.

AUTRAN, Lúcio, 1991. Trajetória de uma Trilogia In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 216-224.

ÁVILA, Carlos, Uma Poesia e Dois Livros In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 84-92.

BAGNO, Marcos. Testemunho In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 241-254.

BUENO, Alexei. Às Muitas Vozes do Tempo In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 42-53.

CASANOVA, Vera, *Desertos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

_____. Errâncias Poéticas à la Brasileira. *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*, 6. *Poesia Brasileira Contemporânea*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, CEL. 1999, p. 13-17.

_____. *Poemas da página e da tela*. Belo Horizonte: C/Arte Projetos Culturais, 2014.

DANIEL, Claudio e BARBOSA, Frederico, orgs. *Na Virada do Século. Poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy Livraria Editora e Distribuidora, 2002.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. Além da Felicidade In: *Artes e ofícios da poesia*, MASSI, Augusto (Org). Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 291-301.

FORTUNA, Felipe. Outro Primeiro In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 126-131.

FRANCESCHI, Antonio Fernando. Notas de um Percurso In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 62-67.

Scripta Uniandrade, Curitiba, PR, v. 13, n. 1 (2015), p. 11-33.

Data de edição: 27 jun. 2015.

- FREITAS FILHO, Armando. Três Mosqueteiros In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 74-77.
- LOPES, Garcia. Poesia Hoje: Um Check-Up In: *Artes e ofícios da poesia*. In: MASSI, Augusto (Org). Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 272-277.
- MACHADO, Duda. De uma Voz a Outra In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 114-117.
- MASSI, Augusto, (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991.
- MARTINS, Alberto Alexandre. Tentativa de Pôr Ordem na Casa. In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 24-27.
- MOISÉS, Carlos Felipe. A Folha em Branco In: In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p.94-98.
- PAES, José Paulo. Um Poeta como Outro Qualquer. In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 182-196.
- PAIXÃO, Fernando. Das Mãos do Eterno às Mãos do Azulejista In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 146-151.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. Poesia Contemporânea Nacional. Reincidências e Passagens. *Aletria. Revista de estudos de literatura*, 6. *Poesia Brasileira Contemporânea*. Faculdade de Letras da UFMG, CEL, 1999, p. 18-25.
- VILLAÇA, Alcides. A Poesia Atual: A Fala e a Pessoa. In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991,1991, p. 32-36.
- WALL-ROMANA, Christopher Mallarmé's Cinpoetics: The Poem Uncoiled by the Cinématographe, 1893-98. *PMLA. Special Topic: Poetry*. January 2005, vol.120, n° 1, p. 128-147.
- WILLER, Cláudio. A Provocação Plural In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 102-105.

O CINEMA E O UNIVERSO ONÍRICO NA POESIA DE SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA

Marcelo Fernando de Lima (marcelolima@utfpr.edu.br)
Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)
Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: O objetivo deste artigo é estudar as relações entre a poesia de Sérgio Rubens Sossélla, o cinema e o universo onírico. Buscamos também relacionar seu trabalho à produção literária brasileira. Usando teorias modernas da poesia e do cinema, buscamos uma aproximação entre essas artes. Destacamos a importância da obra de Sossélla em meio a um cenário literário conservador como o paranaense.

Palavras-chave: Poesia Brasileira. Literatura Comparada. Linguagem. Cinema. Tecnologia.

THE CINEMA AND THE ONEIRIC UNIVERSE IN SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA'S POETRY

Abstract: The aim of this article is to study the relationships between Sérgio Rubens Sossélla's poetry, cinema, and the universe of dreams. We also seek to compare his work with Brazilian literature as a whole. By using modern theories on poetry and cinema, we seek to establish a relationship between these arts. We emphasize the importance of Sossélla's work in the midst of a conservative literary scene in the State of Paraná.

Keywords: Brazilian Poetry. Comparative Literature. Language. Cinema. Technology.

Artigo recebido em 04 abr. 2015 e aceito em 01 jun. 2015.

Introdução

Sérgio Rubens Sossélla (1942-2003) produziu uma vasta obra, envolvendo crítica, memórias, poesia e textos jurídicos. Em quase quatro décadas, publicou 300 títulos de poesia, para cuja divulgação usou meios alternativos. Apenas duas coletâneas suas, patrocinadas pelo poder público, chegaram a mil exemplares: *Tatuagens de Nathannaël* (1981, Fundação Cultural de Curitiba) e *A linguagem prometida* (2000, Imprensa Oficial). Além da literatura, o cinema foi uma de suas paixões. Há referências ao cinema por toda a sua obra. Elas podem ser classificadas em duas tendências: 1) a apropriação das convenções formais do cinema, com a incorporação da montagem à **forma** do poema; 2) a representação do universo do cinema como **matéria** ou **tema** da poesia. Em geral, a referência ao cinema vem sempre acompanhada de uma aproximação com o universo onírico, também defendido pelo autor como **tema** e **técnica** para a elaboração de seus textos. O objetivo deste artigo é fazer uma associação da poesia sosselliana ao cinema, **entendido ao mesmo tempo como tema e técnica**. O texto está dividido em três partes: na primeira, expomos as características mais comuns da poesia de Sossélla e sua relação com a produção de sua época; na segunda, discutimos o cinema e o sonho; na terceira, analisamos um poema do autor.

Entre conservadores

À exceção de poucas obras e autores, a produção poética paranaense é conservadora (LEMINSKI, 1986, p. 115). Apesar disso, alguns autores locais tiveram destaque em dois momentos: com a ascensão do Simbolismo, cujos poetas transformaram a Curitiba provinciana da *Belle époque* num centro de produção cultural, embora tenham produzido literatura sem grande importância (BOSI, 1994, p. 283); e com a geração que começou a publicar nos anos 1970, a que mais contribuiu para a renovação da produção local (ATEM, 1990).

Esse desenvolvimento foi beneficiado, em certa medida, pelo crescimento da infraestrutura urbana de Curitiba a partir dos anos 1970, quando, concomitante ao desenvolvimento econômico da cidade, diversas ações de incentivo à produção cultural foram tomadas pelo poder público.

A Capital abrigou movimentos que contemplaram artes plásticas, cinema, literatura e teatro. Essas práticas problematizaram as transformações históricas pelas quais o país passava, num discurso de flagrante oposição à ditadura; promoveram o diálogo com as novas mídias e diferentes materiais; contribuíram para a ampliação da oferta de bens culturais (FREITAS, 2003, p. 25). Com a modernização dos padrões artísticos, a poesia se renovou, ampliando o diálogo com as artes “tradicionais”, como o teatro e as artes plásticas.

A produção de poesia do período pode ser resumida em duas tendências: uma vertente conservadora e residual, e uma tendência emergente e atualizada (ATEM, p. 105). No primeiro caso, prevaleceu uma linguagem marcada pelo tradicionalismo, sob inspiração tardo-romântica ou tardo-simbolista. A segunda tendência abrigou autores que fizeram da poesia um exercício de pesquisa de linguagem e buscaram a renovação de seu sistema simbólico, em diálogo com o Modernismo, a Poesia Concreta e a Poesia Marginal.

Nesta tendência, a poesia foi vista como uma forma de expressão inventiva, que está sempre se alimentando dos recursos formais de outras formas de arte. Podemos destacar aqui os poetas Paulo Leminski e Sossélla. Eles partilhavam a preferência por formas poéticas mais breves e a consciência da materialidade do signo poético. A diferença está no fato de a poesia de Leminski buscar comunicação direta com o leitor, enquanto que a lírica de Sossélla apresenta “estranhamentos” que tencionam o horizonte de expectativa do leitor.

Podemos resumir o projeto poético de Sossélla a partir de três pequenos poemas, publicados já no início de *Tatuagens de Nathanaël* (1981, p. 11-13):

câmera cinematográfica
com que filmo meus sonhos
poesia (i)

meu código decifrador
da linguagem esquecida
poesia (ii)

o que recolho nas andanças
nas praias de ninguém
poesia (iii)

O primeiro sugere a articulação entre o cinema e o universo onírico. Para Sossélla, o poema se transforma no instrumento técnico que é a câmera cinematográfica, responsável por captar os sonhos, matéria da poesia. O poeta apropria-se da técnica para a composição de seu texto-filme. O sonho, tema e motivo do registro cinematográfico, está “na frente” das “câmeras”. Pode-se justificar essa relação na crença de que o sonho é “projetado” na mente das pessoas na forma de narrativa e com imagens e fragmentos, como se fosse um filme (ALVAREZ, 1996). O sonho é o filtro pelo qual os olhos do poeta realizam sua obra. A poesia é uma arte que conta com elementos comuns ao sonho e ao cinema, que trabalha com imagens, como é possível verificar, por exemplo, no poema “Para Georg Trakl, tomando café”, que será comentado ao final deste trabalho.

Já os limites estabelecidos no texto *poesia (ii)* (meu código decifrador/ da linguagem esquecida) relacionam-se com o projeto da lírica moderna, em que o poema expressa a complexidade da linguagem. Por influência do desenvolvimento da reprodutibilidade técnica, a poesia está propensa ao diálogo com formas de linguagem como o cinema e outras artes. Cria-se um discurso da obscuridade, dissonante; apresentam-se temas e “mitologias” irregulares e força-se o divórcio com o público leitor. Libertado do grande público, da crítica e do mercado, o artista tem liberdade para novas experiências estéticas (FRIEDRICH, 1978).

O poeta inventa seu “próprio” idioma e seu universo. Isso se manifesta na obra de Sossélla em algumas características de sua poesia, como o tom subjetivo, com a criação de referências próprias; o universo infantil e primitivista; o diálogo com outras formas de artes e mídias; a ironia e o riso. Uma dessas características pode ser notada no poema *bichos*:

lygia clark
autora de superfícies moduladas
manifestações
e bichos dobradiços e desmontáveis
viu nos estados unidos

um homem comendo hamburger
enquanto o hamburger o devorava

bichos

Homenagem a Lygia Clark, o poema *bichos* assume o *modus operandi* dos objetos da artista plástica concretista, que adquirem formas diferentes à medida que são manipulados pelo espectador.

Já em *poesia (iii)* (o que recolho das andanças/ nas praias do ninguém), o poeta defende a criação como um ato solitário, e faz referência à condição da poesia na modernidade, tida como uma expressão artística solitária, que mostra tensões vividas pelo artista com o seu meio social. Centrada no eu, essa concepção destaca uma atitude individualista. Sua poesia mostra o mundo a partir de uma visão desiludida, que se expressa no contrassenso de combinar elementos tão díspares quanto a alta cultura e a cultura de massa:

por causa de
o mundo novo, dvorák
preferi olhar
mais tarde: o interior de um kinder ovo (1997, p. 21)

e

conheci
van gogh
lendo x-9 (1981, p. 6)

Os dois poemas têm o mesmo efeito de comicidade, graças à subversão da rima semântica, em que a semelhança de sons de uma palavra em relação a outra interfere e potencializa o significado. No caso de Sossélla, ela gera estranhamento. “Trata-se de tomar às avessas o paralelismo fonético-semântico, de maneira inversa à sua significação habitual” (COHEN, 1966, p. 82). Espera-se que palavras que mantenham rima semântica apresentem significados parecidos. Quando esta expectativa é contrariada, são produzidos o estranhamento e a surpresa. Para o poeta, a comicidade representa subversão da linguagem; ela é um ritual que purifica o sentido de

seu dogmatismo e de seu caráter unilateral (BAKHTIN, 1983). A observação do seu contrário atribui sentido ambivalente às coisas.

Corroborando essa ideia, no segundo poema, o pintor Van Gogh tem sua aura despida e maculada ao ser descoberto pelo poeta numa revista popular dos anos 1950 chamada X-9. Trata-se de um símbolo da alta cultura sendo misturado, pela sonoridade e sentido, a um objeto da indústria cultural. A mesma relação existe no primeiro poema, que contém os pares “mundo novo/ kinder ovo”. Além da identificação sonora (as duas expressões têm o mesmo número de sílabas e sonoridades análogas), há certa correlação de sentido. A palavra “ovo”, contida em “novo”, tem o significado de nascimento e de novidade. Ao entrar em choque, é como se uma expressão fosse o avesso da outra, revelando o que existe de contraditório na composição.

O cinema, o sonho

A leitura da poesia de Sossélla mostra que a utilização de procedimentos relacionados ao cinema e ao sonho é bastante variada e estabelece significados diversos. Conforme depoimento (LIMA, 1999), o poeta passou boa parte de sua infância assistindo a filmes em cinemas de Curitiba. Além de ser um ávido frequentador das salas, tornou-se estudioso de teorias cinematográficas. Se na infância a sétima arte significou para o poeta uma nova forma de ver o mundo, na vida adulta foi considerada uma expressão artística rica e complexa, que influenciou sua escrita. A dedicação ao estudo do cinema está presente também na produção crítica. Seus primeiros livros, além de literatura, tratam de temas como a evolução da linguagem cinematográfica e de particularidades de filmes e diretores.

Da mesma forma, o sonho é um elemento caro à poesia de Sossélla. Segundo o autor, esta é sua principal fonte de produção poética. Títulos de livros, imagens, sugestões de leituras e poemas inteiros lhes são “dados” nos sonhos e em “transes mediúnicos”, conforme relata em depoimentos e em textos críticos (LIMA, 1999). Assim como o cinema, Sossélla considera apropriada para a produção poética a linguagem dos sonhos, afirmando que sua observação aguda e detalhada é a melhor inspiração para a atividade de escritor. Para ele, o sonho, considerado como abertura para a percepção,

é entendido como tema e procedimento técnico responsável pelo registro do cinema.

Pode-se justificar essa relação na associação comum entre o cinema e a forma como um sonho é “projetado” na mente de uma pessoa. Alguns tipos de sonho se dão na cabeça das pessoas como um “filme”, por meio de imagens que vão se sucedendo, aos fragmentos. Para Sossélla, registrar determinada realidade por meio da “técnica” do sonho representa uma profusão rica de imagens e a sobreposição de elementos, as relações insólitas que muitas vezes podem ser comparadas ao registro cinematográfico:

Querem saber qual o melhor livro que ensine a arte de escrever. Todos e nenhum. Isto é, nenhum comparável ao sonho. Tentar escrevê-lo, prestando a máxima atenção no fluxo onírico e nas lições que ele contém, eis o exercício literário ideal. A maneira como um sonho é diferente do outro, a exatidão dos detalhes, a cadência, a substantivação, a ausência de comparativos, a pureza e a precisão das falas, a carga de vitalidade sempre renovada e a sua plástica, configura o maior exemplo de estesia. (SOSSÉLLA, 1989a, p. 42)

Além de utilizar o sonho como assunto do poema, Sossélla entende-o como técnica, ao enumerar peculiaridades que julga importantes para a poesia, como a exatidão dos detalhes, a cadência, a substantivação, a ausência de comparativos, a pureza e a precisão das falas. Todas essas características poderiam ser atribuídas ao cinema, pois as unidades enumeradas pelo poeta integram as convenções cinematográficas. Dessa forma, o sonho é também um filtro através do qual os olhos do autor passam para a realização da obra. Sossélla atribuía aos sonhos uma parte significativa da matéria-prima de sua poesia:

Sou um afortunado, um sortudo: 60% da minha poesia eu captei além das fronteiras, em transe homéricos, verdadeiros porres espirituais, muitos poemas ditados e outros lidos, literalmente. [...] Os 40% foram trabalhados com marreta, formão, pinça, martelo, cola, barbante, quilos de lápis e litros de cola. (SOSSÉLLA, 1989b, p. 16)

Essa visão encerra um sentido particular da concepção poética, embora bastante palmilhada por movimentos de renovação estética

anteriores a ela, como o Romantismo, o Simbolismo e principalmente o Surrealismo. Pensando numa perspectiva mais próxima, no momento presente em que sua poesia foi produzida, trata-se de uma visão contrária às correntes dominantes da poética brasileira das últimas décadas.

O contraponto é o racionalismo da Poesia Concreta, que entende a poesia como fruto do trabalho rigoroso com as palavras e a capacidade de ajustá-las no espaço; essa poética abdicou das dimensões esotéricas e divinas da gênese poética. Sossélla, ao contrário, procura sublimar o ato de criação, tornando-o uma espécie de ritual, ao absorver a dimensão do sonho, atribuindo ao trabalho construtivo a menor parte de sua obra. Dessa forma, sua poética assume uma posição curiosa em relação aos vários momentos da poesia brasileira. Por um lado, ela se caracteriza como distanciada e incongruente em relação a uma proposta construtivista e racionalista da poesia brasileira. Sossélla é um poeta dionisíaco ao afirmar que 60% de toda sua atividade lírica lhe é enviada por forças de “outras fronteiras”, algo totalmente inadmissível para uma concepção de criação que defende o artífice como construtor do poema.

Nesse caso, poderíamos dizer que se trata de um poeta que explora exclusivamente o conteúdo desses sonhos, apenas transcrevendo-os para a folha de papel sem nenhum critério artístico. Mas não é isso o que acontece. Sossélla não tem uma leitura ingênua do sonho. Sua poesia dialoga principalmente com a estética surrealista. O Surrealismo, que deixou uma marca bastante profunda na produção artística do século XX, teve o mérito de incluir os sonhos como uma técnica de expressão artística, forma de estruturação de uma peça literária ou plástica. Os surrealistas “não pintavam quadros que representavam seus sonhos, mas as pinturas que faziam funcionavam frequentemente da mesma forma e com a mesma força que sonhos” (ALVAREZ, 1996, p. 188).

Isso quer dizer que os surrealistas não buscavam exatamente a interpretação dos sonhos. Na verdade, utilizavam suas possibilidades de livre associação, descontinuidade, estranhamento, imagens que traduziam uma época de agitação e transformação estética. É preciso destacar, no entanto, que o sonho é apenas matéria-prima para o artista. Embora os surrealistas defendam a “escrita automática”, esse processo de criação não descarta a “censura” imposta pelo próprio artista.

Vale dizer também que não é todo o tipo de sonho que interessa à arte. No caso dos surrealistas, os sonhos que lhes chamavam a atenção eram aqueles que lhes davam imagens descontínuas e absurdas, que fugiam de uma perspectiva realista e científica: é o caso, por exemplo, dos quadros de Dalí, que apresentam uma anatomia humana distorcida; é também o das colagens de Max Ernst.

Um poeta brasileiro que conseguiu perceber a grande importância da técnica de criação surrealista, desmistificando um pouco a ideia de escrita e pintura automática, foi Murilo Mendes. O autor, que chegou a conhecer pessoalmente alguns artistas ligados ao movimento Surrealista, como o francês André Breton, conseguiu conjugar, em sua poesia, uma técnica inspirada no Surrealismo com um rigor formal que sempre buscava o equilíbrio. Trata-se, portanto, da conjugação de dois elementos contraditórios que, no entanto, se apresentavam na obra de Murilo de forma harmônica. Nela, o Surrealismo é “[...] o lugar onde se cruzam uma série de vectores permanentes, trans-temporais, que formam a estrutura profunda da sua obra e da sua poética” (FRIAS, 2001, p. 66). Em sua obra verifica-se a utilização do sonho como técnica de estruturação do poema, muitas vezes relacionada às convenções estética da pintura.

Por sua vez, Sossélla apresenta soluções semelhantes na poesia, que pode ser filiada a uma tradição construtivista graças à sofisticação de sua técnica, mas também absorve certa dimensão mística. Esta posição ambivalente mostra uma proposta poética que pode ser explicada no contexto da evolução dos movimentos poéticos modernos, principalmente em relação à forma como o sonho e a montagem cinematográfica vêm sendo empregados.

É claro que antes da revolução da linguagem artística do final do século XIX, resultado de uma transformação dos modelos de conhecimento e da base tecnológica, já havia a utilização na literatura de elementos oníricos e composições semelhantes à montagem cinematográfica. No entanto, foi com a modernidade que esses elementos passaram a ocupar mais os artistas. É uma revolução que se iniciou com o Romantismo e encontrou seu auge nas vanguardas estéticas europeias do início do século XX. O ponto de partida para a utilização moderna desses dois elementos na poesia de Sossélla são os movimentos da vanguarda do início de século XX, com sua proposta

de transformação de conceitos básicos sobre a arte e discussão do seu valor e posição dentro da sociedade.

De uma forma geral, as vanguardas artísticas ampliaram a forma de construção da poesia por meio da mistura de esferas artísticas. A poesia passou a contar não apenas com as convenções tradicionais, mas com a interferência das recentes transformações das outras artes, agindo sobre a sua construção. Começaram a fazer parte da estruturação da poesia as linguagens do cinema, da fotografia, da pintura, do sonho, ampliando suas possibilidades de expressão. Exemplos são a colagem e a fotomontagem, empreendidas pelos dadaístas e surrealistas, com a justaposição de linguagens diferenciadas.

Para os surrealistas, a imagem nasce da justaposição de duas realidades diversas. Quanto mais diferentes são essas realidades, tanto mais forte e bela será a imagem resultante no poema (ADES, 1994, p. 126). Os dadaístas e surrealistas inventaram também a construção automática do poema, cuja técnica é misturar palavras recortadas de um impresso e depois, sem nenhuma preocupação sintática, ordená-las de modo a formar um texto (BRETON, 1976, p. 204). O objetivo do Surrealismo é levar para todas as esferas do ser humano um tipo de conhecimento totalizante, procurando unir a psique humana, explorando áreas negligenciadas da vida como o sonho e o inconsciente (ADES, 1994, 124). Esse tipo de exploração está ligada à ideia de que o sonho é uma expressão direta do inconsciente.

Essas ideias vanguardistas tiveram eco na literatura brasileira, principalmente no Modernismo. Na poesia de Oswald de Andrade, nota-se a influência da montagem cinematográfica, do Cubismo e do Dadaísmo, em livros *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Pau-Brasil* (1925). Essas influências sinalizam para a incorporação do contingente e do precário na arte, em que a apresentação da poesia é regida por uma inocência construtiva que beira o primitivismo, em que a colagem de elementos díspares gera a surpresa. Mário de Andrade, no seu “Prefácio Interessantíssimo”, chegou a defender o uso das imagens do subconsciente na construção da poesia. Na segunda geração Modernista, essas inovações podem ser observadas de forma mais evidente nas obras de Murilo Mendes e Jorge de Lima.

No caso do cinema, no entanto, a apropriação mais radical foi a dos artistas ligados à Poesia Concreta, em meados dos anos 1950, que não só romperam com as convenções tradicionais do poema, encarando-o mais como um objeto em si do que como uma forma de representação da realidade, mas também elaboraram uma teoria sobre esse desenvolvimento da poesia, ligando, entre outras fontes, a montagem cinematográfica ao ideograma, como pode ser observado na *Teoria da Poesia Concreta*, em citação a texto de Guillaume Apollinaire: “Nada de narração, dificilmente poema. Se quiserem: poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente” (CAMPOS, 1975, p. 21).

Em Sossélla, o uso do cinema e do sonho evidencia o diálogo com esses elementos, oscilando entre a técnica e a inspiração e sopro místico representado por meios subliminares de comunicação. Por um lado, a utilização que faz do sonho e do cinema é meramente técnica: a construção da montagem cinematográfica é um instrumento adequado para a sua poesia concisa e com significados bastante concentrados; por outro, Sossélla retoma uma relação mística com a palavra: o sonho é uma porta para outras consciências, uma volta ao mundo privado. A apropriação do sonho deve ser entendida como um posicionamento pessoal diante da arte. O poeta, em meio ao mundo moderno fragmentado, com sua função social reduzida, constrói um idioleto, uma língua própria, onde cava uma linguagem enigmática e escondida.

Imagens silenciosas

O texto “para georg trakl, tomando café”, publicado em forma de volante em 1990, é um típico poema de Sossélla em que cinema e sonho aparecem entrelaçados, ainda que não haja menção direta à sétima arte. Mas o leitor percebe essa relação a partir das “pistas” deixadas pelo poeta em outros poemas e nos seus textos metalinguísticos, em que estabelece um programa para sua poesia. A seguir, transcrevemos o poema:

para georg trakl, tomando café
(para josé de arimateia de-clamar)

é afinal uma dupla tristeza

afasto subitamente o copo em que bebia
em 3 de novembro de 1914
vejo o teu rosto no fundo o teu rosto
numa clínica psiquiátrica em cracóvia
igrejas pontes hospitais horríveis no lusco-fusco
já quase além do mundo
no cemitério de mühlau em innsbruck
as tuas pálpebras estão pesadas de papoila e sonham baixo
linhos sangrentos incham as velas sobre o canal
eu não tenho o direito de me furtrar ao inferno
¿morrer em paz após a tua sorte?
cristo é o filho de deus
nossa irmã a lama podre e negra
olham-se a tremer na voz de prata do vento
pastores sepultam o sol no bosque calvo
depois que um pescador tirou (em rede de crina)
a lua dum tanque a gelar
as flautas acabaram de nascer

Trata-se de um poema cuja forma e conteúdo são bastante recorrentes na obra de Sossélla. O poeta descreve um episódio da vida de um de seus artistas preferidos. No rol de referências aparecem sempre os “malditos” e “amaldiçoados” pela má sorte. Sossélla desenha no texto uma espécie de “cinebiografia” do artista. O poema mostra o compadecimento do eu-lírico diante da personagem homenageada, o escritor austríaco George Trakl (1887-1914) que, assim como a maior parte dos artistas e figuras às quais Sossélla se refere, carrega uma biografia trágica, evidenciando a empatia do autor paranaense com aqueles que enfrentam grandes dificuldades. A negatividade, o fracasso, a falta de ajuste à própria sociedade – e o louvor à figura do *outsider* – revelam o lugar da poesia moderna, deslocada dos grandes sistemas de produção, comandados pela indústria cultural.

A primeira referência do texto é à data de 3 de novembro de 1914, dia do suicídio de Trakl, depois de uma existência atribulada por crises psicológicas. Usuário de drogas, o poeta austríaco morreu de overdose de cocaína. Como farmacêutico de formação, Trakl serviu ao exército de seu país durante a Primeira Guerra Mundial na região da Galícia, pertencente, na época, ao Império Austro-Húngaro. A permanência no front o levou à

depressão e à morte. Durante um incidente em Grodek (hoje Ucrânia), teve de coordenar, apesar da privação de equipamentos e materiais de primeiros-socorros, o atendimento emergente a 90 soldados feridos em uma batalha contra o exército russo. Os horrores presenciados nesta e em outras ocasiões durante a guerra o levaram a uma tentativa de suicídio com arma de fogo, que foi evitada por companheiros de exército. Mas o esforço dos colegas foi em vão, pois Trakl, hospitalizado devido a uma depressão, se suicidou logo a seguir.

A obra do poeta austríaco, assim como sua vida trágica, é referência para a produção literária de Sossélla, que partilha diversas preferências formais e temáticas com Trakl. Poeta influenciado pela agitada e frutífera vida cultural da Viena da *Belle époque*, amigos de artistas e pensadores, como o filósofo Ludwig Wittgenstein, Trakl apresenta uma poesia sofisticada, em compasso com o ritmo de mudanças propostas pelas vanguardas do início do século XX nos grandes centros de produção artística da Europa.

Assim como a obra de Kafka, que também viveu os anos finais do Império Austro-Húngaro e cuja literatura é uma espécie de “aviso de incêndio” quanto ao “mal-estar” da cultura germânica naquele começo de século, Trakl revela as contradições do período em sua poesia angustiada, melancólica, que desenha um ambiente de paisagens tristonhas e desesperanças.

Os críticos de Trakl têm destacado, quanto às formas adotadas pelo poeta, a negação das convenções poéticas tradicionais. Um dos primeiros comentários importantes acerca de seus escritos evidencia o caráter obscuro da linguagem, em que muitas vezes as “imagens do poema” apresentam-se “[...] como se estivessem soltas, pois o nexos lógico que eventualmente as poderia ligar num contexto significativo de caráter discursivo [...] está ausente, isto é, parece ter sido substituído por outro” (CARONE, 1974, p. 32).

Essa violação da “gramática do poema” direciona o diálogo da poesia de Trakl, marcada pela visualidade e pela relação com a montagem e o sonho. As imagens, que se justapõem como se fossem uma cinemontagem, são elementos formais importantes para a caracterização de sua estética. O que torna a linguagem obscura (a falta de elementos de

continuidade e de nexos de causalidade) é fator decisivo para a sua realização como estética que se distancia da linguagem comum.

Relação semelhante pode ser observada no poema de Sossélla transcrito acima. À primeira vista, trata-se da descrição da agonia de Trakl, que se funde à sensação de melancolia e tristeza do eu-lírico (“é afinal uma dupla tristeza”). O poeta esboça uma descrição objetiva das circunstâncias em que a “dupla tristeza” se manifesta, ao focalizar o “rosto no fundo” do “copo em que bebia”, “numa clínica psiquiátrica em cracóvia”, em que “as tuas pálpebras estão pesadas de papoila e sonham baixo”.

No entanto, a linha narrativa é interrompida por uma série de imagens que brotam como que do sonho do poeta ou de Trakl, tornando o poema um “filme” sobre a vida do artista e/ou a sucessão de imagens de um sonho. A maior parte dessas imagens não tem movimento (“igrejas pontes hospitais horríveis no lusco-fusco”, “no cemitério de mühlau em innsbruck”) e formam o ambiente para ações descritas pela voz do poeta (“linhos sangrentos incham as velas sobre o canal”, “pastores sepultam o sol no bosque calvo/ depois que um pescador tirou (em rede de crina)/ a lua dum tanque a gelar”). A voz do poeta insiste em firmar sua presença no texto (“eu não tenho o direito de me furtar ao inferno/ morrer em paz após a tua sorte?”), dando ao poema um tom melancólico.

Uma das marcas da aproximação de Sossélla à poesia de Trakl, além da utilização da montagem como convenção estética, é a citação direta de imagens utilizadas pelo poeta austríaco em alguns de seus textos. Podemos comparar o poema de Sossélla a “Crepúsculo espiritual” (“Geistlich Dämmerung”¹):

Crepúsculo espiritual

Silente surge na orla da floresta
Uma presa parda;
Na colina o vento da tarde morre,

Cessa o lamento do melro,
E as suaves flautas de outono
Calam-se nos juncos.

Sobre a nuvem negra
Bêbado de papoula, navegas
O lago da noite,

O céu de estrelas.
A voz lunar da irmã ressoa para sempre
Na noite espiritual.

No poema identifica-se a estratégia de construção da linguagem poética de Trakl, em que a justaposição de imagens produz o “alumbramento” da poesia. O texto, ao violar os padrões consagrados, transforma a realidade, criando uma nova ordem que não é, exatamente, a do leitor (CARONE, 1974). Trakl opta por uma poética das imagens, antidiscursiva, muitas vezes evocando o silêncio das coisas (“Silente surge na orla da floresta/ Uma presa parda”), e o ato de não dizer (“Cessa o lamento do melro”, as flautas “calam-se nos juncos”). A única voz que ressoa, como num sonho, é da “irmã lunar” na “noite espiritual”. O poeta parece calar-se. Apenas mostra as imagens que nada falam, mas se mostram ao leitor. Ele utiliza-se muitas vezes da descrição de paisagens e animais, num ritmo lento e pesado, que evoca o universo onírico, uma atmosfera melancólica, conforme a interpretação de Modesto Carone (1974).

No poema “Georg Trakl, tomando café”, Sossélla recorre a alguns elementos deste “Crepúsculo espiritual”, tais como o estado de embriaguez pela papoula, evocando não apenas a imagem do texto, mas o consumo de drogas na vida atribulada do escritor austríaco, as flautas de outono, a irmã. Assim como Trakl, Sossélla pensa por imagens, encadeando expressões substantivas, que compõem um quadro; as imagens entram em choque com frases soltas do eu-lírico. A liberdade com as quais as frase estão dispostas na página, sem elementos de ligação que fixariam um sentido único, dá a impressão de que elas foram coladas ao acaso, e que poderiam ser igualmente montadas de maneira diferente.

Considerações finais

A obra de Sossélla surgiu numa época em que a poesia paranaense absorvia uma série de inovações estéticas, sobretudo quanto à pesquisa de novas linguagens. Os poetas que lançavam livros e produziam poemas nessa

época vivenciaram a retomada de conquistas da poesia moderna e o debate entre ideias poéticas, trazidas à luz pela Poesia Concreta, o movimento neoconcreto, a literatura engajada e a Poesia Marginal, centrada no despojamento do eu-lírico e no prazer quase ingênuo da linguagem.

Em meio a um feixe de poéticas que defendiam pontos de vista distintos, os autores dos anos 1970 e 1980 abriram-se a uma poesia experimental, que buscou na pesquisa da linguagem a realização dos poemas. Exemplo disso foi a poesia de Sossélla, em permanente diálogo com sua época, que retoma elementos técnicos das vanguardas estéticas e consegue fazer uma síntese criativa e original dessas informações. Embora dialogue com o cinema, o sonho, a fragmentação e a busca de uma linguagem ideal, como alguns grandes poetas brasileiros, sua obra cria um mundo coerente e próprio.

Ao longo de quase quatro décadas de poesia, Sossélla optou por uma trajetória solitária, sem fazer reverências e referências a escolas ou grupos de poetas. Na sua poesia, Sossélla buscou uma forma de expressão que fuja ao trânsito social e ideológico da linguagem. O desejo do poeta não é cantar uma realidade coletiva e épica, mas buscar um idioma particular. Sua lírica é marcada, dessa forma, pela surpresa e pelo estranhamento, tão característicos na poesia moderna. Como pudemos mostrar neste texto, o cinema e o universo dos sonhos, recorrente em algumas tendências da estética moderna, tiveram lugar privilegiado em sua obra. No contexto da literatura paranaense, em que há uma forte tendência ao conservadorismo, sua obra é bastante diferenciada.

Nota

¹ Tradução realizada em parceria com Maurini de Souza, a partir do seguinte texto: “Stille begegnet am Saum des Waldes/ Ein dunkles Wild;/ Am Hügel endet leise der Abendwind, // Verstumt die Klage der Amsel, / Und die sanften Flöten des Herbstes/ Schweigen im Rohr. // Auf schwarzer Wolke/ Befährst du trunken von Mohn/ Den nächtigen Weiher, // Den Sternenhimmel. / Immer tönt der Schwester mondene Stimme/ Durch die geistliche Nacht”. Disponível em: <http://www.textlog.de/17562.html>.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Dada and Surrealism. In: STANGOS, Nikos. *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*. London: Thames and Hudson, 1994.

ALVAREZ, A. *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. Trad. Luiz Bernardo Pericás e Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ATEM, R. *Panorama da poesia contemporânea em Curitiba*. Curitiba, PR, 1990, 276f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ Editora UnB, 1983.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Patrópolis: Vozes, 1976.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (Orgs). *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

COHEN, J. *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1966.

FREITAS, A. *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013.

FRIAS, Joana Matos. O “Surrealismo Lúcido” de Murilo Mendes. *Remate de males*, Campinas, v. 21, p. 63-93, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos e teóricos*. Curitiba: Criar Edições, 1986.

LIMA, Marcelo. *Sobre galbos, esqueletos: a poesia de Sérgio Rubens Sossélla*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Tatuagens de Nathannaël*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1981.

_____. *Os filmes, mais ou menos*. Paranavaí: Do autor, 1989a.

_____. *Série paranaenses n. 4* (Fortuna crítica e entrevista). Curitiba: Editora da UFPR, 1989b.

.

ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS EM POEMAS DE MANOEL DE BARROS

Jéssica Cristina Celestino (jessica.celestino@hotmail.com)
Universidade de Franca (UNIFRAN)
Franca, São Paulo, Brasil

Vera Lucia Rodella Abriata (vera.abriata@unifran.edu.br)
Universidade de Franca (UNIFRAN)
Franca, São Paulo, Brasil

Resumo: Este trabalho analisa dois poemas de Manoel de Barros, “Poema” e “Sobre importâncias”, do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Utilizamos o referencial teórico da semiótica francesa com o objetivo de analisar as estratégias utilizadas pelo enunciador na construção dos textos. Em ambos os poemas, o enunciador reflete sobre o fazer poético e sobre a relatividade do valor dos valores sociais. Desse modo, contrapõe seu saber sobre tais valores, que considera parco, ao saber de um Outro, generalizante e dogmático, que entendemos corresponder a uma voz social cujos valores estereotipados são objeto de ironia na instância da enunciação. Palavras-chave: Manoel de Barros. Semiótica francesa. Enunciação.

ENUNCIATIVE STRATEGIES IN MANOEL DE BARROS' POEMS

Abstract: This article analyzes two poems by Manoel de Barros, “Poema” and “Sobre importâncias”, from the book *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, through the theoretical framework of French Semiotics. We aim at analysing the strategies used by the enunciator in the construction of the texts. In both poems, the enunciator reflects on the poetic process and on the relativity of the value of social values. In this way, the enunciator opposes his knowledge of those values, which he considers scanty, to the generalizing and dogmatic knowledge of Another, which we understand

Artigo recebido em 25 maio 2015 e aceito em 26 jun. 2015.

to correspond to a social voice whose stereotyped values are the object of irony in the instance of enunciation.

Keywords: Manoel de Barros. French semiotics. Enunciation.

Considerações iniciais

Este artigo analisa dois textos do poeta brasileiro Manoel de Barros constantes do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), com base nos pressupostos teóricos da semiótica francesa. Os poemas, intitulados “Poema” e “Sobre importâncias”, manifestam temas comuns, pois neles o enunciador se volta tanto para a reflexão metadiscursiva sobre o fazer poético quanto para a exaltação das “grandezas do ínfimo”.

Manoel de Barros é poeta contemporâneo, cujo primeiro livro, intitulado *Poemas concebidos sem pecado*, foi publicado em 1937. No entanto, apenas nos anos 1980 suas obras passaram a ser mais conhecidas pelo público a partir de críticas e elogios recebidos de Antonio Houaiss e Millôr Fernandes, segundo Campos, (2007, p. 203-204). Apesar de não participar de grupos ou movimentos artísticos de forma programática, sua obra estabelece diálogos com vários autores precursores da modernidade na literatura europeia, como Charles Baudelaire e Jean-Arthur Rimbaud e, tendo em vista a literatura brasileira, com a prosa poética de João Guimarães Rosa, como podemos observar no poema número 8 do livro *Retrato do artista quando coisa* (BARROS, 1998, p. 33) em que há alusão ao escritor russo que nele se projeta como ator do enunciado (ABRIATA, 2013, p. 24).

Nosso objetivo é depreender as estratégias utilizadas pelo enunciador na construção dos textos. Para isso partimos do conceito de texto como objeto de significação – com base em uma análise que visa a apreender efeitos de sentido dos poemas a partir de sua estruturação interna – e como objeto de comunicação entre enunciador e enunciatário.

Pensando nos textos como objetos de significação, observamos aspectos de suas dimensões pragmática, cognitiva, figurativa, passional e enunciativa. No âmbito da dimensão pragmática, utilizamos elementos do percurso gerativo de sentido. Em relação à dimensão cognitiva, procuramos desvelar os saberes que o enunciador manipula nos textos. Na análise da dimensão figurativa, ressaltamos o modo como o sensível se concretiza nos poemas por meio da correlação entre figuras e temas neles apreensíveis. Tendo em vista a dimensão passional, procuramos apreender os estados

de alma do sujeito enunciador. Por fim, na dimensão enunciativa, nosso foco são as relações que se estabelecem entre a instância da enunciação e o discurso enunciado, pensando no texto como objeto de comunicação entre enunciador e enunciatário, simulacro do leitor. Nessa perspectiva, entendemos o leitor como “centro do discurso”, na medida em que é responsável pela reconstrução do texto no ato de leitura (BERTRAND, 2003, p. 24).

Outro objetivo deste trabalho é observar o modo como nos textos se revela a irrupção da estesia, tal como Greimas entende esse conceito na obra *Da imperfeição* (2002) em que elabora, conforme Barros (1999), “uma leitura semiótica da percepção estética ou do prazer estético”.

Essa reflexão sobre o prazer estético que a poesia manifesta é perceptível em grande parte dos poemas de Barros, que apresentam um caráter metadiscursivo. Nossa hipótese é que o enunciatário-leitor, ao entrar em contato com os textos do poeta pantaneiro, depara-se com um evento extraordinário inserido na cotidianidade (GREIMAS, 2002, p. 30), característica da estesia. Esse evento extraordinário, vale lembrar, é apreensível, na obra barriana, nas coisas aparentemente insignificantes do cotidiano a que o enunciador atribui importância.

Nos textos de Manoel de Barros encontramos ainda outras marcas da estesia, tais como a ruptura de isotopia semântica, que instaura uma fratura, o estatuto particular do objeto inserido na cotidianidade, segundo Greimas (2002, p. 30).

Devemos lembrar que o conceito de isotopia, em semiótica, foi um termo adotado da físico-química por Greimas para nomear as recorrências de categorias semânticas que tornam possível a homogeneidade do texto garantindo sua coerência (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 275-276). Por outro lado, há ruptura de isotopia, diz Bertrand (2003, p. 421), quando, por meio de conectores de isotopias (figuras de retórica como a metáfora e a metonímia), se instala “a coexistência competitiva de dois ou mais planos de significação simultaneamente oferecidos à interpretação”.

Com base no referencial teórico da semiótica francesa, aplicamos, pois, aos textos conceitos da semiótica *standard*, que tem como base o percurso gerativo de sentido, constituído por três níveis: 1) o *nível das estruturas fundamentais*, em que se encontram as oposições semânticas que estão na

base do texto; 2) o *nível das estruturas narrativas*, em que um dos termos da oposição semântica do nível fundamental é assumido como valor por um sujeito e 3) o *nível das estruturas discursivas*, em que há a projeção pelo enunciador de figuras que concretizam temas, de isotopias entre as quais se destacam as figuras dos atores, tempos e espaços que concretizam os actantes do nível narrativo (BARROS, 1990).

Tendo em vista a semiótica das paixões, é importante lembrar que esta surgiu da necessidade de explorar, além das dimensões cognitiva e pragmática, a dimensão patêmica dos textos. Para isto, arquitetou-se “uma semântica da dimensão passional nos discursos” (BERTRAND, 2003, p.357). Dessa forma, os sujeitos que operam as ações em busca de objetos-valores também vivenciam estados de alma. Assim, enquanto o percurso gerativo de sentido ocupa-se dos estados das coisas e, portanto, rege um fazer que leva à transformação de estados do sujeito em busca de objetos-valores que dão sentido a sua existência, a semiótica das paixões se ocupa dos estados de alma dos sujeitos que vivenciam paixões, entendidas como efeitos de sentido inscritos e codificados na linguagem (BERTRAND, 2003, p. 358).

Em semiótica das paixões há uma distinção entre discurso da paixão e discurso apaixonado. O primeiro se dá no enunciado em que a paixão é figurativizada pelos modos de ser e de fazer dos sujeitos nos discursos que representam o mundo, enquanto o segundo ocorre na enunciação quando nela se depreende o tom passional, a partir de marcas deixadas pelo enunciador no texto enunciado (FIORIN, 200, p. 6).

Com base nesses conceitos, sinteticamente aqui expostos, passamos à análise dos textos poéticos de Barros. O primeiro deles é “Poema”, que transcrevemos abaixo.

Do valor da insignificância: análise de “Poema”

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizar das palavras.
(Octavio Paz, 1982)

Greimas (2002, p. 55-65), em *Da imperfeição*, ao analisar o conto “Continuidade dos parques”, de Julio Cortazár, observa que o texto se apresenta como o relato de uma experiência estética. É o que se nota em “Poema”, de Manoel de Barros, em que o enunciador reflete sobre o fazer poético.

Poema

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei.
Meu fado é o de não saber quase tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.
Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as Insignificâncias (do mundo e as nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios. (BARROS, 2001, p. 19)

Pode-se notar que “Poema”, como o próprio título indica, é caracterizado pelo metadiscurso, uma vez que logo no primeiro verso o enunciador tece reflexões sobre a poesia. Assim, ele exalta nesse verso inicial do poema a palavra como lugar em que se pode encontrar a poesia: “A poesia está guardada nas palavras”. Tendo em vista as acepções da figura lexicômica “guardada”, observamos que a que mais se relaciona ao contexto do poema é aquela segundo a qual guardar tem como sinônimo “conservar, manter, guardar na memória” (FERREIRA, 2010, p. 1062).

Com base nessa acepção, nota-se que o enunciador considera que as virtualidades de sentido poéticas estão guardadas na memória das palavras da língua e tais virtualidades de sentido são as que ele explora em seu texto.

É importante destacar também que, nesse verso, o enunciador manifesta seu ponto de vista sobre a linguagem poética no presente da enunciação. Esse presente é o presente omnitemporal ou gnômico que, segundo Fiorin (1996, p. 150), é utilizado para enunciar “verdades eternas” e no qual o momento de referência, assim como o momento do acontecimento, é ilimitado. Nesse sentido, evidencia-se ao enunciatário,

simulacro do leitor, que o enunciador em “Poema” tem por meta enunciar uma verdade que se eterniza e essa verdade diz respeito a sua concepção de poesia e de vida.

No texto o enunciador reflete, por conseguinte, sobre o saber que detém sobre a palavra poética e também sobre o mundo, acerca do qual observa, a seguir, que sua competência é relativa. Assim, como sujeito cognitivo, revela que não tem um saber sobre quase tudo, mas sim, tem “profundidades sobre o nada”, desvelando-nos, desse modo, o fado que lhe estaria destinado como sujeito poético.

No entanto, as profundidades sobre o nada que o enunciador considera ser o seu parco saber sobre tudo, relacionam-se, na verdade, às coisas que têm significância para ele, como se observa nos versos: “Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro/ Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas)”.

Tais versos, em que ele categoricamente assume um ponto de vista sobre o poder, parecem contradizer o sentido do verso anterior em que ele afirma não ter “conexões com a realidade”. Na verdade, porém, tal “realidade” com a qual ele afirma não se conectar é aquela relacionada ao universo dos valores pragmáticos, das coisas que não têm significância para ele. Portanto, o que é significativo para o sujeito poético, aquilo a que ele atribui verdadeiramente valor, é o que para os outros é insignificante, destituído de valor. Sua competência diferencia-se, pois, da competência do outro, daquele que descobre ouro.

Assim, a figura “ouro”, metonímica, tematiza os valores de ordem pragmática a que ele não atribui importância, pois considera que sua competência, seu poder, de ordem cognitiva, consiste em atribuir valor às “insignificâncias do mundo e as nossas”.

Nesse aspecto, observando as figuras do texto, apreendem-se no poema dois percursos temático-figurativos antagônicos: o primeiro concretiza o tema relacionado ao universo de valores pragmáticos, recoberto pela figura “ouro”. O segundo concretiza o tema relativo ao universo de valores cognitivos que se manifesta por meio de figuras que compõem os versos “a poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei”, “Sobre o nada eu tenho profundidades”.

Dessa perspectiva, o enunciador leva o enunciatário a refletir sobre o valor que se deve atribuir aos objetos-valores: aquilo que é eufórico para o sujeito poético é destituído de valor para o Outro, manifestado de forma generalizante e indeterminada na figura “elogiaram”, presente no verso “por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil”.

É importante ressaltar que o aparente paradoxo¹ que se manifesta no enunciado “me elogiaram de imbecil” se desfaz, na medida em que, para o sujeito poético, não faz sentido ter conexão com uma realidade em que os sujeitos valorizam o ouro. O enunciador considera, portanto, um elogio ser considerado um imbecil por aqueles que dão valor a objetos-valores pragmáticos.

Como o texto se denomina “Poema”, e seu primeiro verso faz alusão ao fato de as virtualidades de sentido poéticas contidas nas palavras serem consideradas o lugar da poesia, conclui-se: o enunciador, ao atribuir valor eufórico às “insignificâncias do mundo e as nossas”, leva o enunciatário a perceber que essas insignificâncias, verdadeiramente significantes para ele, constituem o tema de sua poesia.

Da carga modal diretriz: “Poema”: um discurso apaixonado

O enunciador em “Poema” tece seus pontos de vista por meio de um discurso apaixonado, e o tom passional do texto se manifesta através da ironia. Assim, o que o enunciador afirma como aparentemente verdadeiro nos versos “Não tenho conexões com a realidade”, “Meu fado é o de não saber quase tudo”, “sobre o nada eu tenho profundidades” revela-se mentiroso para o enunciatário-leitor, tendo em vista o contexto do poema, onde se torna perceptível que, para ele, ser caracterizado como alienado, imbecil passa a ser um elogio.

Observamos, portanto, no texto em questão, um sujeito amorosamente apaixonado pelo fazer poético, cujos objetos modais são as palavras da língua e é por meio do trabalho com as palavras que ele alcança seu objeto valor que é a própria poesia. Modulado pela paixão amorosa pela palavra poética, o enunciador defende seu ponto de vista sobre o que é matéria de poesia: as “Insignificâncias (do mundo e as nossas)”, e assim, num discurso polêmico, confronta seus valores cognitivos com os valores pragmáticos estereotipados do Outro, indeterminado e generalizante, aqueles que o

elogiaram de imbecil. Tal postura revela um sujeito modulado pelo /saber ser/.

Portanto, em relação à modalização do ser, identificamos o saber como a carga modal diretriz que domina o querer e o poder-ser do sujeito. Nesse sentido, temos um sujeito de direito que, num tom passional, defende o lugar da palavra poética como forma de conhecimento sensível e crítico sobre o mundo, lugar onde se reflete sobre o verdadeiro valor que se deve atribuir aos objetos valores. Assim, o enunciador, por meio do fazer poético, tem o intento de sensibilizar o enunciatário-leitor acerca das “grandezas do ínfimo”, fazer que opera também no poema “Sobre importâncias”.

Da relatividade do valor dos valores: análise de “Sobre importâncias”

*Depois de ter encontrado o Nada, encontrei a beleza.
(Mallarmé, 1866)*

Em “Sobre importâncias”, a reflexão metadiscursiva sobre o fazer poético e a exaltação das grandezas do ínfimo são, como ocorre em “Poema”, temáticas recorrentes.

Uma rã se achava importante
Porque o rio passava nas suas margens.
O rio não teria grande importância para a rã
Porque era o rio que estava ao pé dela.
Pois Pois.
Para um artista aquele ramo de luz sobre uma lata
desterrada no canto de uma rua, talvez para um
fotógrafo, aquele pingo de sol na lata seja mais
importante do que o esplendor do sol nos oceanos.
Pois Pois.
Em Roma, o que mais me chamou atenção foi um
prédio que ficava em frente das pombas.
O prédio era de estilo bizantino do século IX.
Colosso!
Mas eu achei as pombas mais importantes do que o
prédio.
Agora, hoje, eu vi um sabiá pousado na Cordilheira
dos Andes.

Achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira dos Andes.

O pessoal falou: seu olhar é distorcido.

Eu, por certo, não saberei medir a importância das coisas: alguém sabe?

Eu só queria construir nadeiras para botar nas minhas palavras. (BARROS, 2001, p. 35)

O tema da valorização das grandezas do ínfimo já se manifesta nos três versos iniciais do poema. É interessante observar que o enunciador relata a experiência de uma rã que se considera tão importante que, apesar da extensão majestosa de um rio, ela é que o teria a sua margem, instaurando-se, pois, uma ruptura de isotopia que ocasiona uma fratura em relação ao senso comum. O quarto verso, que constitui um refrão do poema, “Pois Pois” ocorre posteriormente ao relato do enunciador sobre a importância da rã e indicia sua aquiescência com o ponto de vista do animal, ressaltando, desse modo, o tema relativo **à grandeza do ínfimo**.

Na segunda sequência de versos do texto, que se inicia, por conseguinte, com o relato da perspectiva da rã sobre a própria importância, outra ótica é escolhida pelo enunciador, a do artista, um fotógrafo, apresentada nos quatro versos posteriores ao refrão. Nesses versos, de forma metonímica, o enunciador tece a hipótese de que um “ramo de luz”, ou um “pingo de luz” sobre uma lata qualquer – a parte – seria mais valiosa para o artista que o todo: “o esplendor do sol nos oceanos”. Nesses versos, a consideração sobre o valor dos valores dependeria da ótica de observação, e o enunciador finaliza a tessitura dessa hipótese, retomando o refrão “Pois Pois”, que sugere que ele adota tal hipótese como ponto de vista.

Na terceira sequência de versos, o ponto de vista é do próprio enunciador que relata sua experiência pretérita em Roma em que o monumental, o colosso, o grandioso da arquitetura da cidade romana, manifesto na figura de um prédio bizantino do século IX – entre todos, o que mais lhe chamou a atenção – não foi, todavia, considerado por ele mais importante que as pombas em frente às quais o edifício ficava. É interessante observar que o primeiro plano de observação do enunciador incide sobre as pombas que, apesar de diminutas frente à monumentalidade

do prédio, são dotadas por ele de relevância maior, na medida em que o prédio é que ficava em frente às pombas e não o contrário.

Na quarta sequência de versos o enunciador descreve sua visão sobre um sabiá pousado na Cordilheira do Andes e, apesar da grandiosidade da cordilheira, ele novamente, atribui importância maior ao sabiá, ou seja, engrandece o ser diminuto. Esses versos enfatizam o ponto de vista que veio se tecendo ao longo do texto e que nesse momento se explicita por meio da enunciação enunciada. Segundo Fiorin (1996, p. 40), a enunciação enunciada “é a maneira pela qual o enunciador impõe ao enunciatário um ponto de vista sobre os acontecimentos. Assim ele reitera o tema do valor que se deve atribuir aos objetos-valores, dispondo as figuras no texto por meio da comparação² entre elementos grandiosos e diminutos, sempre enfatizando que a grandiosidade se manifesta nas coisas ínfimas e é a elas que ele atribui importância. Portanto, ao realçar o estatuto particular de objetos ínfimos inseridos na cotidianidade, o enunciador leva o enunciatário à apreensão estética.

Na última sequência de versos o enunciador ressalta inicialmente o ponto de vista do Outro sobre seu olhar, ou seja, sobre sua perspectiva acerca da importância das coisas do mundo no verso “O pessoal falou: seu olhar é distorcido”. Convém ressaltar que nesse verso ele atribui voz ao Outro, por meio da enunciação reportada. Dessa forma, sugere que seu olhar, da perspectiva do Outro, opera mudanças sobre o sentido do mundo, uma vez que distorcer se relaciona a algo cujo sentido foi mudado, transformado, conforme Ferreira (2010, p. 730).

Essa é a estratégia que o enunciador encontra para refletir sobre seu olhar acerca das coisas do mundo: um olhar que, por meio da palavra poética, tem por função distorcer a visão estereotipada do Outro sobre as coisas do mundo e, desse modo, provocar estranhamento no enunciatário, sensibilizando-o para o verdadeiro valor dos valores.

Assim, estabelece, também nesse poema, uma relação polêmica com o olhar do Outro sobre as coisas do mundo, como se revela na quinta e última sequência de versos que se inicia por um questionamento: “Eu, por certo, não saberei medir a importância das coisas: alguém sabe?” Com esse questionamento, o enunciador leva o enunciatário a refletir acerca da relatividade do valor que se deve atribuir às coisas do mundo, sugerindo,

dessa forma, que, enquanto o Outro teria uma opinião formada, categórica sobre a “importância das coisas”, ele observa que seria modalizado pela incerteza, pelo não saber, manifesto em “não saberei”. Vale lembrar que, em outros momentos do texto ele utiliza essa estratégia que reitera sua incerteza sobre a importância das coisas do mundo, como por exemplo, através da repetição da figura lexicativa “achei”, presente duas vezes no poema, assim como pelo uso que faz do advérbio “talvez”, ambos também marcados pela incerteza.

Por outro lado, como o poema se fecha com os seguintes versos “Eu só queria construir nadeiras para botar/ nas minhas palavras”, conclui-se que o enunciador, ao criar o neologismo “nadeiras”, remete o enunciatário novamente aos dois temas que enfatiza nos poemas em análise.

O primeiro tema, a reflexão metadiscursiva sobre o fazer poético, relaciona-se à figura “nadeiras”, na medida em que esta, ao provocar estranhamento no enunciatário leitor, leva-o a perceber que a palavra, esvaziada de sentidos relacionados aos semantismos da língua, estereotipados pelo uso, é que estaria pronta para ser enriquecida por matizes de significação poéticos do ponto de vista do enunciador.

Esses matizes de significação poéticos é que, por sua vez, teriam a função de realçar as grandezas e a importância do ínfimo, segundo tema presente também nesse poema e que se manifesta por meio da revelação do objeto de desejo do enunciador. Logo, a figura “nadeiras” não só provoca estranhamento no enunciatário, por se configurar como um neologismo inusitado, como recobre o tema das grandezas do ínfimo, na medida em que se revela um objeto de desejo do enunciador poeta, manipulado por um querer: transformar em palavra poética o que é da ordem da insignificância. Evidencia-se, pois, que suas palavras metonimicamente remetem ao fazer poético.

O discurso apaixonado em “Sobre importâncias”

Modulado pela paixão amorosa pela palavra poética, o enunciador em “Sobre importâncias”, assim como em “Poema”, utiliza como estratégia enunciativa o jogo entre pontos de vista diferentes para, por meio da polifonia, exercer seu fazer persuasivo sobre o enunciatário. Dessa forma, também através da ironia, intenta reverter o ponto de vista negativo do

Outro sobre seu olhar, como se observa no verso: “O pessoal falou: seu olhar é distorcido”, sugerindo ao enunciatório leitor que é essa distorção que, de sua perspectiva, configura o fazer poético.

Desse modo, o enunciador tem por objetivo romper com a visão categórica acerca da importância das coisas do mundo estabelecidas pelo olhar do Outro, o qual tece um juízo negativo sobre o seu olhar. Nesse sentido, nos versos, “Eu, por certo, não saberei medir a importância das coisas: alguém sabe?”, a figura do Outro, representado por esse alguém indefinido, alude a esse Outro, moralizador social, cujo olhar estereotipado o enunciador tem por intenção questionar.

Considerações finais

Ao analisarmos “Poema” e “Sobre importâncias” percebemos identidades e diferenças entre os textos. Uma das diferenças está na forma como o enunciador constrói a reflexão sobre o valor que se deve atribuir aos valores. Em “Poema”, manifesta-se uma oposição semântica entre significância e insignificância. Enquanto a figura ouro, para o enunciador, se associa ao termo da oposição fundamental insignificância, que é disfórica, as “insignificâncias” (as do mundo e as nossas) são dotadas de valor eufórico.

Já em “Sobre importâncias” nota-se uma gradação tensiva em termos de valor, na medida em que tudo é dotado de importância: a diferenciação está na intensidade desse valor que se revela por meio do comparativo de superioridade, recurso de que o enunciador se utiliza por três vezes no poema para realçar as “grandezas do ínfimo”. Nesse aspecto, o enunciador relativiza o valor que se deve atribuir aos valores do mundo, engrandecendo o que é da ordem da insignificância.

Em “Poema”, identificamos um enunciador que reflete sobre o fazer poético e observa que não tem competência relativa ao fazer pragmático sobre o mundo, contrapondo seu saber ao saber do Outro que o sanciona de forma negativa por essa incompetência. No entanto, o enunciador é irônico, pois o que ele diz no enunciado, aparentemente assumindo a incompetência que o Outro lhe atribui, é negado na enunciação em que revela que seu saber é, na verdade, sobre a palavra poética onde a poesia e o mundo estão armazenados. Desse modo, leva o enunciatório a apreender seu discurso apaixonado pela palavra poética.

Ambos os poemas tratam da relação polêmica entre o olhar do eu enunciador e o olhar do Outro. Em ambos o enunciador desvela sua paixão pelas coisas diminutas, as “nadeiras”, neologismo que manifesta seu foco voltado para a palavra poética, tendo por desejo, desprovê-la de semantismos relacionados ao senso comum, com a finalidade de dotá-la de matizes poéticos, por meio de seu **olhar distorcido**, para, assim, poder realçar as “grandezas do ínfimo”.

Nos textos encontramos marcas da estesia, tais como as rupturas com isotopias semânticas estereotipadas que instauram fraturas em relação ao lugar-comum.

Desse modo, concluímos que o enunciatário-leitor, ao entrar em contato com os textos de Manoel de Barros se depara com “eventos extraordinários enquadrados na cotidianidade”, na medida em que as grandezas que o enunciador apreende nas coisas aparentemente insignificantes do mundo é que constituem a matéria de sua poesia e para as quais ele atribui valor. Nesse sentido, são as insignificâncias do mundo que ele alça à condição de eventos extraordinários.

Notas

¹ Nesse aspecto a poesia de Manoel de Barros revela influências do precursor da modernidade, Charles Baudelaire, que segundo Friedrich (1978, p.46), apresenta como uma de suas características a dissonância permitida pelo oxímoro, ou seja, pela aproximação de elementos normalmente incompatíveis.

² Para Friedrich (1978, p. 18), na poesia moderna a comparação e a metáfora são aplicadas de uma nova maneira que evita o termo de comparação natural e força uma reunião irreal daquilo que é real e logicamente é inconciliável. Parece-nos que é dessa forma que Barros tece as comparações no poema “Sobre importâncias” para provocar estranhamento no enunciatário leitor e chamar atenção para a mensagem.

REFERÊNCIAS

ABRIATA, V. L. R. “A estesia e a circulação de textos poéticos brasileiros modernos e contemporâneos”. In: ABRIATA, V.L.R; CÂMARA, N.S;

- GONÇALVES, M.G.; SCHWARTZMANN, M.N. (Org.). *Leitura: a circulação de discursos na contemporaneidade*. Franca: UNIFRAN, 2013.
- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARROS, M. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- BARROS, M. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo CASA. Bauru, SP: Edusc, 2003.
- CAMPOS, M.G.A. *Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas. – Educação pela vivência do chão –*. Tese de doutorado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- FERREIRA, A.B.H. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.
- FIORIN, J. L. Semiótica das paixões: o ressentimento. *Alfa* (ILCSE/UNESP), v. 51, p. 9-22, 2007. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1424>. Acesso em: 11 de maio 2015.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. Dos estados de coisa aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.
- PAZ, O. *O arvo e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A TÓPICA DO SOFRIMENTO NO *EU* DE AUGUSTO DOS ANJOS

Rafael Campos Quevedo (rafaelquevedo2001@yahoo.com.br)
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)
São Luís, Maranhão, Brasil

Resumo: Partindo da argumentação de Orris Soares (no texto “Elogio a Augusto dos Anjos”) que estabelece um nexu causal homem-obra para justificar a temática e a expressão do sofrimento nos poemas do *Eu* de Augusto dos Anjos, proponho uma possibilidade explicativa diversa para a mesma problemática. Tento mostrar que os atributos que Orris Soares acusa como sendo do âmbito da personalidade do autor podem ser encontrados no acervo dos lugares-comuns da tradição poética como esquemas de conteúdo e expressão com os quais o *Eu* mantém uma relação de contato e reformulação.

Palavras-chave: *Topos* (Tópica). Augusto dos Anjos. Biografismo literário.

CONSIDERATIONS ABOUT THE *TOPOS* OF SUFFERING IN *EU* BY AUGUSTO DOS ANJOS

Abstract: Starting from Orris Soares’ argument (in the text “In praise of Augusto dos Anjos”) which establishes a causal relationship man-work to justify the theme and the expression of suffering in Augusto dos Anjos’ *Eu* (*I*) poems, I propose a different explanatory possibility for the same problematic. I try to show that the attributes that Orris Soares accuses as belonging to the author’s personality can be found in the collection of commonplaces of poetic tradition as schemes of content and expression with which the *Eu* (*I*) maintains a relationship of contact and reformulation.

Keywords: *Topos* (Topical). Augusto dos Anjos. Literary biographism.

Artigo recebido em 19 jun. 2015 e aceito em 10 jul. 2015.

*As coisas já não serão as mesmas;
o modo de encará-las, porém, parece perdurar.*
Carlos Felipe Moisés

O ponto de partida destas considerações é a questão do sofrimento na poesia de Augusto dos Anjos, muito embora o escopo da problemática abarque um problema da Teoria da Lírica em geral e, em particular, uma discussão acerca da investigação tópica em poesia. Do lado da Teoria da Lírica, o problema diz respeito à crítica amparada na premissa segundo a qual o poema é o registro mais ou menos direto da personalidade de quem o escreve. O pressuposto, já superado pela Teoria da Literatura do século XX (embora ainda persistente no imaginário do leitor não especializado) serve, aqui, mais como ponto de partida do que como lugar de chegada, uma vez que o objetivo norteador deste artigo é estabelecer uma espécie de “genealogia” da problemática da dor tendo como referência três *tópoi* da tradição clássica: a “máquina do mundo”, o “desconcerto do mundo” e o *exegi monumentum*. Ao longo do texto tento demonstrar que a concatenação desses três tópicos entre si forma uma estrutura interpretativa “literária” em substituição à explicação biografista proposta por Soares.

Começo, portanto, com duas citações do texto “Elogio a Augusto dos Anjos” que serve de prefácio a várias edições do *Eu e outras poesias*. Diz Orris Soares acerca do poeta paraibano: “Nascera sofredor; e, se tal não houvesse acontecido, impossível fora a Augusto librar-se tão às alturas dos píncaros. Só a dor remove o homem do terra-a-terra esterelizante. [...] A única força criadora e redentora é a dor” (SOARES. In: ANJOS, 2001, p. 37). Duas páginas adiante: “Todo homem vibra por suas paixões. Se assim o homem em geral, pior o poeta em particular, criatura cujo sistema nervoso se denuncia pelo maior grau de percepção com que o dotou a natureza.” (SOARES. In: ANJOS, 2001, p. 39); e, finalmente: “O que existe por todos os séculos além é a poesia, espiritualidade das coisas, e o poeta, intérprete dessa espiritualidade, por via, obra e graça de maior poder sensorial que os demais humanos.” (SOARES. In: ANJOS, 2001, p. 41).

Gostaria de destacar dos trechos citados algumas ideias que me servirão de ponto de partida para as considerações que virão: o poeta, para Orris Soares, é o indivíduo dotado, por natureza, de um poder maior de

percepção e sensibilidade que os demais seres humanos. Talvez por conta dessa capacidade maximizada, o poeta seja mais sofredor que o homem comum. Tal seria o caso de Augusto dos Anjos. A inferência possível de tal raciocínio não parece ser outra senão a de que, para o comentarista do *Eu*, a dor representada na poesia pode ser explicada em razão da dor vivida pelo poeta paraibano, sendo aquela uma expressão desta.

É possível dizer, portanto, que, assim formulada, a concepção de Orris Soares poderia ser resumida pela famosa passagem da *Poética* de Horácio em que o poeta latino diz. “Se me queres ver chorar, tens de sentir a dor primeiro tu; só então, meu Têlofo, ou Peleu, me afligirão teus infortúnios” (HORÁCIO, 1981, p. 58). Minhas considerações irão na contramão de tais pressupostos, na medida em que considero nada pertinente a alegada excepcionalidade do poeta em geral e a de Augusto dos Anjos, em particular, como fundamentos da inegável alta voltagem de dor que emana das páginas do *Eu*.

Começo, portanto, tentando mostrar que a própria caracterização da visão do poeta como dotada de um maior alcance, a ele sendo dado enxergar lugares onde o olhar comum não chega, isso já seria, basicamente, um conteúdo corrente da poesia tradicional e que encontra formulação, por exemplo, no famoso *topos* da “Máquina do mundo”.

Consideremos, preliminarmente, algumas informações acerca da terminologia. *Topos*, tópico (ou tópica) e lugar-comum, aqui empregados como sinônimos são, no dizer de Segismundo Spina: “uma designação genérica, que compreenderá não apenas os esquemas de pensamento, de sentimento, de atitude, de argumentação, como ainda os próprios esquemas na sua forma estereotipada” (SPINA, 2009, p. 54). Na página seguinte, ao demarcar a diferença entre *topos* e estereótipo, afirma o autor que este “gira em torno de uma palavra de sentido dominante, que constitui o núcleo de sua formulação” (SPINA, 2009, p. 55) ao passo que, no lugar-comum: “o que verificamos é apenas um conteúdo constante, que também circula, mas não possui uma solução verbal, uma fórmula literária mais ou menos definida” (SPINA, 2009, p. 55). Ainda no mesmo capítulo, traça a fronteira definitiva entre um e outro conceito: “O que caracteriza o lugar-comum é apenas o assunto, o conteúdo; o que caracteriza o estereótipo é não só o conteúdo, mas ainda a sua estrutura linguística” (SPINA, 2009, p. 56).

O *topos* da “Máquina do mundo”, que aparece em Dante (*Divina comédia*), em Camões (n’*Os Lusíadas* e em alguns poemas líricos) e, ainda, modernamente, em Carlos Drummond de Andrade e Haroldo de Campos, descreve o encontro do eu lírico ou de um personagem com uma espécie de máquina por meio da qual pode ser visualizado todo o funcionamento do universo. Coloquemos, em destaque, alguns aspectos da aparição da máquina para Vasco da Gama no canto X d’*Os Lusíadas*.

Guiado pela deusa Tétis por um mato “árduo, difícil, [e] duro a humano trato” a fim de que possa “cos olhos corporais” ver “o que não pode a vã ciência”, Vasco da Gama é conduzido para o alto de um monte situado na ilha de Vênus onde haviam aportado os Lusíadas (canto IX). É lá que Tétis faz surgir “um globo”, “que o lume/claríssimo por ele penetrava”. Desse globo não se sabe de que matéria seja feito, mas vê-se que é composto de vários orbes, um centro e “um mesmo rosto/Por toda a parte tem; e em toda a parte/Começa e acaba, enfim, por divina arte”. “Vendo o Gama este globo, comovido/De espanto e de desejo ali ficou.” Diante da perplexidade do navegante, diz a deusa no canto X, estância 80, do clássico camoniano:

Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim foi do Saber, alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada.
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limitada,
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto alto engenho humano não se estende. (CAMÕES, 2002, p. 270)

A partir dessa estância até o final do último canto da epopeia, Tétis guia a visão de Vasco da Gama para as coisas que se dão a ver no “rotundo globo”. O que surge diante dos olhos de Vasco da Gama é uma espécie de maquete do universo por meio do qual é possível uma visualização que contempla desde os astros celestes até a terra (“pousada dos humanos”) e, em sequência, a Europa. Mais do que isso, tal miniatura é a ilustração de que

o universo e o mundo dos homens é regido por uma ordem divina e tal ordem, uma vez conhecida, orienta o próprio homem no conhecimento de si mesmo (“pera que vejas/Por onde vás e irás e o que desejas”) e até mesmo da História, como diz Carlos Felipe Moisés em seu livro intitulado *O desconcerto do mundo do Renascimento ao Surrealismo*: “O conhecimento superior não apenas permite *ver* a verdade das coisas, mas *antever* a realidade dos fatos e da História, permitindo que esta seja conduzida no rumo certo” (MOISÉS, 2001, p. 30).

São recorrentes no *Eu* os poemas que descrevem a experiência do eu lírico como expectador do universo em funcionamento, como nestas duas estrofes de “Cismas do destino”:

Foi no horror dessa noite tão funérea
Que eu descobri, maior talvez que Vinci,
Com a força visualística do lince,
A falta de unidade na matéria! (ANJOS, 2008, p. 105)

Em tudo, então, meus olhos distinguiram
Da miniatura singular de uma aspa,
A anatomia mínima da caspa,
Embriões de mundos que não progrediram! (ANJOS, 2008, p. 106)

Ou neste quarteto de “Sonho de um monista”:

A verdade espantosa do *Protílo*
Me aterrava, mas dentro da alma aflita
Via Deus – essa mônada esquisita –
Coordenando e animando tudo aquilo! (ANJOS, 2008, p. 116)

Nos dois casos, ou seja, tanto na formulação tópica clássica quanto na metamorfose que lhe confere Augusto, o fator que permanece é o acesso privilegiado à visão da engrenagem do universo (a “força visualística”). Digo privilegiado porque não se trata de um conhecimento ao alcance de qualquer um. A Vasco da Gama (e aos outros heróis lusitanos) é concedido

tal acesso não apenas porque seus feitos o fazem sobrelevar aos demais humanos, mas porque (se considerarmos válidas as palavras de Ivan Teixeira):

[...] Camões não hesita em desmascarar a grandeza da personagem central de *Os Lusíadas*, Vasco da Gama. Afirma que seu valor como herói ou modelo de conduta decorre antes da força do poeta, dominado pela inspiração das musas e pelo amor da pátria, do que propriamente de suas qualidades intrínsecas como agente da história portuguesa. (TEIXEIRA, 2011, p. 37)

Convém destacar, no entanto, que as visões de mundo que dão sustentação às duas obras diferem enormemente e disso resultam formulações poéticas distintas para o mesmo tópico. Vejamos: a máquina d'*Os Lusíadas* é a ilustração do modelo de universo ptolomaico, geocêntrico, em consonância com a versão das escrituras (ainda que à altura da publicação da epopeia o heliocentrismo copernicano já houvesse substituído tal modelo). Importa observar que se trata de um caso de relação entre ciência e poesia, relação essa que está fortemente presente em Augusto dos Anjos, com a considerável diferença de que é sobretudo o materialismo e o evolucionismo que vão fundamentar a cosmovisão subjacente a seus versos. É por isso que a visão do funcionamento do mundo revela “o trabalho genésico dos sexos”, “o império da substância universal”; em lugar do globo luzente, “moléculas de lama”, “embriões de mundos que não progrediram”, etc. Nesse sentido, impera uma correspondência muito íntima entre o cosmos e a alma humana, na medida em que o *logos* que a rege é da mesma natureza daquele responsável pela orquestração do universo do qual o homem é partícipe. Se a descrição da máquina camoniana, perpassada de harmonia e equilíbrio, aponta para uma ordenação que a alma humana deve refletir, na descrição cósmica presente nos poemas de Augusto impera uma engrenagem perversa cuja contemplação não é nada apaziguadora.

No quadro abaixo é possível visualizar os pontos de convergência e divergência entre os dois casos, alguns já explicados e outros sobre os quais falarei logo em seguida:

Os lusíadas

1. Subida dos personagens da epopeia para um monte em cima do qual será avistada a Máquina.

2. “Aqui um globo vem no ar, que o lume/Claríssimo por ele penetrava” (X, 77)

3. “[...] O transunto, reduzido/Em pequeno volume, aqui te dou” (X, 79)

4. “Quem cerca em derredor este rotundo [...] /É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende, /Que a tanto alto engenho humano não se estende. (Lusíadas, X, 80)

5. Poesia e ciência: descrição da Máquina baseada no modelo astronômico ptlomaico.

6. “Vendo o Gama este globo, comovido/De espanto e de desejo ali ficou” (X, 79)

“Cismas de um destino”

A passagem do eu lírico se dá por uma ponte.

“E, em vez de achar a luz que os céus inflama/Somente achei moléculas de lama,”

“Da miniatura singular de uma aspa, /A anatomia mínima da caspa,”

“Mostravam-me o apriorismo incognoscível/Dessa fatalidade igualitária,”

Poesia e ciência: explicação do funcionamento do mundo baseada em explicações das ciências naturais (Darwin, Spencer, Haeckel)

“Ninguém compreendia o meu soluço [...] /Ah! com certeza Deus me castigava [...] /Chegou-me o estado máximo da mágoa [...] /E eu me encolhia todo como um sapo/Que tem o peso incômodo por cima”

A meu ver esses seis elementos compõem os fatores constitutivos do *topos* em questão e, pela comparação, é possível perceber em que momento Augusto subverte os valores de alguns deles, mantendo intacta, no entanto, a função estruturante que possuem dentro do esquema da tópica em questão.

O primeiro diz respeito ao momento que antecede a visão e parece conter a função preliminar de expressar um sentido preparatório, tal como se a experiência visionária não pudesse ocorrer em um lugar qualquer e exigisse uma espécie de atravessamento para outro ambiente. Por esse motivo exige-se uma mudança de cenário. No caso d’*Os Lusíadas*, há uma escalada, por um caminho “árduo, difícil, [e] duro a humano trato” para o cume de um monte, ao passo que o emissor lírico do “Cismas” atravessa uma ponte (“Recife, ponte Buarque de Macedo/Eu, indo em direção à Casa do Agra”). No primeiro caso o caminho pressupõe elevação e ascese e, no segundo, a permanência no solo, no nível “terreno” (no sentido de não-espiritual, mundano). Isso, por si só, já é bastante revelador das duas experiências, como se pode observar na segunda linha do quadro comparativo, pelo forte contraste entre “lume” (luz divina/alto) e “lama” (opacidade da matéria/baixo). Na terceira linha, aponto uma similitude entre os dois poemas: em ambos os casos, como já foi dito, a escala reduzida com que o universo se desnuda ao olho humano (“transunto, reduzido”/“anatomia mínima da caspa”) corrobora a ideia de que a experiência visualística é totalizante. Tudo pode ser visto em sua inteireza e dinâmica, ou seja, da zona empírea à Europa, passando por cada um dos planetas do firmamento.

Ainda assim, resta algo da ordem do insondável (linha 4 do quadro). De um lado, a “identidade” de Deus que o engenho humano não alcança e, de outro, o “apriorismo incognoscível”. E, finalmente, a linha 6 (a 5 já foi explicada anteriormente) que opõe ao estado de espírito apaziguado de Gama o desespero do eu lírico do poema de Augusto, resultantes, no primeiro caso, de um *logos* harmônico que encontra no íntimo humano o seu correlato (efeito do otimismo renascentista) e, de outro, a angústia diante do espetáculo evolucionista impiedoso e perverso.

Porém, nem tudo é calma na poesia camoniana. Prova disso é sua produção lírica que, entre outros exemplos, nos legou o doloroso soneto “O dia que eu nasci moura e pereça”, o famoso poemeto em redondilhas intitulado “Ao desconcerto do mundo” (“Os bons vi sempre passar”) e

tantos outros que mostram o mal-estar do eu lírico para com o mundo. Esses dois poemas, bem como a XI elegia adiante parcialmente reproduzida, se referem ao *topos* conhecido como “desconcerto do mundo”.

Carlos Felipe Moisés, poeta e crítico literário paulista, diz que o “desconcerto do mundo” é a expressão do “mundo em desordem, palco de absurdos e desatinos em que tudo semelha ter perdido o rumo certo, saindo para fora dos eixos: tema antiquíssimo, tradição que remonta aos primeiros escritores gregos e latinos” (MOISÉS, 2001, p.43). Seu conteúdo gira em torno da manifestação de um profundo descontentamento, por parte do sujeito lírico, com relação ao tempo em que se encontra inserido. As razões de tal descontentamento, ou melhor, os critérios de avaliação sobre o que se apresenta como corrompido, em contraposição ao que se supõe ser a situação desejável, varia de um caso para o outro, uma vez que fatores contextuais, históricos, políticos, morais, religiosos, econômicos, etc., podem interferir na composição do embate entre o factual (decadente) e o ideal (a situação passada que se almeja reconstituir)¹. Segundo Segismundo Spina, em seu *Do formalismo estético trovadoresco*, para que o *topos* do concerto (ou do “mundo às avessas”) se afirme enquanto tal, a mera descrição da decadência de uma época não é suficiente. Para ele, “[...] em geral, o que está na base deste tópico é a expressão de um descontentamento ou daquele que, desprezado pela mulher amada ou vítima do ‘amor falso’, acredita que tudo pode acontecer; ou o descontentamento com as coisas do mundo contemporâneo [...]. Neste sentido, o tópico tem um aspecto execratório pelo que expressa como condenação da realidade presente” (SPINA, 193). Isso posto, observemos algumas estrofes da XI elegia de Camões:

Se quando contemplamos as secretas
Causas, por que o mundo se sustenta,
E o revolver dos ceos e dos planetas;
[...]

Bem vê bem, se da razão se não desvia,
Aquelle único Ser, alto e divino,
Que tudo pode, manda, move e cria;
Sem fim e sem princípio: hum ser contino;

Um Padre grande, a quem tudo he possibil,
Por mais que o difficile humano atino:
Hum saber infinito, incomprehensibil;
Huma verdade que nas cousas anda,
Que mora no visibil e no invisibil.

Esta Potência, emfim, que tudo manda,
Esta Causa das causas, revestida
Foi desta nossa carne miseranda

Do amor e da justiça compellida,
Por os erros da gente, em mãos da gente
(como se Deos não fôsse!) deixa a vida.

[...]

Olha, animal humano, quanto vales,
Pois este immenso Deos por ti Deus padece,
Novo estylo de morte, novos males.

Olha que o sol no Olympo se escurece,
Não por opposição de outro Planeta,
Mas só porque virtude lhe falece.

Não vês que a grande **máchina** inquieta
do mundo se desfaz toda em tristeza,
E não por causa natural secreta?

Não vês como se perde a natureza?
O ar se turba? o mar, batendo, geme,
Desfazendo das pedras a dureza?

Não vês que cahe o monte, a terra treme?
E que até lá na remota e grande Athenas,
o docto Areopagita exclama e teme? (CAMÕES, 2011, p. 202-204)

Trata-se de uma elegia cujo assunto se refere, basicamente, ao sofrimento de Cristo. É possível notar que o poema em questão recupera o *topos* da “Máquina do mundo” com todos os seus atributos (causa das causas, ordem dos astros e dos planetas, a orquestração divina do cosmos, a natureza incompreensível de Deus) a mostrar, no entanto, que ela anda “inquieta” e que está se desfazendo em tristeza. A razão disso, por sua vez, não se encontra nela mesma, ou seja, em seu funcionamento, que é perfeito. A culpa é da própria humanidade, do “animal humano” responsável pelo padecimento de Deus “em carne revestido”.

Uma característica marcante do *topos* do desconcerto é a enumeração das coisas que se encontram desvirtuadas em razão de alguma falta. No poema em questão, encontramos: o escurecimento do Sol, o turbamento do ar, a impetuosidade do mar, a queda dos montes e o estremecimento da terra. Tudo isso compõe uma espécie de sintomatologia da doença do mundo, indicando que a ordem se encontra virada do avesso, governada pela corrupção e traindo, portanto, a harmonia da “máquina” divina.

Quem leu o *Eu* de Augusto dos Anjos com certeza pôde constatar que uma das questões centrais do livro é a angústia do eu lírico diante do espetáculo de um mundo por ele percebido como “doente”, contaminado pelos vícios e assolado por toda sorte de misérias. A questão é tão central que tudo se passa como se a captação dessa grande miséria cósmica e a sua transformação em arte fosse a própria missão terrena do poeta. Em alguns momentos da formulação dada por Augusto dos Anjos a essa imagem de um mundo onde as coisas vão muito mal e tudo parece em vias de iminente derrocada, em alguns desses momentos, portanto, percebemos que o poeta paraibano topa no *topos* da poesia tradicional do “desconcerto do mundo”:

[...]

Atabalhoadamente pelos becos,

Eu pensava nas coisas que **perecem**.

Desde as musculaturas que **apodrecem**

À ruína vegetal dos lírios secos.

Cismava no propósito funéreo

Da mosca debochada que fareja

O defunto, no chão frio da igreja,
E vai depois levá-lo ao cemitério! (131)

[...]

O ar ambiente cheirava a ácido acético,
Mas, de repente, com o ar de quem empesta,
Apareceu, escoraçando a festa,
A mandíbula inchada de um morfético!

[...]

Quanta gente, roubada à humana coorte,
Morre de fome, sobre a palha espessa,
Sem ter, como Ugolino, uma cabeça
Que possa mastigar na hora da morte;

[...]

Eu maldizia o deus de mãos nefandas
Que, transgredindo a igualitária regra
Da Natureza, atira a raça negra
Ao contubérnio diário das quitandas!

[...]

Um céu calamitoso de vingança
Desagregava, déspota e sem normas,
O adesionismo biôntico das formas
Multiplicadas pela lei da herança!

A ruína vinha horrenda e deletéria
Do subsolo infeliz, vinha de dentro
Da matéria em fusão que ainda há no centro,
Para alcançar depois a periferia!

[...]

A doença era geral, tudo a extenuar-se
Estava. O Espaço abstrato que não morre
Cansara... O ar que, em colônias fluidas, corre,
Parecia também desagregar-se! (ANJOS, 2001, p. 131-135)

A descrição de um estado de coisas em processo de corrupção é a marca do poema de onde extraímos as estrofes acima, tal como fica demonstrado na recorrência de verbos do campo semântico da degeneração: perecer, apodrecer, desagregar e extenuar-se. O poema obedece, ao longo de toda sua extensão, ao processo da enumeração das classes dos “doentes” que, no contexto, são todos aqueles submetidos às leis naturais da geração-corrupção-morte-putrefação. Assim, Augusto cumpre, à sua maneira, uma das convenções próprias do *topos*: a seriação dos fenômenos em desacordo com a ordem natural. Há um ponto, no entanto, em que a elaboração do poeta paraibano se desvia da convenção tópica do “desconcerto”. Como bem observa Carlos Felipe Moisés, tradicionalmente o *topos* em questão não possui um sentido apocalíptico nem se refere a uma subversão constante no modo de ser das coisas. Ao contrário, aponta para uma inversão transitória que deverá, em algum momento, ter sua ordem restituída. No *Eu*, todavia, não é exatamente assim que as coisas funcionam.

Não parece ser possível inferir da descrição do desconcerto em Augusto dos Anjos que se trate de uma situação transitória, uma vez que o mal do mundo está intimamente ligado à essência que o preside, tal como foi dado a conhecer ao eu lírico nos seus momentos de perscrutação e sondagem do funcionamento do mundo. É porque estamos sujeitos ao fator biológico que a corrupção se instala entre nós, gerando o espetáculo aterrador da morte e da putrefação da carne. Nesse sentido, somente num outro mundo, num mundo puramente espiritual, imaterializado e etéreo, poderia imperar a harmonia. Vários são os poemas do *Eu* que sugerem essa realidade outra ao passo que apontam para ela sem, no entanto, nunca conseguir realizá-la. Vejamos, para ilustrar o que estou dizendo, o final do poema “Os doentes”:

Os pródromos de um tétano medonho
Repuxavam-me o rosto... Hirto de espanto,
Eu sentia nascer-me n'alma, entanto,
O começo magnífico de um sonho!

Entre as formas decrépitas do povo,
Já batiam por cima dos estragos

A sensação e os movimentos vagos
Da célula inicial de um Cosmos novo!

O letargo larvário da cidade
Crescia. Igual a um parto, numa furna,
Vinha da original treva noturna,
O vagido de uma outra Humanidade!

E eu, com os pés atolados no Nirvana,
Acompanhava, com um prazer secreto,
A gestação daquele grande feto,
Que vinha substituir a Espécie Humana! (ANJOS, 2001, p. 136)

Nesse sentido, diferentemente da versão tradicional do “mundo invertido”, cujo desconcerto viria a ser revertido tão logo a ordem fosse restabelecida, na versão angelista a redenção só poderia advir de uma outra forma de vida substitutiva da espécie humana (“Acompanhava, com um prazer secreto,/A gestação daquele grande feto,/Que vinha substituir a Espécie Humana!”).

Se se admite que os dois *tópoi* apresentados exercem, dentro dos poemas do *Eu*, uma função “estruturante” na montagem da temática do sofrimento na lírica de Augusto, torna-se possível uma compreensão mais “textual” e menos psicológica do problema. Tal estruturação se passa, em resumo, da seguinte maneira: 1 – o motivo da dor adviria, é verdade, de uma capacidade aguçada de percepção/sensibilidade não do poeta, como queria Soares, mas sim do eu lírico, em contato com a “força visualística” reveladora de um universo onde ferve uma engrenagem apavorante de geração e decomposição de tudo que é vivo; 2 – em virtude dessa dinâmica nefasta que rege o cosmos é que o mundo se encontra em processo de corrupção e doença e o eu, por esse, motivo, sofre duplamente: por captar as “queixas das coletividades sofredoras” e por sentir o “vagido de outra humanidade” e antever a “célula inicial de um Cosmos novo”.

Por esse caminho, relativiza-se, consideravelmente, a via explicativa que postula a personalidade do autor (uma espécie de assinalado pela sina do gênio poético, chaga e dádiva ao mesmo tempo) como referencial

explicativo para o sofrimento expresso nos poemas. A meu ver, a dor do *Eu* é uma dor fingida e não pode ser explicada por meio do apelo à dor “deveras sentida” pelo Sr. Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos que revelou em um inquérito a Licínio dos Santos que abusava do café e sentia, ao escrever, “uma série indescritível de fenômenos nervosos, acompanhados muitas vezes de uma vontade de chorar”.

Uma possível réplica à afirmação contida no parágrafo anterior poderia ser levantada: ora, não é possível que seja fingimento a dor presente nos poemas do *Eu*, dada a considerável quantidade de referências autobiográficas presentes no livro, entre elas: os sonetos dedicados ao pai doente, ao pai morto e ao filho natimorto; o tamarindeiro que até hoje está em pé em meio às ruínas do antigo engenho; o próprio engenho, a amade-leite, a autorreferência², etc.

A questão, a meu ver, pode ser dirimida se se leva em consideração um sentido do verbo fingir que não o comumente empregado, impregnado de uma acepção negativa de falseamento da verdade. A seguinte passagem, retirada da última biografia escrita sobre Fernando Pessoa, apresenta uma explicação do sentido de “fingir” contido no célebre poema “autopsicografia” do poeta português, aqui tantas vezes evocado:

Palavra central no poema, é o verbo *fingir*, que teria, nele, diferentemente do seu significado hoje corrente, o sentido de *exprimir*. Com ou sem sinceridade. Ou talvez ainda mais propriamente, e retomando seu significado arcaico, o de *construir*. Cleonice Bernardinelli, Mario Sacramento e Richard Zenith assim também consideram. Fingir vem do latim *fingere*, equivalente a modelar em barro, esculpir, formar, construir. Com este sentido está, inclusive, no provérbio *Humus de qua finguntur pocula* (Terra de que se fazem os venenos). Ou na expressão areia de fingir – aquela de jazida, branca, que se usa para fazer argamassa. Areia de construir, portanto. E, bem visto, que seria o fingimento senão a construção de uma nova realidade? (CAVALCANTI FILHO, 2011, p. 216)

Fingimento, no contexto do poema e, por extensão, no caso do fazer poético como um todo, diz respeito ao próprio modo de ser da arte no sentido de que, no processo de criação da obra, por mais que o artista

mobilize suas vivências pessoais e as “transmita” ao texto (no caso do poeta), os conteúdos supostamente exteriorizados sofrem uma modulação (ou uma modelagem, para ficar no campo semântico da etimologia de *ingere*) que os transforma em forma artística. O poema seria esse hipotético jarro que é construído ou esculpido com o barro (“areia de fingir”) das vivências pessoais. Claro está, também, que esse jarro é coisa diversa da matéria de que foi formado e que sua forma final depende totalmente das convenções que entraram em jogo no processo de sua modelagem. É o caso dos problemas examinados nesta apresentação: os aspectos levantados por Orris Soares como sendo atributos do homem Augusto dos Anjos encontram correspondentes poéticos nos lugares-comuns da lírica e da épica da tradição.

Por último, seria oportuno trazer à baila mais um *topos* do patrimônio poético ocidental que Augusto dos Anjos também evocou, e o fez de forma bem mais fidedigna do que com os *topoi* anteriormente abordados. Trata-se do *topos* conhecido pela expressão latina *exegi monumentum* que inicia o belíssimo poema horaciano do qual reproduziremos apenas uma parte:

Erigi monumento mais perene
do que o bronze e mais alto do que a real
construção das pirâmides, que nem
as chuvas erosivas, nem o forte
Aquilão, nem a série inumerável
dos anos, nem a dos tempos corrida
poderão, algum dia, derruir. [...] (HORÁCIO, 2003, p. 141)

O “monumento mais perene do que o bronze”, como todos sabem, é a poesia. O *topos* em questão expressa a crença no poder da perenidade da palavra poética e sua capacidade de vencer a força inexorável do tempo que a tudo subjuga: os homens e suas construções (como as pirâmides). Ovídio também dedicou um poema a esse mesmo conteúdo horaciano:

Terminei obra que nem a ira de Júpiter
Nem o fogo ou o ferro ou a voraz velhice
abolirão. Que chegue a hora decisiva
para o meu corpo apenas e encerre o espaço

dos meus dias: e que a melhor parte de mim
eleve muito acima dos mais altos astros,
perene, e que nosso nome seja indelével,
[...] (OVÍDIO, in.: CÍCERO, 2012, p. 32-33)

Eis a versão dada por Augusto dos Anjos onde se observa, *mutatis mutandis*, os elementos clássicos constitutivos do *topos* latino:

Eu voltarei, cansado da árdua liça,
À substância inorgânica primeva,
De onde, por epigênese, veio Eva
E a *stirpe radiolar* chamada *Actissa!*

Quando eu for misturar-me com as violetas,
Minha lira, maior que a *Bíblia* e a *Fedra*,
Reviverá, dando emoção à pedra,
Na acústica de todos os planetas! (ANJOS, 2001, p. 129)

É curiosa essa tonalidade de atenuação do pessimismo de que se revestem certas ocorrências metapoéticas em Augusto dos Anjos, sobretudo em tais casos de versões do *exegi monumentum*. A presença do verbo “esculpir” a se referir à arte, na estrofe abaixo, é bastante eloquente no que se refere a essa tonalidade em tudo mais propositiva e otimista do que a cor rubra e negra predominante na lírica do *Eu*:

Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa
Abranda as rochas rígidas, torna água
Todo o fogo telúrico profundo
E reduz, sem que, entanto, a desintegre
À condição de uma planície alegre
A aspreza orográfica do mundo! (ANJOS, 2001, p. 95)

A concepção de poesia assim expressa, sobretudo no que apresenta de poder de perenidade e (quase) redenção do mundo, conecta Augusto à cadeia da tradição, como se pode verificar na passagem de Carlos Felipe

Moisés quando o autor apresenta a fé camoniana depositada na palavra poética como possibilidade de uma ordenação ou de uma harmonização em alternativa ao desconcerto do mundo. Em geral o *topos* em questão se apresenta como uma espécie de resposta aos motivos clássicos que abordam a passagem do tempo e a fugacidade da vida (tudo passa, menos a poesia...). Aqui a “resposta” se coloca ante a problemática da desordem das coisas, a que se opõe a ordem da linguagem poética. Eis a passagem em que o crítico comenta os versos camonianos “Eu cantarei de amor tão docemente/ Por uns termos em si tão concertados”:

Aí reside, pois, a única possibilidade de concerto: no poder da palavra, nos “termos em si”; aí se descortina a ideia, latente em toda a obra, do poeta como demiurgo, criador de um mundo cuja estabilidade consiste só no fato de ter sido criado pelo poder fecundante da palavra poética. [...] Ao desconcerto do mundo, o poeta não pôde contrapor senão o concerto das palavras [...]” (MOISÉS, 2001, p. 56-57)

Notas

¹ Parte da interessante abordagem dos elementos constitutivos do *topos*, bem como da discussão acerca de suas variações (dos *adynata* e dos *impossibilia*) pode ser encontrada em três autores cujos trabalhos estabelecem uma fértil relação entre si. São eles: as ponderações de Spina (*Formalismo estético trovadoresco*, no capítulo sobre o *florebat olim*) sobre o capítulo referente ao “mundo às avessas” da monumental obra de Curtius (*Literatura européia e Idade Média latina*) e as considerações de Augusto Meyer no capítulo “o mundo às avessas” do livro *Camões o bruxo*. Pareceu-me impossível incluir neste artigo o referido debate, ainda que resumidamente, sem incorrer em demorada digressão.

² O poema “tristezas de um quarto minguate” possui uma das passagens mais ilustrativas da “intrusão” do fator pessoal na poesia de Augusto: “Mas tudo isto é ilusão de minha parte!/ Quem sabe se não é porque não saio/ Desde que, 6ª feira, 3 de maio,/ Eu escrevi os meus Gemidos de Arte?!”

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 44. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia*. Rio de Janeiro: Record, 2011

CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

HORÁCIO. “Arte poética”. In: *A poética clássica*. Aristóteles. Horácio. Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

HORÁCIO. *Odes e epodos*. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MOISÉS, Carlos Felipe. *O desconcerto do mundo*. Do Renascimento ao Surrealismo. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

TEIXEIRA, Ivan. “Primeiros passos para a leitura de *Os Lusíadas*”. In: CAMÕES. *Os Lusíadas* (episódios). São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

HERANÇA DE PELE E SANGUE: A FORÇA DA NATUREZA NA POESIA DE *URUCUNGO*

Regina Claudia Garcia Oliveira de Sousa (r.claudiagarcia@gmail.com)
Universidade Nove de Julho (UNINOVE)
São Paulo, Brasil

Patrícia Trindade Nakagome (patricia.nakagome@gmail.com)
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Minas Gerais, Brasil

Resumo: Neste artigo, tratamos de *Urucungo* de Raul Bopp, obra pouco estudada de um autor que embora tenha sido fundamental ao Modernismo brasileiro, não desfrutou de mesmo prestígio acadêmico que seus pares. No conjunto de poemas, Bopp traça a trajetória do negro desde sua vida na África até seu estabelecimento no Brasil, abrangendo amplo período histórico. A abrangente série de poemas se configura, assim, como um esforço singular de retratar o lugar do negro na sociedade brasileira. Nossa análise está centrada no modo como a natureza é mobilizada para construir a identidade negra. Com atenção especial ao papel das águas e das matas no conjunto dos poemas, mostraremos como esses elementos revelam uma história permeada por violência e resistência.

Palavras-chave: Raul Bopp. Modernismo. Poesia. Negro.

HERITAGE OF SKIN AND BLOOD: STRENGTH OF NATURE IN *URUCUNGO'S* POETRY

Abstract: In this paper we discuss Raul Bopp's *Urucungo*, a work not extensively studied by an author who, although having been fundamental to Brazilian Modernism, did not receive the same academic prestige as his peers. In this collection poems, Bopp traces the trajectory of the black man from his life in Africa to his establishment in Brazil, covering a large historical period. The comprehensive series of poems is thus configured as a singular effort to portray the place of black people in Brazilian society. Our analysis is focused on the way nature is mobilized to build black identity. With a special attention to the roles of water and forests in all the poems, we will show how these elements reveal a history marked by violence and resistance.

Keywords: Raul Bopp. Modernism. Poetry. Black man.

Artigo recebido em 27 maio 2015 e aceito em 30 jun. 2015.

Introdução

O Modernismo brasileiro, especialmente em seu primeiro momento, tratou de questões importantes e difíceis e a poesia de *Urucungo* (1932) de Raul Bopp, objeto central de nosso artigo, mergulhou em uma das mais polêmicas até hoje. Dizemos polêmica até hoje porque o Brasil ainda vive o mito da democracia racial¹, tentando ocultar o preconceito e o racismo da sociedade. Raul Bopp enfrenta o problema, enxerga e apresenta aqueles que viveram os horrores da escravidão.

Poeta um tanto esquecido entre nomes fortemente associados ao Modernismo, como Mario de Andrade e Oswald de Andrade, Raul Bopp escreve um verso simples e cheio de vida; canta as dores de uma gente que precisa lutar mais que as outras para viver e, curioso, no meio de uma obra pouco investigada, os poemas de *Urucungo* (1932) são ainda menos comentados. Raul Bopp costuma ser mais lembrado por *Cobra Norato* (1931). Tanto é assim que o autor aparece brevemente em *Presença da literatura brasileira* de Castello e Candido (1979, p. 23)²: “Ficou sendo o autor de *Cobra Norato*, obra telúrica e mitológica admirável, mas sem continuação”. É também *Cobra Norato* a obra destacada por Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira*. Apesar disso, o crítico lembra, no final do capítulo dedicado ao autor, o verso “num soturno bate-bate de atabaque de batuque”, de *Urucungo* (o qual será analisado adiante) como exemplo de “enriquecimento tanto na esfera dos motivos como na da própria camada sonora da poesia” (1994, p. 370). O verso destacado por Bosi, como ele próprio aponta, deu elementos para que Roger Bastide refletisse sobre elementos africanos na poesia brasileira. Em *Poetas do Brasil*, o verso de Bopp junta-se a outros, permitindo a Bastide afirmar que, ainda que a poesia afro-brasileira pudesse tomar novas formas no futuro, “em todo caso, a obra de transfusão está terminada; o sangue do homem de cor já corre nas veias da poesia do Brasil” (BASTIDE, 1997, p. 55).

Esse brevíssimo panorama da recepção crítica de Raul Bopp traz alguns elementos fundamentais para a reflexão desenvolvida neste artigo. Notamos, como observa Massi, que *Cobra Norato* turvou o restante de sua obra: “A mitologia criada em torno do poema engendrou outra mais perversa: Bopp teria sido autor de um livro único” (2013, p.15). Com isso, ao elegermos como centro de nosso texto a análise de *Urucungo*, buscamos

contribuir para a compreensão mais ampla de um autor cujo “restante da produção tem sido sistematicamente ignorado” (MASSI, 2013, p.15). Com tal objeto, propomo-nos, na linha aberta por Bastide, a compreender como o sangue negro (atualizando a expressão “homem de cor”) deixou suas marcas na poesia de Bopp e, desse modo, perceber como essas marcas permeiam a poesia modernista brasileira. O destaque a *Urucungo* se dá por reconhecermos ali, como iremos mostrar, um marco significativo na representação do negro na literatura brasileira. O fato de uma obra de tal importância não ter desfrutado de grande atenção talvez seja apenas mais um indício de uma história de silenciamento do negro em nossa cultura e sociedade.

É interessante lembrarmos que o Modernismo caminhou em direção a uma (re)descoberta do Brasil e desse modo retomou nossa história. Esse é um dos elementos que o faz manter relações especiais com o Romantismo, pois parte significativa da importância desse movimento deve-se ao fato de que ele tratou, pela primeira vez, o pobre como tema importante e não apenas como um delinquente, personagem cômico ou pitoresco (CANDIDO, 1995, p. 252). Nesse sentido, devemos lembrar que foi notadamente na poesia de Castro Alves, que o negro, ainda que embranquecido, ganhou relevo como herói. Do mesmo modo, foi o teatro romântico que trouxe o negro para o centro do palco, onde ele também perdeu a identidade negra para que pudesse tornar-se protagonista exemplar digno de admiração, como as escravas embranquecidas Carlota de *Gonzaga ou a Revolução de Minas* (1867), do mesmo Castro Alves; ou a Joana, de *Mãe* (1859), escrita por José de Alencar (SOUSA, 2012).

Passados séculos desse cenário de apagamento do negro, não encontramos quadro muito diferente na contemporaneidade. Em pesquisa extensiva, com um levantamento sobre o perfil dos personagens de romances brasileiros publicados entre 1990 a 2004, Regina Dalcastagnè aponta de forma contundente: “A personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca” (2005, p. 44). Segundo seus dados, os brancos aparecem nessas obras com uma frequência quase dez vezes maior que os negros. A cor está relacionada também ao estrato socioeconômico e à posição do personagem na intelectualidade, o que explica o fato de os brancos representarem “90% de todas as personagens da elite intelectual” (DALCASTAGNÈ, p. 50) e

pertencerem à classe média ou elite. Em oposição a isso, “os mestiços se dividem entre classe média e (um pouco mais) pobres e os negros são maciçamente retratados entre os pobres” (DALCASTAGNÈ, p. 50).

Entre os dois períodos brevemente delineados acima, tivemos o Modernismo, como momento fundamental de construção de uma identidade nacional. Nesse quadro, ainda que, como já mencionado, Raul Bopp ocupe posição secundária, pode-se avaliar sua importância por meio da comparação estabelecida por Massi: “*Urucungo* parece estar para *Pau-brasil*, assim como *Cobra Norato* para *Macunaíma*. Representa a passagem do mito para a história” (MASSI, 2013, p. 28).

É interessante observar como o próprio Raul Bopp compreende sua obra, tal como apontamos a seguir. No texto, a brasilidade, como indica Jorge Schwartz, fica marcada não só na escolha do tema negro, mas “nas formas altamente coloquiais, próprias do projeto modernista” (1995, p. 583). Segundo as palavras do autor:

Agora mando esses troços negros que estão como escravos há muitos anos escondidos no fundo da mala. Dei uns puxões nuns e noutros pra desamarrotar. A maior parte escravaria de 22, 23, 24. Esotericamente, eu tinha intenção de fazer um livro “urucungo”, só de gemido de negro. Uma parte: África; pré-histórico, sexual e místico. Outra parte era o cativeiro, troços de lavoura etc. depois umas coisas cabalísticas (sambas e macumbas), e no fim, uma secçãozinha de “chorados” e “cata-piolhos” que é uma espécie de cantiga de ninar. (BOPP, 2013, p. 218)

O trecho acima foi escrito por Raul Bopp quando, em 1932, enviou os poemas de *Urucungo* para Jorge Amado e Carlos Echenique e revela a ambição – totalizadora – de realizar, via poesia, a História do negro no Brasil desde os tempos de África. Na verdade, a intenção era dar conta de uma identidade que vai além do fato histórico de o homem negro ter nascido do outro lado do Atlântico. No entanto, ele diz, não conseguiu chegar aonde pretendia:

Mas verso agora não adianta. Em todo caso, tenho vontade de acabar com meu ovário lírico. Pra escrever uns troços que ando ruminando. Coisa um

pouco mais séria. Gostaria dessa publicação, pra obedecer uma sequência lírica, pra cair noutra fase. Eu mesmo não levo muito a sério esse troço. Aliás, quero encerrar a temporada com essa sangria lírica. Tratar de outros assuntos. (BOPP, 2013, p. 218)

Bopp tinha de avançar no tempo, “tratar de outros assuntos”, pois, apesar da publicação desse livro datar de 1932, seus poemas foram escritos nos primeiros anos do Modernismo, momento de descobertas nacionais. Assim, eles parecem marcar o final de uma fase que o próprio autor já havia ultrapassado. É provável que o poeta estivesse se referindo a vontade de falar outras coisas brasileiras, já que o Brasil nunca deixou sua pena.

Neste artigo, leremos *Urucungo* com base nessa busca pela história do negro e, por consequência, do nosso país, já que ali podemos ler um destino feito entre África e Brasil, dos navios negreiros às favelas cariocas. Para isso, traçaremos uma espécie de genealogia do negro brasileiro a partir da representação da natureza nessa obra de Bopp. Daremos especial atenção à representação das matas e das águas, que constroem o elo entre Congo e Brasil, revelando como está sedimentada nas origens e na terra a possibilidade de resistência.

Água: origem e herança

Pai-João de tarde, no mocambo fuma
E as sombras afundam-se no seu olhar.
Preto velho afoga no cachimbo a esperança dos anos de trabalho que lhe
[gastaram os músculos.

Perto dali, no largo pátio da fazenda,
umbigando e corpeando em redor da fogueira,
começa a dança nostálgica dos negros,
num soturno bate-bate de atabaque de batuque.

Erguem-se das solidões da memória
coisas que ficaram no outro lado do mar.

Preto velho nunca mais teve alegria.
Às vezes pega no urucungo
e põe no longo tom das cordas vozes que ele escutou pelas florestas africanas.

Dói-lhe ainda no sangue uma bofetada de nhô-branco.
O feitor dava-lhe às vezes uma ração de sol para secar as feridas.

Perto dali, enchendo a tarde lúgubre e selvagem,
a toada dos negros continua:

Mamá Cumandá

Eh Bumba.

Acubabá Cubebé

Eh Bumba (BOPP, 2013, p. 219)

“Urucungo” é o título do poema de abertura do livro homônimo e por isso guia esta nossa análise. Urucungo é um instrumento de corda africano mais conhecido como berimbau, no entanto existem imagens de um instrumento cuja cabaça fechada o assemelha à família dos instrumentos de cordas indianos. A partir do tom narrativo dado pelo eu lírico, é na corda despertada pelo batuque que Raul Bopp acredita residir – e faz ressoar – a história, a melancolia, a dor e a saudade africanas.

O estado de memória é introduzido pela leveza dos sons /s/ e /f/, da primeira estrofe em “fuma”, “fumaça”, “afundam-se”, “afoga”, “sombras”, “lembrança”, “anos”, “gastaram”, “músculos”, palavras que, em sua maioria, pelo próprio significado também conduzem ao processo de lembrar. Desse modo, a fumaça do cachimbo de Pai-João que faz surgir as sombras da memória trazendo a lembrança do que ficou para trás no tempo e espaço divididos pelas águas do mar, cujo sentido simbólico corresponde ao “oceano inferior”, ao abismo no qual as formas nascem e desenvolvem suas possibilidades existenciais (CIRLOT, 2005, p. 424).

Em contraste com a lembrança, a vida presente dos negros é marcada pela presença das consoantes oclusivas /p/, /d/, /g/, /b/, /k/, /t/. Claramente, esses sons percussivos referem-se ao batuque africano e,

somados, atingem o ápice no verso que encerra a segunda estrofe: “num soturno bate-bate de atabaque de batuque”.

O batuque traz a dança que se junta à fumaça para definitivamente trazer a memória de um tempo que está do outro lado do mar. Esse mar, mediador entre o elemento informal (ar, gases) e formal (terra, sólido) e assim entre a vida e a morte (CIRLOT, p. 372) é, de fato, o divisor de uma experiência que pode, pela sua trágica consequência, ser considerada como de vida e morte: o passado em África e o presente no Brasil. Considerada, na Índia, como elemento mantenedor da vida que circula através da natureza em forma de chuva, seiva, leite e sangue (CIRLOT, p. 62), a água que divide os dois mundos pode ser vista como origem de vida quando é africana; e morte quando, transformada no sangue derramado pela bofetada do nhô-branco, é brasileira. Depois do mar, depois de cruzar o mar, diz o verso, “Preto velho nunca mais teve alegria”. Único a compor a quarta estrofe, é preciso mostrar que se trata de um momento especialmente forte do poema, pois é o décimo de um poema composto de 20 versos. “Urucungo” tem 8 estrofes e a última é uma toada negra. Isso torna o verso acima, em relação à estrutura, singular já que depois dele também temos três estrofes de versos. De algum modo, ele marca uma cisão, um corte com um estado de vida irreversível: não há mais alegria para o negro porque sua o registro de sua vida agora é a da ferida aberta que seca ao sol.

A narrativa presente em “Urucungo” extrapola o poema de abertura para permear a obra. De alguma forma, é possível dizer que se trata de algo natural dentro de um movimento que buscava a (re)descoberta do país. Contar a história do Brasil é contar a história do negro, dando voz a ele, bem como fazê-la ecoar na toada que encerra o poema. Se Raul Bopp e sua pena são brancos, ele tenta ouvir e, assim, dar voz ao negro, por isso a intenção de narrar percorre o livro e é retomada em “Mãe-preta”, onde o filho pede uma história:

– Mãe-preta conte uma história.

– Então feche os olhos filhinho: (BOPP, 2013, p. 228)

Ali, a mulher vai buscar o rio Congo para lembrar os tempos de África.

Longe muito longe
era uma vez o rio Congo... (BOPP, 2013, p. 228)

Símbolo de passagem do tempo, pois caminha da nascente à foz – da vida à morte, portanto – o rio também pode representar uma barreira entre dois mundos: a Vida e a Morte (SINAIS & SÍMBOLOS, 2012, p. 33). Aqui, o rio Congo é a África, símbolo do povo e princípio da história dele, mas, como barreira, ele é símbolo do tempo marcado pelas águas que ficaram do outro lado do Atlântico. O rio que ficava bravo, “inchava” e “brigava” com as árvores da mata levando tudo para o mar revela a força ancestral que não suportou a travessia.

Carregava com tudo, águas abaixo,
até chegar na boca do mar.

Depois...

Olhos da preta pararam.
Acordaram-se as vozes do sangue,
glu-glus de água engasgada
naquele dia do nunca mais.

Era uma praia vazia
Com riscos brancos de areia
E batelões carregando escravos. (BOPP, 2013, p. 228)

Ao pensar no rio Congo, as vozes ancestrais surgem para interromper a história. A Mãe-negra não consegue continuar a contar impedida pela dor, “água engasgada” de choro que se mistura não apenas ao sangue antepassado, mas também ao sangue vertido a cada chicotada. E quando as águas do rio Congo chegam ao mar, a história africana para porque perde identidade, deixa de ser África para tornar-se noite sem fim. Veja-se que nem é preciso recorrer à antítese para opor dia e noite.

Começou então
uma noite muito comprida.
Era um mar que não acabava mais.

... depois...

– Ué mãezinha,
Por que você não conta o resto da história?

Não há mais luz na história. Não há dia. A história termina ali, quando a noite começa e se torna um mar que não acaba mais. A História do africano no Brasil começou com a travessia que deixou para trás o rio Congo, origem da vida. Trata-se do momento em que vida e morte se misturam, pois morre o africano e nasce o escravo, nascimento que significa outra morte, pois que não há mais liberdade. Por isso esse mar não acaba mais. E não acaba também porque a herança da condição cativa continua a marcar a vivência de homens e mulheres negros.

“O mar era um irmão da tua raça” divide em duas partes o poema “Negro”. Mais uma vez o poeta constrói um verso apontando a força do mar como elemento não só de transição geográfica, mas também de transição identitária.

A sua primeira inscrição em baixo-relevo
foi uma chicotada no lombo.

Um dia
atiraram-te no bojo de um navio negreiro.
E durante longas noites e noites
vieste escutando o rugido do mar
como um soluço no porão soturno.

O mar era um irmão da tua raça.

Uma madrugada
baixaram as velas do convés.

Havia uma nesga de terra e um porto.
Armazéns com depósitos de escravos
e a queixa dos teus irmãos amarrados em coleiras de ferro. (BOPP, 2013, p. 230)

Novamente sente-se a presença de um “narrador”. Mais uma vez o poeta se vale da História para mostrar a dor de um povo cuja origem sabe-se africana, mas já se perdeu no mar e no tempo. Aliás, é preciso dizer, esse “narrador” dá materialidade ao poema, pois cria imagens concretas de uma história ainda por ser contada.

Vê-se que o mar volta a dividir a história: primeiro a origem da dor, depois a vivência dessa dor e o início da uma história cujo sentido de recomeço é diferente da aura positiva que costuma envolver travessias. Nesse sentido, é possível pensar na “saída do Egito”, cujo caminho teria sido a passagem aberta no meio do mar. Então, passar pelo mar significava ganhar a liberdade. Oposta a essa, a travessia africana significa apenas perda, inclusive do mar, antes um irmão da raça. O irmão, agora, era os africanos acorrentados.

A voz do negro faz-se ouvir também em “Diamba”, outro poema em que Raul Bopp mostra-se consciente e solidário à dor do africano: “Negro velho fuma diamba/para amassar a memória//O que é bom fica lá longe...”. De novo apresenta-se a urgente necessidade da terra original ressurgida na fumaça da diamba que transporta o negro para sua fonte de vida trazida por elefantes (“Cinquenta elefantes/puxando uma lagoa”), animais cuja simbologia, entre outras, remete à força e potências da libido (CIRLOT, 2005, p. 220). Tais características, diretamente associadas à imagem do negro, contribuíram fortemente para a criação de estereótipos consagrados que até hoje o marcam pejorativamente. No entanto, aqui, a imagem dos elefantes contribui para reforçar a força de um povo cuja África permanece presente em sua essência e, como se diz daquilo que carregamos tão fortemente conosco, “na pele”, sem qualquer trocadilho, apenas como intenção de dizer que é algo tão marcante como a tatuagem.

– Para onde vão levar esta lagoa?
Está derramando água no caminho.

A água no caminho juntou
Correu, correu.
fez o rio Congo.

Águas tristes gereram
e as estrelas choraram.

– Aquele navio veio buscar o rio Congo! (BOPP, 2013, p. 235-236)

Por isso esses animais carregam a lagoa que formará o rio Congo tão presente nesse livro do poeta. As águas, personificadas, sofrem a perda de quem lhe pertence e parte no navio que carregando o africano, leva a África, representada pelo rio Congo, herança dos antepassados como vemos em “Tapuia”.

E erras sem rumo assim pelas beiras do rio
que os teus antepassados te deixaram de herança.

O vento desarruma os teus cabelos soltos
e modela o vestido na intimidade do teu corpo exato.

À noite o rio te chama.

Chamam-te vozes do fundo do mato.

Então te entregas à água
demoradamente
como uma flor selvagem
ante a curiosidade das estrelas. (BOPP, 2013, p. 241)

O poema acima encerra *Urucungo*. Nele aparece a mulher africana que, chamada pelo rio, a ele se entrega como forma de manter seu princípio de identidade. Nesse poema, surge a materialidade do corpo (do corpo negro, no caso). A sensualidade, comumente atribuída à mulher negra

especialmente à mulata, aqui ganha contornos naturais de uma entrega a sua origem: a África simbolizada pelas águas do rio. Entregar-se como flor selvagem é entregar-se como beleza ainda não descoberta que carrega certo exotismo, mas o ultrapassa porque se trata da entrega de corpo e alma já que a flor é, também, uma imagem arquetípica da alma (CIRLOT, 2005, p. 257). Talvez a partir dessa imagem cujo centro é a mulher seja permitido comentar uma outra marca presente em *Urucungo*, já destacada por Antônio Hohlfeldt: a dramatização do fato. Hohlfeldt comenta essa característica a partir da “transcrição dos sons, movimento e cores dos elementos que constituem paisagem e personagens envolvidos na trama”, o que “presentifica e localiza (aqui e agora) o elemento do poema, ampliando por certo sua efetividade” (HOHLFELDT, 2013, p. 75). Talvez seja essa concretude do drama unida ao tom narrativo o que dê ao leitor dessa obra a sensação de algo tão próximo e real, ou seja, dê concretude à História que Bopp quer apresentar. Afinal, é o mesmo Hohlfeldt que lembra: “cada poema [de *Urucungo*] busca caracterizar algum aspecto da presença negra no Brasil”, oferecendo “uma espécie de roteiro da condição negra no Brasil” (HOHLFELDT, p. 73).

Nesse sentido, vale a pena mencionarmos o poema “D. Chica”, em que o visitante elogia os dentes da escrava que serviu o café e desperta o ódio de D. Chica. A senhora não perdeu tempo: mandou prendê-la no tronco:

Meteu um trapo na boca.
Depois
quebrou os dentes dela com um martelo.

– Agora
junte esses cacos numa salva de prata
e leve assim mesmo,
babando sangue,
pr’aquele moço que está na sala, peste! (BOPP, 2013, p. 226)

A realidade perversa e sádica vivida pelo escravo aparece claramente nesse poema, ratificando a ideia acima mencionada de “roteirizar”, a condição negra no Brasil. Essa condição é aqui representada pela mulher que, não raro, sofria violência unicamente pelo “erro” de despertar atenção por sua beleza. Nesse sentido, podemos citar Gilberto Freyre que destaca, em *Casa grande & senzala*, a maior crueldade das senhoras no tratamento dos escravos. Ciumentas, essas senhoras podiam alcançar o requinte do sadismo em casos registrados, ele diz, não apenas pela tradição oral, mas também por cronistas e viajantes.

Não são dois nem três, porém muitos casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inertes. Sinhás-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam a salto de botina dentaduras de escravas; ou mandavam-lhes cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou as orelhas. Toda uma série de judiarias. (FREYRE, 2002, p. 392-393)

Veja-se a importância do sangue: tanto o poema como o excerto acima mostram sua permanência, pois ele deve banhar a parte arrancada do corpo. É novamente a água, em uma de suas formas, a permear a história do negro e, como já dissemos, o sangue marca a vivência do escravo no Brasil; se antes havia o rio Congo, agora é o sangue vertido nos castigos sofridos e que, “impuro”, será o legado para os descendentes nascidos deste lado do Atlântico. Trata-se da “mancha indelével”, a marca que não permite, até hoje, a integração real do negro na sociedade brasileira. De todo modo, além da dor, resta a origem, aqui resgatada pelas águas do rio Congo, herança que permite a mínima resistência na centelha da identidade que permanece no sangue e na pele, nesta literalmente, já que está na cor que não se pode esconder.

A floresta como mãe: formação pela voz e pelo sangue

Os primeiros versos do já citado poema “Negro” trazem os elementos centrais que dão nome a esta parte do artigo: “Pesa em teu sangue a voz de ignoradas origens/ As florestas guardaram na sombra o segredo da tua história” (BOPP, 2013, p. 230). Quando analisamos esse poema na parte anterior, verificamos ali que o mar atuava como elemento de transição identitária. A água era, assim, aquilo que unia dois continentes, separando um homem da sua condição de humano, da sua história guardada nas florestas. A mata é, como veremos detidamente, o elemento que dá os contornos do território africano na vida dos homens. Ela guarda o segredo da origem, daquilo que está oculto pela cor da pele transformada em mercadoria em solo brasileiro. A mata não pode ser transportada a outro território, ainda que, também no Brasil, ela esteja presente com outras características, como por exemplo, pela ausência dos elefantes que, em tantos poemas, distinguem a força do Congo.

A mata brasileira é, assim, elemento que dispara a memória e exige a voz, sendo ambas matéria fundamental da palavra escrita, com seus contornos orais e oníricos, no *Urucungo* de Bopp. As sombras da floresta servem de recipiente protetor do segredo, de modo a manter inviolável a alma do homem, visto apenas como negro por seus proprietários. As sombras das árvores são, assim, mãe dos homens saídos do Congo em dupla chave: tanto como seio de proteção, como lugar do próprio nascimento, como vemos nos versos “Aquele noite foi muito comprida/ Por isso é que os homens saíram pretos” (BOPP, 2013, p. 224) de “Casos da negra velha”. Os homens saem pretos da “floresta inchada”, que pari filhos da noite. A floresta é, desse modo, mãe que gera e protege filhos, fazendo-se presente mesmo na ausência forçada. Sombra e segredo, unidos pela sonoridade do /s/, também destacada na análise do poema “Urucungo”, sussurram outra história daqueles que apenas conhecemos como escravos.

Os filhos da floresta carregam no sangue “a voz de ignoradas origens”. A voz e o sangue podem ser carregados e legados a outros ainda que se esteja distante da origem física, a floresta mãe. As origens são ignoradas porque se tornaram distantes do homem que, como ainda vemos no poema “Negro”, tem o princípio de sua história associado apenas à

chegada a uma nova terra, no começo de uma nova (des)configuração de humanidade. Após a indicação de como o negro foi posto num navio negreiro e colocado à venda, lemos:

Principiou aí a sua história.

O resto, a que ficou pra trás,
o Congo, as florestas e o mar
continuam a doer na corda do urucungo” (BOPP, 2013, p. 230)

A história que se principia “aí” é a história que se principia no Brasil, não sendo única e completa. O resto deixado para trás é vasto e amplo, do tamanho do Congo, das florestas e do mar, ou seja, da origem e do destino. A distância, porém, não aplaca a dor e menos ainda apaga a história. Ela soa na corda do urucungo, permanece na voz, especialmente das mulheres, como vimos no poema “Mãe preta”, e mantém-se viva, para nós, leitores do presente, pela palavra de Bopp.

Uma junção exemplar daquilo que foi tratado até o momento, ou seja, a identidade negra firmada em resistência do poema “Negro” e o papel da floresta na gestação desse homem forte, tal como assinalado em “Casos da negra velha”, pode ser vista no poema “África”, que por ter breve extensão, transcrevemos integralmente:

ÁFRICA

A floresta era um útero.

Quando a noite chegou
As árvores incharam.

Aratabá-becúm

O homem amedrontado espiava no escuro.
A selva carregada de vozes ia crescendo no sangue.
Quando vieram as estrelas
o carvão-animal filtrou a luz das estrelas. (BOPP, 2013, p. 225)

O poema se constrói como espelhamento do poema que o antecede “Casos da negra velha”, que também apresentamos por completo:

CASOS DA VELHA NEGRA

A floresta inchou

Uma árvore disse:

-Quero virar elefante,

E saiu correndo no meio do mato

Aratabá-bécúm

Aquela noite foi muito comprida

Por isso é que os homens saíram pretos (BOPP, 2013, p. 224)

Os dois poemas são constituídos por três estrofes, sendo a terceira composta apenas por “*Aratabá-bécúm*”, que, como indicado por Oliveira, “aponta para a recuperação do som do tambor, instrumento bastante utilizado em rituais religiosos em diversos espaços africanos.” (BOPP, 2013, p. 82). O som articula as fortes imagens dos poemas, em que o animal, o humano e a selva aparecem harmonicamente unidos, afinal quem dá a luz nesse poema é a própria floresta, que é útero, fonte de vida. O tocar do tambor cria a expectativa para a estrofe final, em que, nos dois casos, há a junção do homem e da escuridão, formando o homem negro. Em “Casos da velha negra”, o negro é o próprio filho da escuridão, da escuridão que abarca a floresta inchada, prenha de árvores, de possibilidades e mistérios. Já em “África”, pelo seu próprio título, podemos compreender que a floresta era o útero do continente. E essas árvores inchadas carregam dentro de si também o homem, que não é filho da escuridão, mas alguém que a encara respeitosamente. Os dois poemas que dialogam e se espelham revelam, por um lado, a fala popular, dos casos e causos, que contam a origem de um povo e, por outro, uma concepção mais ampla, mas não menos poética, da definição de um continente.

A África que ganha contornos de força e poder no “caso” contado por Raul Bopp, tal como vemos no “caso” da velha negra, em que, pela

pura enunciação da vontade, a árvore tornou-se elefante, integrando-se de outra maneira à floresta que a gestou. Assim, o verso “a selva carregada de vozes ia crescendo no sangue” de “África”, sendo o único nos dois poemas redigido no gerúndio, revela o quanto a selva e as vozes, cada vez mais, se incorporavam ao homem negro, que teme e respeita a floresta escura. A força da selva, marcada pelas tantas vozes da natureza (homens, plantas e animais) se torna matéria do sangue negro, transformando-se em sua essência.

O homem que se amedrontava no escuro logo é fortalecido por ele, pois sabe que não está só, mas está sempre acompanhado de todo o passado e natureza que o formam. Não há razão para o medo. Nesse contexto, os versos finais de “África” indicam que mesmo a luz das estrelas passa a ser filtrada pelo carvão, que é, nesse meio orgânico, de não distinção entre os elementos da natureza, um carvão-animal. As estrelas são incorporadas à escuridão, assim como o homem é incorporado à selva. Essa unidade de aparente escuridão, mas repleta de luz, de aparente medo, mas carregada por voz, tem o nome de África.

Ao afastar-se do lugar de origem, não apenas no espaço, mas no tempo, a África permanece viva para seus filhos, que já não mais sofrem com a escravidão, mas ainda enfrentam desafios de uma vida marcada por privações e discriminação. Os homens nascidos no Brasil, herdeiros da África e sua floresta, são representados, na atualidade, em forte integração com o ambiente, tal como vimos definir sua origem nos poemas “África” e “Caso da negra velha”. Nesse sentido, o poema “Favela”, um dos últimos de *Urucungo*, é exemplar. O poema é construído com forte marca da prosopopeia, em que todos os elementos do ambiente – morro, sol, casa, bananeira e mamoeiro – ganham contornos humanos e realizam ações que criam uma continuidade entre os moradores e seu entorno, como podemos notar no verso que apresenta um panorama do lugar, “O morro coxo cochila”, cuja hábil construção sonora revela o movimento vagaroso do morro enquanto está adormecido.

O morro, sabemos pelo primeiro verso “Meio-dia”, faz seu cochilo à hora do almoço, descansado e satisfeito. E seu relaxamento é acompanhado pelos moradores, como vemos nos versos que encerram o poema. Assim, o início e o fim de “Favela” parecem unir o espaço e seus moradores em um mesmo movimento, revelando a simbiose entre eles:

À porta da venda

Negro bocejou como um túnel (BOPP, 2013, p. 239)

Enquanto o morro ganha contornos humanos, o negro tem sua ação assemelhada a um espaço. Esse intercâmbio entre o que cabe ao homem e ao ambiente evidencia a forte ligação entre eles, a qual é reforçada pela estrofe anterior à acima transcrita, em que se lê: “Lá embaixo/ passa um trem de subúrbio riscando fumaça”. Dessa maneira, podemos entender que o túnel aberto na boca do negro representa o caminho do trem que, cotidianamente, transporta pessoas, possivelmente pobres, em seu deslocar pela cidade, vista abaixo do morro. O negro, com sua boca de túnel, é passagem e é ele próprio passageiro. O homem que está no alto do morro representa o caminho de tantos que o antecederam e marca um destino que será de tantos outros, semelhantes aos passageiros que, dentro dos trens, se deslocam às suas casas, no constante ir e vir da periferia ao centro, do trabalho ao lar. Nesse sentido, a boca de túnel configura uma imagem exemplar do movimento cíclico de partida e retorno que marca a história dos negros e que, em *Urucungo*, culmina com o estabelecimento de parte da população negra nas favelas.

Não podemos deixar de lembrar, em uma poesia profundamente marcada pela natureza (sendo a mata origem e fonte de força dos negros), que o próprio termo “favela” se refere a uma planta. Como aponta Queiroz Filho (2011), tal planta deu nome a uma encosta do arraial de Belo Monte de Canudos, cenário da violenta e conhecida Guerra de Canudos. Os soldados, após se transferirem ao Rio de Janeiro e se instalarem no Morro da Providência, rebatizaram o local como Morro da Favela. A denominação indicava não apenas a semelhança geográfica entre o novo lar e o ponto estratégico que permitiu a vitória republicana em Canudos, mas também a semelhança entre condições de vida enfrentadas no sertão e na capital: “As privações da guerra podiam ser comparadas ao desamparo dos ex-combatentes, pois o pagamento dos soldos e pensões aos sobreviventes e inválidos estava atrasado” (QUEIROZ FILHO, 2011, p. 39).

Fizemos tal retomada sobre o termo favela para mostrar como o local hoje habitado por população pobre, negra em sua maioria, tem, já em sua origem, também um passado de resistência e luta. Esse espaço se torna,

então, um ponto de encontro de pessoas que, em diferentes circunstâncias, resistiram e sofreram, seja na África, seja no sertão brasileiro. E nesse espaço, como tão bem registra Bopp, as plantas têm vida, afinal, como vimos antes, delas nascem todos os elementos da natureza, incluindo o próprio homem. Da mesma maneira, lemos em “Favela”: “Bananeira botou as tetas do lado de fora/ Mamoeiros estão de papo inchado”. Os frutos das árvores são vistos como fartas partes do corpo. As frutas tropicais podem não mais ser representadas em sua força e mistério, como vimos nos poemas que tratam da mata no Congo. Mas na adaptação ao solo brasileiro, elas permanecem como fonte de vida, evidenciando, em suas formas, o modo como o homem se integra a terra, e demandando, em seus frutos, que ele não se esqueça de sua origem e força.

A força do homem negro que vive na favela deve ser exercida cotidianamente, como ação necessária à sobrevivência. Assim, vemos no poema seguinte, chamado de “Favela nº 2”, mais uma cena do cotidiano do morro. Ali, como ato de resistência, “Seu Manuel fechou a cara” (BOPP, 2013, p. 240). O homem reagi dessa maneira por ver um soldado de cavalaria puxando conversa com uma jovem negra, a qual ele chama de “fulorzinha”, “cinturinha piquininha”. Os diminutivos aqui recorrentemente empregados para tratar a moça revelam o modo como ela é diminuída no olhar do outro, o que pode, inclusive, ser contrastado com a grandeza das árvores (a bananeira e o mamoeiro já citados), no olhar do eu-lírico. Em contraste com o olhar engrandecedor do eu-lírico para os elementos da terra, o soldado reduz a moça, vendo apenas uma parte de seu corpo, e, quando aparenta reconhecer sua origem campestre, trata-a como “fulorzinha”, tratando-a apenas como um adorno, adorno diminuto. É por toda essa diminuição, pela negação da força da mata que carrega o povo negro, que “Seu Manuel fechou a cara”. A isso, reage o soldado:

Soldado arregaçou os dentes na risada
e cuspiu grosso.

Resmungou baixinho:

- Não se meta... (BOPP, 2013, p. 240)

A grafia de “sordado” mostra que o eu-lírico se coloca junto ao povo no olhar para tal cena. Podemos ainda lembrar o poema “O capoeira” de Oswald de Andrade, em que ele questiona “Qué apanhá sordado?” (1974, p. 87). Ao contrário do que ocorre em *Pau-Brasil*, temos em “Favela nº 2” o poder intimidador do soldado. Soldado que, estando no morro, representa também os tantos soldados que um dia foram encontrar ali abrigo, nomeando a favela. O soldado, possivelmente ele também com baixo salário, recorre ao seu poder para estabelecer uma diferença em relação àqueles que se assemelham a ele inclusive pelo vínculo com a favela. A ameaça reticente que ele profere se contrapõe ao seu cuspe pontual. Ao cuspir no solo, ele renega a terra que foi o lar de tantos soldados como ele e renega também a terra que relembra aos negros, em cada planta humanizada, sua história e sua força.

O cuspe do soldado e sua ameaça em aberto configuram a última imagem do penúltimo poema de *Urucungo*, revelando a permanência, nos dias de hoje, da violência e da opressão contra os negros. As palavras finais da obra são, no entanto, uma retomada do passado, das origens, no poema “Tapuia”, já analisado. Desse modo, parece que mesmo na organização de seu livro, Bopp precisava evidenciar a pequenez do cuspe diante da imensidão da floresta na história do povo negro desde a África até o Brasil.

Considerações finais

Ler *Urucungo* de Bopp implica também em escutar o som do berimbau, com o nome que se popularizou no Brasil. Assim, a palavra poética, para sua plena significância, exige que se mobilize mais do que olhar, também os ouvidos. De modo semelhante, a compreensão do homem negro apenas pode ocorrer de forma profunda se não o considerarmos isoladamente, mas junto à natureza que lhe deu origem e destino. Nota-se, portanto, que para dar conta do objetivo de traçar a história do homem negro, foi necessário ir além da palavra escrita e ir além da pele negra. Afinal, a palavra, por si só, não sensibiliza para o olhar para o outro, e a pele, por si só, foi o suficiente para justificar a escravidão e o racismo persistente.

Em nossa leitura centrada nos elementos da natureza de *Urucungo*, pudemos ver como ela é fundamental para que compreendamos o

negro. A floresta é sua mãe e fonte de força, mantendo-se viva, ainda que modificada, em solo brasileiro. Do mesmo modo, a água representa a origem e mantém viva a terra-mãe do africano, no entanto, ela representa também divisão e ruptura com a vivência do passado, com um tempo mais cheio de vida, já que a chegada ao Brasil, como dissemos, representa a morte.

Temos, então, como anunciado no princípio deste artigo, uma espécie de genealogia do homem negro brasileiro representada pela força da África presente nos elementos da natureza. Trata-se de uma bela forma de trazer para o presente a história do africano e dar voz a quem formou a nação, mas que, através das diferentes formas de preconceito produzidas pelo racismo velado no Brasil, sofre constantemente tentativas de apagamento.

Notas

¹ Sobre o mito da democracia racial, podemos citar o estudo realizado por Florestan Fernandes na década de 1950, *A integração do negro na sociedade de classes*. Lá, ele deixa claro o que acontecia em São Paulo, mas que se estendia – e se estende – ao Brasil: “No passado, o conflito insanável entre os fundamentos jurídicos da escravidão e os mores cristãos não obstruiu que se tratasse o escravo como coisa e, ao mesmo tempo, se pintasse a sua condição como se fosse ‘humana’. No presente, o contraste entre a ordem jurídica e a situação real da ‘população de cor’ também não obstruía uma representação ilusória, que iria conferir à cidade de São Paulo o caráter lisonjeiro de paradigma de democracia racial. (...). Infelizmente, como no passado a igualdade perante Deus não proscovia a escravidão, no presente, a igualdade perante a Lei só iria fortalecer a hegemonia do ‘homem branco’” (1965, vol. 1, p. 198). No mesmo caminho, já em 2000, em *O trato dos viventes*, Luiz Felipe de Alencastro escreve com muita propriedade: “Entretanto, entretanto, houve no Brasil, um processo específico que transformou a miscigenação — simples resultado de uma relação de dominação e de exploração — na mestiçagem, processo social complexo dando lugar a uma sociedade plurirracial. O fato de esse processo ter se estratificado e, eventualmente, ter sido ideologizado, e até sensualizado, não se resolve na ocultação de sua violência intrínseca, parte consubstancial da sociedade brasileira: em última instância, há mulatos no Brasil e não há mulatos em Angola porque aqui havia a opressão sistêmica do escravismo colonial, e lá não” (p. 353).

² Quando Bopp é abordado em outra obra de Candido, é também *Cobra Norato* que ganha destaque: “Raul Bopp (1898-1984), descendente de alemães, escreveu um poema

telúrico baseado em mitos amazônicos, Cobra Norato (1931), e poemas inspirados na vida e nos ritmos dos negros (Urucungo, 1933)” (CANDIDO, 2007, p. 98).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. “Pau-Brasil”. In: *Poesias reunidas*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Duas Cidades, 1997.

BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

_____. *Movimentos Modernistas no Brasil: 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo: Difel, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13- 71.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 46ª ed. SP: Record, 2002.

HOHLFELDT, Antônio. “O esquecido Urucungo”. In: *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MASSI, Augusto. *Introdução: a forma elástica de Bopp*. In: *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. *O negrismo e suas configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984)*. 2013. Tese. (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

QUEIROZ FILHO, Alfredo Pereira de. “Sobre as origens da favela”. *Mercator* v. 10, n.23, p.33-48, set/dez 2011.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

SOUSA, Regina Claudia Garcia Oliveira de. *Entre espelhos deformantes: a representação da escravidão em quatro peças brasileiras do século XIX*. 2012. Tese. (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Sinais e símbolos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

[Voltar para o Sumário](#)

O TEATRO DIALÉTICO DO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM: HISTÓRIA E NARRAÇÃO EM *MILAGRE BRASILEIRO*

Alexandre Villibor Flory (alexandre_flory@yahoo.com.br)
Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Maringá, Paraná, Brasil

Karyna Bühler de Mello (karyna.m.buhler@gmail.com)
Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Maringá, Paraná, Brasil

Resumo: O presente artigo discute alguns procedimentos artísticos desenvolvidos pelo Coletivo de Teatro Alfenim, da Paraíba, na peça *Milagre Brasileiro* (2010). A peça em questão remonta ao período da ditadura civil-militar brasileira, buscando formalizar acontecimentos históricos pela perspectiva dos desaparecidos políticos, levando o espectador a interrogar-se sobre tal período, abafado pela historiografia oficial. Dessa forma, importa observar como o coletivo procura entender e questionar, por meio da forma estética, o Brasil e os pressupostos da modernização conservadora que marcam nossa formação subjetiva volúvel e sem-caráter. A peça desenvolve três planos que se articulam em sua proposta de teatro dialético: a apropriação do mito de Antígona, a representação do papel da família burguesa e dos farrapos de história dos desaparecidos políticos.

Palavras-chave: Teatro e sociedade. *Milagre Brasileiro*. Materialismo dialético.

THE DIALECTICAL THEATRE OF *COLETIVO DE TEATRO ALFENIM*: HISTORY AND NARRATION IN *MILAGRE BRASILEIRO*

Abstract: This article discusses some artistic procedures developed by *Coletivo de Teatro Alfenim*, from Paraíba, in the play *Milagre Brasileiro* (2010). The aforementioned play dates back to the Brazilian civil-military dictatorship period, seeking to formalize historical events from the perspective of the political missing people, taking the spectator to wonder himself about that period, suppressed by official historiography. Thus, it is important to observe how the group *Coletivo* attempts to understand and question, through formal aesthetic devices, Brazil and the assumptions of conservative modernization which mark our subjective, volatile and unscrupulous formation. The play develops three levels which articulate themselves in the proposal of a dialectical theatre: the appropriation of the myth of Antigone, the representation of the role of the bourgeois family and the historical scraps of political missing people.

Key words: Theatre and Society. *Milagre Brasileiro*. Dialectical Materialism.

Artigo recebido em 30 jun. 2015 e aceito em 24 jul. 2015.

Introdução

O presente trabalho pretende discutir alguns procedimentos artísticos desenvolvidos pelo Coletivo de Teatro Alfenim, da Paraíba, na peça *Milagre Brasileiro*, com estreia em 2010. Para isso, faremos considerações sobre como a peça mencionada formaliza um momento conturbado da história nacional, a partir de uma concepção materialista de história. No início do século XXI, estamos em um momento de intensa discussão no Brasil a respeito da Lei da Anistia de 1979, ainda não abordada tanto histórica quanto esteticamente de modo contundente – um símbolo disso é a negação do pedido de sua revisão feito recentemente, em 2010, pelo STF. Uma rápida comparação nos faz ver com clareza a distância dessa posição reacionária e negacionista em relação aos nossos vizinhos sul-americanos como Chile, Argentina e Uruguai, países nos quais os responsáveis foram devidamente julgados.

Pode parecer estranho que comecemos um artigo sobre teatro com uma breve apresentação da conjuntura histórica, mas isso é proposital. Isso porque nos interessa discutir um grupo que faz da mediação entre teatro e sociedade o seu ponto de partida e de chegada, para uma revisitação crítica tanto de nossa história quanto das formas teatrais, a partir de uma perspectiva materialista, que procura compreender as práticas sociais e estéticas como discursos com pronunciada carga ideológica, permitindo a exposição dos pressupostos que os sustentam – e que podem ser mudados. Grupos como o Alfenim adotam uma perspectiva que se aproxima da concepção benjaminiana de história, colocando-se na posição do materialista histórico interessado em juntar os destroços e dar sentido ao passado a partir das catástrofes contemporâneas, sendo uma delas nossa incapacidade de aceitar e elaborar nosso passado histórico, por conta de um discurso dominante obtuso e violento.

Esse projeto de arte engajada, que não se furta da discussão sobre a inovação estética para uma arte popular e não se deixa levar por palavras de ordem fáceis e sectárias, pode ser acompanhado no teatro épico brasileiro nos últimos anos com clareza. Basta lembrar de peças como *Ópera dos vivos*, da Cia do Latão, *Morro como um país*, da Kiwi, *Viúvas – Performance sobre a ausência*, do Ói nós aqui traveiz, *Três movimentos*, da Cia Ocamorana, *Armadilhas brasileiras*, da Cia do Feijão, além de *Milagre Brasileiro*, para citar apenas algumas,

que procuram entender o Brasil e os pressupostos de nosso atraso, de nossa modernização conservadora e da “dialética rarefeita entre o não-ser e o ser outro” (GOMES citado em PASTA, 2010, p. 15) que marca nossa formação subjetiva volúvel e sem-caráter, sem deixar de pisar o chão histórico.

Assim, salvo engano, e sabidamente forçando a comparação, estamos em terreno análogo ao materialismo dialético que Benjamin constrói para entender (e expor criticamente) os fantasmas e os mitos da modernidade que penetram e configuram a razão capitalista na Paris capital do século XIX **pela obra de Baudelaire**: desse modo, a arte como um *médium-de-reflexão* potente supera o campo da mera especulação intelectual e se materializa em trabalhos que pedem atenção crítica.

Milagre Brasileiro adota a perspectiva do desaparecido político e das famílias que esperam por respostas do Estado Brasileiro, e para dar conta dela precisa se expandir para outros campos da vida social e histórica, como a família burguesa que vive supostamente à margem da violência e da arbitrariedade, mas que, de fato, a subsidia, justifica e se beneficia dela. Além disso, sentiu-se a necessidade de um núcleo que tratasse especificamente da função social da arte e da exigência de se conferir dignidade e respeito aos mortos, com o que nada menos que Antígona é chamada para a cena – aqui ecoa a tese benjaminiana para a qual, enquanto o inimigo não deixar de vencer, nem os mortos estarão a salvo. O inimigo, no caso, não se restringe à ditadura civil-militar brasileira, mas, também, a do nosso capitalismo e da nossa inserção periférica no concerto das nações, com nosso desenvolvimento desigual, mas combinado, ponto de fuga de nosso processo (in?)escapável de modernização conservadora.

Gostaríamos de frisar esse ponto, fundamental para nossa análise sobre a atualidade dessa peça e dessa discussão: a ditadura não pode ser encarada como um ponto fora da curva de nosso desenvolvimento histórico, mas como um momento representativo desse processo, no contexto amplo da guerra-fria no início dos anos 1960. Assim, não se trata de nos remeter a um processo acabado de desmandos e abusos antidemocráticos, cuja expressão apenas relembra algo que fomos, mas não somos mais. Citando a contrapelo uma fala do falido e desnudado patriarca Joaquim na excepcional peça *A moratória*, de Jorge Andrade, “nós ainda somos o que

fomos”: o processo não está acabado, a ditadura caiu porque não era mais necessária política e economicamente, e o desprezo pela história é parte de um projeto de suposto “fim da história” pela democracia representativa ocidental. A lógica do capitalismo não foi abalada em nenhum momento, e por essa via é preciso compreender como se deu o processo de apagamento também dessa história.

Estes questionamentos apontam para a necessidade de uma reavaliação da nossa própria visão de história e de arte, já que, segundo Benjamin (1994), em suas teses “Sobre o conceito de história”, o historicismo não nega a sua identificação com os vencedores, propositalmente se esquivando de reconhecer que todo documento de cultura é, também, documento de barbárie, pois adota uma visão que não é absoluta, mas parcial, conivente com o discurso dos vencedores e, portanto, comprometida com uma história que abafa os crimes cometidos contra a humanidade em favor da naturalização desse estado de coisas. É contra este historicismo de caráter servil que Walter Benjamin defende a importância de se olhar para a história “a contrapelo”, o que significa “a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre daqueles que jazem por terra” (LÖWY, 2005, p. 73).

1 Apontamentos sobre a história e a estética do Coletivo Alfenim

O Coletivo de teatro Alfenim surge no cenário teatral brasileiro, mais especificamente paraibano, em 2008 com a peça *Quebra-Quilos*, que trazia como tema a revolta popular ocorrida na Paraíba em 1874 devido à instalação de uma nova forma de medidas imposta pelo governo. Para a realização dessa peça, os integrantes iniciaram um projeto teatral em regime colaborativo que partia, como pressuposto histórico e estético, da retomada desse episódio em vertente dialética. O interesse do grupo era dar expressão à revolta ocorrida naquela província em chave crítica, e para isso era necessário uma nova organização formal. Para estar à altura de sua escolha temática, que envolve uma situação histórica de grande alcance, o Alfenim não poderia se valer de enunciados formais já sedimentados. Por isso, não se encenou os conflitos em torno de um personagem que estava no centro dos acontecimentos, como um herói ou um anti-herói, em notação dramática, nem se procurou fazer um épico que colocasse no centro do

palco diretamente o conflito. O público acompanha uma série de personagens marginais que vivem os efeitos daquele quadro, mas não têm condições de mudá-lo e, nem sequer, de compreendê-lo adequadamente. Já está claro qual a perspectiva que o Alfenim empresta à sua montagem: a classe baixa, a arraia miúda, esteja ela do lado da suposta ordem ou nas franjas dessa sociedade desigual. Elas nos dão notícia da exploração e dos desmandos a que aquelas pessoas são submetidas, construindo um painel da situação, das forças materiais e ideológicas em jogo, e da dinâmica de um mercado administrado com mão de ferro por um poder central.

A ênfase da peça é colocada sobre as personagens que estão à margem do conflito em questão; não há a intenção, por parte do grupo, de marcar um personagem histórico como indivíduo que entre em situações dramáticas às quais ele tem capacidade de decidir, o que acabaria acarretando na manipulação da história, fazendo dela uma simples moldura, como aponta Costa (1998). Todos fazem parte de um determinismo histórico que está além de suas forças. Aliás, quando a revolta é colocada em cena, isso se realiza por meio da narração, ou seja, por meio de um recurso épico. Como aponta Maciel (2008), assim a peça não caminha na oposição entre a força da ordem contra a força da desordem, mas se concentra no que existe à margem dessa relação.

Em *Milagre Brasileiro*, segunda peça do Alfenim, surge mais uma vez como ponto de partida a necessidade de retomar um período em aberto da história nacional, os “anos de chumbo” da ditadura militar, dispondo da fragmentação cênica e da memória coletiva como elementos estéticos. Sua coerência estrutural está justamente na recusa pelo dramático, mesmo no caso da crítica aos generais ou da empatia com o sofrimento – tanto um como outro poderiam, de fato, desembocar no indivíduo, na responsabilidade subjetiva, redundando numa limitação histórica. Vale notar que essas categorias da peça foram estudadas com rigor e pertinência por Maciel (2014), o que o leva ao conceito de impersonagem (SARRAZAC) para a expressão do desaparecido político e de um “des-enredo” para o questionamento da fábula (que se volta sobre seus próprios pressupostos), culminando numa discussão sobre o próprio teatro intimamente relacionada à perspectiva do teatro épico brechtiano. Nosso artigo parte de suas considerações instigantes para novas discussões a partir de Benjamin.

Um recurso fundamental nessa peça é a alegoria, seja na apropriação do mito de Antígona, seja pela representação da família burguesa (como alegoria da caveira, da morte), bem como aos farrapos de história dos desaparecidos, a quem os atores **emprestam** seus corpos, com envolvimento emocional, mas, ao mesmo tempo, marcando uma distância crítica necessária, que vem da não-identificação entre ator e personagem, o que se faz questão de explicitar para o público. Afinal de contas, não se pretende que os atores assumam o lugar das vozes caladas e dos discursos esquecidos, mas expor esse vazio do modo mais eloquente possível, até com certa urgência. Dessa forma, o grupo reconstrói dialeticamente um período da história sem a pretensão de documentação do mesmo (MACIEL, 2015); o sentido, afinal, está sempre numa interpretação, que cria o fato, não o contrário. Logo, na peça, a história aparece como movimento e, portanto, em diálogo com uma concepção de história que não pretende dominar nem hierarquizar os acontecimentos. O segundo passo é realizar o que Antonio Candido (1970) chamou de “redução estrutural” dos acontecimentos da vida social para a forma literária.

Ainda podemos afirmar a coerência artística do grupo em busca de soluções formais para discutir as contradições históricas e sociais do nosso país por meio de sua peça *Deus da Fortuna*. Saíndo do âmbito de um evento histórico localizado, a peça faz uma alegoria da modernização conservadora no Brasil a partir dos efeitos da ideologia do capitalismo por aqui, via relação entre capital e trabalho, em especial pelo conceito decisivo do fetiche da mercadoria. Para isso, passa pelas relações de trabalho no campo e chega à especulação financeira, perfazendo um amplo espectro. Há uma exposição didática de como se dá, entre nós, a dinâmica do Capital, especialmente desnudando as relações contraditórias que se colocam na nossa formação histórica. O Capital aparece alegorizado como o Deus da Fortuna, que ganha vida na encenação e aparece montado no Tigre como alegoria do trabalho. Para Iná Camargo Costa (2012) há, na peça, uma representação da nossa burguesia que, ao mesmo tempo que massacra, também é massacrada, mantendo uma relação de dependência e medo tanto do capital financeiro, quanto dos trabalhadores. Aqui também a história brasileira é revista a partir de uma perspectiva materialista dialética.

O percurso exposto até aqui intencionou apontar que as opções estéticas do Alfenim não visam à invenção e replicação de uma forma única, mas que busca, caso a caso, expressões específicas. Dessa forma, o Alfenim apresenta desde a sua primeira peça um compromisso com a arte que, como aponta Filho (2015, p. 154), “é maior com a arte ao passo que é mais intenso com as classes e grupos sociais subalternos”. A seguir, nos deteremos na análise de alguns elementos presentes na peça *Milagre Brasileiro*, tendo em vista que

os desafios e deveres que as sociedades que emergem do autoritarismo ou da violência armada enfrentam não são, somente, os relativos à conquista de uma transição efetiva em termos de institucionalidade política; são, também, e, centralmente, tarefas referidas à provisão de medidas de justiça frente às vítimas de violações de direitos humanos, ao esclarecimento e ao reconhecimento coletivo e crítico dos fatos do passado e, em última instância, à criação de condições para uma paz sustentável. (REÁTEGUI, 2011, p. 36)

2 O teatro dialético em *Milagre Brasileiro*, do Coletivo de Teatro Alfenim

O título *Milagre Brasileiro* traz ambiguidades que valem a pena expor. Em primeiro lugar, remete ao início dos anos 1970, sob ditadura política implacável, referindo-se a um momento de grande crescimento econômico – acepção que prefere deixar de lado que esse “milagre econômico” só era expressão da verdade para as elites, pois a desigualdade social aumentou sensivelmente, com arrochos salariais, enfraquecimento dos sindicatos e de qualquer movimento social, resultando num capitalismo predatório. Já aqui temos, portanto, duas perspectivas diante desse título. Outra é entender como esse período histórico continua uma chaga aberta para a constituição de uma memória nacional, como se fosse inexplicável (um milagre) tal falta de capacidade crítica. Evidentemente essa acepção está profundamente marcada pela ironia, pois essa blindagem histórica (jurídica, política, social, etc.) não ocorre na ordem de algum plano metafísico (religião, essência ontológica), mas no plano material mais baixo dos abusos da ditadura e a manutenção no poder das forças que a sustentaram, a tal ponto que não suportam o seu julgamento. Como já vimos nesse artigo, não há nada de

ufanismo patriótico com essa expressão, antes, justamente, o ataque dessa concepção idílica do Brasil da ditadura (que já levou a Folha de São Paulo, em editorial, a chamá-la pelo neologismo reacionário “ditabranda”), para expor os abusos e a violência em todos os âmbitos e propor uma revisitação do período, e ao fazê-lo questionar o processo de seu abrandamento e apagamento. Não é por acaso que, com a crise generalizada instaurada em 2015, com o segundo mandato de Dilma Rousseff, muitos grupos não tenham pudor em defender a intervenção militar, resultado da falta de um acerto de contas com nossa própria história que resulta num desconhecimento profundo das entranhas daquele regime.

A peça, portanto, aponta para a crítica de um período marcado tanto pela massiva onda de torturas (especialmente após o Ato Institucional nº 5, de 1968) bem como pela suposta euforia econômica causada pelo desenvolvimentismo, irrompendo no cenário teatral brasileiro próximo ao macabro aniversário de 50 anos do golpe militar. Em 2009 é instaurada no Brasil a Comissão da Verdade, que tem como objetivo analisar os crimes cometidos, identificando-os e esclarecendo-os – mas sem poder para julgá-los ou de indicar sua punibilidade. Isso porque o Supremo Tribunal Federal declarou, em 29 de abril de 2010, válida a Lei da Anistia de 1979, diante de uma arguição que questionava a legalidade da interpretação dessa lei.

Diante da recusa do nosso poder jurídico de julgar os crimes cometidos contra a humanidade durante a ditadura, bem como da nossa inação em relação a esses poderes, o Coletivo Alfenim introduz no cenário teatral uma discussão que vai além da tentativa de compreensão de um momento específico da história, mas perpassa todo um movimento de repressão que, segundo Seligmann-Silva (2003, p. 38), diz respeito a “um processo de sistemático bloqueio da memória dos oprimidos”, que no Brasil está presente desde a sua descoberta, passando pela escravidão até o atual estágio do capitalismo. Por tudo o que já foi dito, vemos que existe aqui a tentativa do Alfenim de articular historicamente o passado apropriando-se de “uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Como apresentado, há na peça três planos que se articulam para a composição de algumas cenas que ajudam a compreender a sua proposta de teatro dialético: o plano mítico (com a presença da personagem

Antígona); o plano familiar (uma leitura crítica da família burguesa para desvendar suas contradições históricas); o plano dos desaparecidos políticos (das atrizes que emprestam sua voz para os silenciados, torturados, desaparecidos). Existe aqui a clara posição crítica do grupo em relação à impossibilidade de constituição do sujeito diante do seu aniquilamento físico e histórico, razão pela qual ele não aparece expresso na mesma.

2.1 O desaparecido político: o aniquilamento do sujeito físico e histórico

O cenário da peça é composto por um palco retangular, em forma de arena, demarcado como um campo de futebol, um ambiente planejado para a diversão da família que estaria reunida para um momento idílico de prazer. No entanto, essa leitura é confrontada pelo tema de abertura: fugitivos e terroristas da ditadura têm seus rostos colocados em cartazes acompanhados dos seguintes dizeres: “Terrorista – Para o seu bem estar e o de seus familiares, denuncie”. Mais adiante saberemos que a peça tenta dar expressão ao “desaparecido político”, personagem que assombra o dia-a-dia de familiares e amigos que ainda hoje perseveram para obter das autoridades uma resposta satisfatória sobre seu paradeiro. Seus nomes (retirados do livro “Brasil nunca mais”) são invocados pelo *coro* e *contracoro*, com o acompanhamento de uma luz que pende de um lado para o outro do palco. A estrutura em arena contribui para a ruptura com o discurso que proviria do palco italiano tradicional (de cunho identificatório e ilusionista) criando um espaço propício à teatralidade e à diminuição da distância estética apaziguadora da arte como entretenimento. Como se verá, essa opção de palco se articula com o tema e a forma da peça.

O espetáculo abre mão de uma fábula e, ao fazê-lo, se abstém de um juízo de valor fácil sobre os acontecimentos, reconhecendo, assim, o caráter múltiplo e contraditório da história. O que podemos observar no decorrer da peça são a justaposição e a fragmentação das cenas, bem como a despseudologização dos personagens com o objetivo de dificultar, e mesmo de impedir, que algum caráter dramático se sobreponha à exposição crítica da situação. A desdramatização ajuda a fugir da sentimentalidade típica de cenas trágicas como a morte por tortura. Embora os nomes precisem ser lembrados, não há espaço para o mergulho empático em uma subjetividade

que poria em risco a distância crítica necessária. Como aponta Márcio Marciano (2010, p. 52), “o que recusamos é a dramatização dos fatos. A dramaturgia ‘desdramatiza’ os fatos para colocá-los numa chave de estranhamento, exatamente para que o público se posicione hoje em relação àquele passado”.

Os atores emprestam a voz aos desaparecidos políticos e narram episódios curtos que remetem à tortura, angústia e sofrimento. Eles não vivem em cena a tortura, mas a expõe, em distância, o que não elimina o sentimento, mas o perspectiva. Em outras palavras, a expressão não se dá pelo presente dramático, tal como concebido pela forma do drama puro, mas sim por meio do presente histórico, cumprindo a função de “historicizar a dor”:

Atriz 3 – Pressinto a luz do dia. O frio me faz acreditar que ainda estou viva. Punhos atados me empurram pelas costas. (...) Tento manter o equilíbrio, a paciência. Esbarro em algo e desmorono, me ponho de pé mais uma vez. Socos nos rins. A paciência. Engulo gritos de dor. De raiva. De compaixão por mim mesma. Uma obsessão permanece a obsessão de saber. O que faço aqui? (MILAGRE BRASILEIRO, 2009)

Essa intenção de fugir de todo tipo de individualidade com a utilização da narrativa fica evidente na presença das quatro vozes, distribuídas entre quatro atores, que narram a experiência de tortura daqueles desaparecidos. Ao falar dessa cena em entrevista para o caderno de apontamentos da peça, Márcio Marciano revela a sobriedade das escolhas formais do grupo, tendo em vista a representação de uma identidade que fora destruída e que ainda hoje tem sua existência negada:

Aí a gente começa a tentar a forma a partir do conteúdo. Não é porque eu achei formalmente interessante abrir a voz em quatro, não. É porque eu queria fazer com que o público percebesse o estilhaçamento dessa identidade a partir da tortura. A gente chegou a essa forma porque o conteúdo exigia, o assunto exigia. (MARCIANO, 2010, p. 36)

Ao conceber essa forma fragmentária e impessoal, obtém-se a reconstrução da experiência desses desaparecidos em chave crítica. Afinal, ao falar de suas experiências de tortura, o texto não cai no subjetivismo das emoções líricas. Para Rosenfeld (2010), essa despersonalização do indivíduo vai se intensificar durante a última metade do século XIX e ao longo do século XX, ocasionando a busca por soluções épicas e líricas a fim de expressar as novas relações a partir da crise do sistema de valores da burguesia. Relações estas que, no Brasil, ganham feição própria, já que nem podemos falar em formação de um sujeito burguês entre nós, assunto desenvolvido com profundidade por Schwarz (2010).

Todas essas questões fazem parte do escopo do Alfenim, que se espraia do estudo da sociedade brasileira à pertinência de sua expressão por processos artísticos contemporâneos, ou em especial sobre como fazer essas inovações formais se articularem com nossa realidade social e nosso modo específico de atualização do capitalismo. De fato, há uma contradição evidente entre formas que, alhures, relacionam-se objetivamente com determinadas conjunturas e sua apropriação imediata pelas correntes estéticas “avançadas” em nossas terras. Assim, o torcicolo ideológico de nossa vida social ganha expressão fidedigna, a despeito dos esforços por nos colocar à altura dessas renovações estéticas, soando irônico que alguns dos nossos artistas desejem colocar seus nomes na história do teatro ocidental – para isso, é claro, qualquer processo histórico precisa ser redimensionado para o plano metafísico, em grau ainda mais intenso do que ocorre nas matrizes. Nesse sentido, um dos campos de batalha formal do Alfenim diz respeito ao desfiguramento pós-dramático.

Para o grupo paraibano, é essencial compreender como realizar esse processo formal de desumanização sem perder de vista sua localização histórica tanto no capitalismo quanto no Brasil. Sendo assim, o desfiguramento mencionado não tem estatuto ontológico, mas ôntico; ele é resultado de alienação, objetificação, exploração, violência, esvaziamento e apagamento que não têm a ver com destino ou decadência biológica, mas com processos históricos. A fragmentação constitutiva, a ausência de fábula, a falta de necessidade das cenas e a desplicologização não apontam para o sujeito (nível intrasubjetivo) ou para alguma metafísica ou sistema fechado (nível extrasubjetivo e autocentrado), mas para as relações entre

sujeitos (nível intersubjetivo) perspectivados histórica- e coletivamente. Esses fatores levam a um registro mediado por instâncias narrativas. Portanto, na peça, os atores, ao encenar os desaparecidos políticos, vão dispor de atitudes épicas para obter o efeito de distanciamento desejado, um narrador do teatro épico:

O ator épico deve ‘narrar’ seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra sua personagem, mantendo certa distância dele [...] não se metamorfoseia por completo ou, melhor executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento, jogo que pressupõe a metamorfose [...] na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação. (ROSENFELD, 2010, p. 161)

Há uma tentativa, por parte do Alfenim, de dar voz ao desaparecido político, para que este, por meio do seu testemunho, também se constitua historicamente. Para Penna (2003), nesse tipo de testemunho existe uma circularidade entre subjetivação e objetivação, já que é o poeta quem fala a partir da boca dos explorados e oprimidos; no entanto, por outro lado, são as massas silenciadas que falam pela boca do poeta. Essa relação é desnudada na presença dos atores que dispõem de seus corpos para o testemunho daqueles desaparecidos durante o processo da Ditadura. Segundo Franco (2003) a violência do aparato militar durante e depois do regime foi tão grande que acabou, pela censura, suprimindo a voz da sociedade, exigindo desta um rompimento entre arte e política, como já apontamos mais acima. Diante disso, para ele o papel desse narrador se faz imprescindível:

Reconstruir essa história – salvá-la do esquecimento – é, no entanto, também um formidável ataque ao inimigo, uma vez que ela abrange tanto a denúncia da barbárie e das atrocidades por ele cometidas como a reconstituição do rosto desfigurado dos mortos, os quais tentaram no passado, construir uma vida diversa da do atual presente. Narrar as ruínas dessa tentativa é um modo de atualizá-las. (FRANCO, 2003, p. 362)

Podemos observar que o grupo, ao fragmentar a voz desses desaparecidos em quatro, também o faz devido às dificuldades que se tem, ainda hoje, de contar algo sobre aquele período, já que o mesmo é negado por nossas autoridades. Para Seligmann-Silva (2003), a impossibilidade que existe, no Brasil, de constituição de uma narrativa sobre a ditadura está relacionada ao fato desta nunca ter sido reavaliada por nossos poderes jurídicos. Ao se remeter à ditadura brasileira, a peça visa discutir como o Estado colabora com a violência do bloqueio dos discursos discordantes; desse ponto de vista, a peça realiza a desconstrução das estruturas tradicionais do teatro dramático por meio de uma recusa formal, o que indica uma função formadora para a arte. Há na peça monólogos em farrapos que não visam ressaltar a subjetividade de algum indivíduo, mas de construir um drama fragmentário marcado por narrativas que se voltam à questionamentos coletivos.

Portanto, questionar as contradições no âmbito dos conteúdos e não fazê-lo no nível formal também é uma forma de reafirmar os pressupostos sociais e estéticos subjacentes à forma utilizada, como aprendemos da lição de Szondi (2011) a respeito do “enunciado da forma”. Como aponta Walter Benjamin, “abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária” (BENJAMIN, 1987, p. 129). Dessa forma, qualquer cena que adere à perspectiva do indivíduo enquanto herói, assumindo uma postura dramática para tratar de questões históricas e sociais, acaba por negligenciar a observação dos processos sócio-históricos aos quais estes indivíduos estão submetidos.

3 O papel da família burguesa como categoria estética

Em *Milagre Brasileiro*, o único plano que adota a sucessão temporal é o plano da família burguesa – embora também aqui fragmentário. Nos outros dois, o mítico e o dos desaparecidos, apresenta-se a sobreposição de imagem e tempo que se explicam pela impossibilidade de desenvolvimento temporal nesses níveis, já que a história aí foi interrompida de forma brutal. É por essa família que acompanharemos o desenrolar dos acontecimentos durante o período mais sombrio da ditadura. Enquanto

o narrador aponta para as “necessárias” medidas do governo militar, como, por exemplo, a instauração do AI-5, diante da “massiva onda de atos subversivos” vindos de setores da política e cultura que podem atrapalhar os planos da revolução, a família burguesa, ligada aos mandamentos cristãos, se prepara para as fotos do álbum de família.

Claramente podemos observar a intertextualidade com o *Álbum de família* de Nelson Rodrigues, que nos apresenta uma família disfuncional entregue às taras sexuais e às perversões das mais diversas ordens, mas mantendo um plano narrativo que apresenta as cenas e as pinta como momentos-chave da idealização da vida familiar. O Alfenim faz um diálogo crítico com a peça de Rodrigues, desvelando a oposição entre o teatro épico e o teatro que se fecha em torneios subjetivos das mais diversas ordens, numa clara redução da discussão ao nível individual. Na peça do Alfenim como na de Rodrigues, os retratos são realizados em momentos significativos, a ponto de se configurarem como alegorias, mas o entorno é muito diferente.

Em *Milagre Brasileiro*, “retrata-se” a família no ano de 1968 (da instauração do AI-5) com o pai presenteando as filhas gêmeas com um teatrinho de mamulengo; na primeira comunhão das meninas, que cai no dia 7 de Setembro; por fim, no dia da final da Copa do Mundo de 1970, futebol que foi cooptado pelo discurso patriótico. O narrador apresenta essa família formada pelo pai, Araújo, que governa com ternura o reino familiar e que assume um bom cargo público (suspeita-se, inclusive, que seja informante das altas patentes); pela esposa benemérita; pelas gêmeas virgens e puras, além do filho mais velho sobre quem não é feita nenhuma observação inicial; por fim, pela sogra viúva e mentecapta.

ATOR 2 – Naturalmente há fotos anteriores. Por exemplo, a tradicional foto do casal no dia do matrimônio, quando os filhos eram só um dever bíblico. Mas são fotos amareladas pelo tempo, e em branco e preto. Esta, não! É colorida. Tirada na sala de jantar pelo filho mais velho. Com máquina própria, que o Pai de Família acabou de comprar. Estamos em tempos promissores, em pleno milagre econômico. Faz quatro anos que a Revolução Redentora trouxe de volta a ordem e a paz aos lares do país. Seu Araújo é um bom funcionário público. Na repartição, todos o têm em alta estima.

Observador. Dizem que é informante das altas patentes. (MILAGRE BRASILEIRO)

Logo, a família é colocada pelo Alfenim como representação da violência histórica, agindo de forma conivente com a ditadura civil-militar; também se conhece, por meio dessa apresentação, o desnudamento da violência do capitalismo e de sua dinâmica de alienação pela mercadoria, que acaba ocasionando crimes tão bárbaros como os expostos pela peça. Dessa forma, o Alfenim faz de seu teatro épico-dialético um posto avançado em relação ao drama de Nelson Rodrigues; afinal de contas, é impossível não perceber a tentativa de desvendar o silenciamento sobre os pressupostos que sustentam a concepção de história da família burguesa brasileira no caso do Alfenim, enquanto a peça de Nelson Rodrigues se limita ao drama psicológico e individual. Isso merece ser melhor desenvolvido.

Em primeiro lugar, não há a intenção, em *Milagre Brasileiro*, de particularizar aquela família, apontando para os seus dramas individuais, o que ocorre apenas em parte em Nelson Rodrigues. Neste, o narrador tipifica e narra, mas os conflitos conduzem ao nível individual. Na peça do Alfenim, não há o desenvolvimento de uma fábula, mas apenas do nível narrativo, que aponta não apenas para situações neutras do calendário da vida burguesa, mas também para a ditadura (tempos promissores, milagre econômico, revolução redentora, ordem, paz, informante das altas patentes). O narrador, aliás, como se vê por essa lista, defende a revolução, toma partido. Assim, a questão histórica, em tempos sombrios, é o ponto de fuga também desse plano. Além disso, o uso das máscaras cadavéricas serve tanto para despersonalizar quanto para identificar, novamente, essa fixação histórica, em que fazem o papel de carrascos e coniventes, como as mãos sujas de sangue de Lady Macbeth. Para reforçar ainda mais essa leitura, o plano dos desaparecidos políticos já conferiu uma perspectiva à peça que não pode ser abafada ou eliminada. Em suma, o núcleo da família em *Milagre Brasileiro* não cria **apenas** uma contradição entre o falso discurso idílico burguês e a vida familiar efetiva (o que a de Nelson faz com brilho), pois ele localiza historicamente a situação e sua dialética específica; perde-se a generalização que aponta para uma contradição necessária ao sistema burguês (e portanto insuperável) e se ganha uma crítica feroz ao próprio sistema, visto como

resultado resistível de processos reversíveis, sendo o primeiro passo a consciência crítica e a reescrita da história, tarefas para a arte e para o crítico pela via do materialismo dialético.

Como se viu até aqui, não há campo neutro ou a salvo da crítica do teatro dialético: do teatro tradicional à desfiguração pós-dramática, passando pela crítica do mundo burguês reduzida à salvação pelo recurso ao nível da psicologia individual, tudo o que refluí para uma atitude conservadora é questionado, sem que se abra mão de nenhuma inovação estética, numa mediação necessária entre cultura e política. Para isso, o artigo que tem essa relação como título (*Cultura e política 1964-1969*), de Roberto Schwarz, é muito esclarecedor. Segundo ele, havia antes do golpe uma força de oposição ao imperialismo, mas o capitalismo, no entanto, não era questionado; essa confusão histórica acabou dando origem, pela mediação do Estado, a uma perspectiva nacional e paternalista, combinando a integração imperialista internacional (defendida pelo setor agrário e, portanto, arcaico do país) e a ideologia burguesa centrada no indivíduo, nas tradições e na unidade familiar. Daí tem-se que a modernização de traços libertadores torna-se opressiva, com Schwarz (2008, p. 71):

ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma, embora sirvam de passe-partout para a afetividade e de caução policial-ideológica a quem fala.

Dessa forma, ao dialogar com a peça de Nelson Rodrigues e atualizar questões relativas à conjunturas da época da ditadura e que não foram superadas, o Alfenim indica como um teatro que se pretende crítico deve agir numa visada anticapitalista. Vale ressaltar que importa questionar a nossa realidade atual, que tem afinidades com aquela, e novas marchas da família retomam aspectos daquele discurso, mesmo que não haja mais a contrapartida de esquerda.

4 A personagem Antígona e o teatro como fórum político

Por fim, voltaremos a nossa atenção ao plano que chamamos de mítico, que perpassa toda a peça e que é fundamental para sua estrutura. Como vimos, cada plano traz uma nova dimensão de sentido, de questionamento formal e da relação entre arte e sociedade, e não poderia ser diferente nesse caso. Já se impõe, portanto, que não estamos diante de um mito fechado sobre si mesmo, absoluto e universal, mas de uma atualização histórica de longo alcance. Diante de um contexto marcado pela ruína material e espiritual, no século XXI brasileiro e mundial, em que a arte já não pode se furtar de sua condição de mercadoria sob pena de se tornar parte de um processo de compensação simbólica catártica, o Alfenim busca no teatro grego a mediação constitutiva entre arte e política, necessária para se posicionar criticamente frente às imposições da indústria cultural hoje. Em suma, visa construir uma mercadoria que exija o questionamento de seus próprios pressupostos, de sua posição ideológica e da sua força social. O espírito é utilizar-se do prefixo meta-, em sentido de refluxo crítico como em metateatro, que tenha como ancoragem o mundo material, e não uma reflexão autocentrada. Como se percebe, há uma recorrência à discussão formal em todos os planos, o que mostra como o projeto é consequente e se subtrai às tentativas de ser neutralizado por uma leitura classicizante, petrificada.

Essas anotações concordam com a argumentação de Maciel (2014) que faz um estudo da peça a partir da relação entre mito e história na estrutura da mesma, relacionando o mito à estrutura fragmentada da peça, instituindo, assim, uma reflexão em torno dos anos de chumbo da ditadura militar e da (im)possibilidade de representação estética desse momento, que como vimos é abafado pela nossa historiografia oficial. Para ele, o mito da Antígona aparece, na peça, como síntese do debate em torno da arte teatral e do seu papel diante de um palco vazio. Dessa forma, ao se aproximar das discussões realizadas por Sarrazac, sua análise se centra nas possibilidades que o grupo desenvolve a fim de relacionar assunto e forma de maneira a compreender que as mudanças nos paradigmas dramatúrgicos se dão na peça de forma crítica, numa mutação do drama que não condiz com o fim do drama defendido por alguns (nem com o fim da história, poderíamos acrescentar).

Na segunda cena de *Milagre Brasileiro* tomamos conhecimento do diálogo com a peça de Sófocles: a personagem Antígona se insurge contra o público, numa exortação que não teria lugar numa tragédia grega, que pressupõe outras concepções de arte, política e história:

ATRIZ QUE REPRESENTA ANTÍGONA *ao público* – O que fazem aqui? O que pretendem? Neste lugar não há nada a não ser a Morte. Vão embora. Tudo foi destruído, aniquilado, não há indícios, não há lembranças. Nenhuma lição moral, nenhum alento, nenhuma esperança. Vão embora, já disse. Não existe possibilidade de reconhecimento, os espelhos foram espedaçados, as histórias deslembadas. Só os vermes sobrevivem. Não há memória, nenhum vestígio. Vão embora, eu peço, em nome dos mortos, em nome das vítimas, em nome daqueles que se perderam dos outros, de si mesmos. Vão embora. (...) Este lugar não tem lugar. (...) Os mortos não devem acordar os vivos. (MILAGRE BRASILEIRO, 2009)

Em primeiro lugar, faz sentido notar que estamos diante da atriz que representa Antígona, não a própria; o tom oscila entre a proximidade da atriz que fala a interlocutores imediatos e a distância histórica e do universo ficcional da personagem, que inspira respeito. Em segundo lugar, ela já antecipa o tema da morte e do esquecimento, da falta de esperança, e mesmo da ausência de lição moral, questões derivadas da memória vilipendiada e esvaziada. Em terceiro, e este é o aspecto decisivo e novo, a ruptura parcial com o universo ficcional, que já era matéria social bruta, porém formalizado em notação não-realista. Agora Antígona, o ápice da distância histórica, é quem interpela os espectadores. Seu assunto é justamente a função social da arte na indústria cultural, que não abre espaço para a formação pelo teatro. Há uma afinidade eletiva com o *Fausto I* de Goethe, que já dera uma visão desse quadro no início do século XIX, no ‘Prefácio no teatro’. Em suma, o ator bufo de Goethe posiciona-se contra uma arte que seja mero entretenimento (submetida completamente ao mercado) e também contra o seu suposto antagonista (uma arte que se subtrai ao mundo material, ao público contemporâneo, em busca da arte pela arte, da arte absoluta): ele propõe uma arte que vise a formação para a ação, que seja materialista e crítica; que se configure como um verdadeiro *medium-de-reflexão*, na expressão de Walter Benjamin, grande intérprete desse espírito romântico.

Antígona coloca essa ordem de questões em *Milagre Brasileiro*: pressupondo que o público do século XXI, afinado com as lições que o drama burguês vêm martelando desde meados do século XVIII, aqui se apresenta protegido pelo que Adorno chamou de “distância estética” apaziguadora (que faz com que a arte nada tenha a ver com a vida social), ela o ataca justamente nesse ponto. Não se trata apenas, embora também se trate, do desprezo com a história dos desaparecidos políticos e da ditadura brasileira, mas também de uma concepção arraigada de arte que a faz socialmente regressiva, conservadora, reacionária, que contribui pelas frestas da (in)consciência alienada com a manutenção do *status quo*. Noutras palavras, como a arte é supostamente neutra em relação à vida social, seu forte e perigoso discurso é incorporado sem questionamento.

Antígona não aceita essa concepção e procura salvar os mortos: os desaparecidos de hoje e de ontem, e uma arte que seja também política, que se reconheça como o que é – parte da vida social e, como expressão dela, acaba refluindo sobre o mundo material de modo decisivo. Em *Milagre Brasileiro* espera-se que isso ocorra para criar um espaço possível para o pensamento crítico.

Guardadas as proporções, o teatro grego exercia função social tão clara que isso nem se colocaria como questão: o teatro era religioso, político, formador – tanto a tragédia quanto a comédia. Com faz questão de apontar Rosenfeld (2010, p. 40), é curioso o fato de Aristóteles ter baseado sua *Arte poética* em uma dramaturgia que “de modo algum é modelo de pureza absoluta”, já que naquela a presença do coro é formal, o que “mostra que a tragédia não se preocupava exclusivamente com obter efeito dramático, mas pretendia servir outros fins, além do mero entretenimento” (HAUSER, 1998, p. 86). Para Hauser (1998), a tragédia só obtém êxito quando se constitui como experiência de massa. Por serem os trágicos bolsistas e fornecedores do Estado, as tragédias só podem assumir uma postura tendenciosa, tratando de questões políticas. Portanto, “a tragédia grega era, *stricto sensu*, ‘teatro político’” (HAUSER, 1998, p. 87). Hoje, diante do nosso pano de fundo, o qual apresenta a arte como mercadoria, é mais que necessário que o ator se posicione em relação ao seu objetivo de fazer uma arte na contramão do projeto da indústria cultural. Só assim o teatro atual, que tem a pretensão de dialogar com um clássico, consegue retirar o pó

depositado em sua obra que a torna universal, sem qualquer caráter crítico que, segundo Brecht (1978), só é possível por meio do estudo do conteúdo ideológico original da obra, apreendendo a conjuntura histórica a qual ela se insere.

Mas não podemos nos esquecer que, ao mesmo tempo, Antígona remete também à ditadura brasileira e, de modo mais amplo, à ditadura do capital, pois não é só o Brasil que não quer saber de sua história: o processo no qual isso se ancora é mundial, da ordem do já mencionado “fim da história” que cativa a ideologia burguesa. Quando Antígona aparece recolhendo poeira do chão com as mãos, depositando-a em um vaso, podemos perceber a sua angústia em relação à situação imposta pelo sistema. Portanto, ao dialogar com a peça de Sófocles, o Alfenim não tem a pretensão de evocar o espírito da antiguidade mítica universal por meio da personagem – solidarizando-se com uma perspectiva de história como patrimônio cultural imutável – mas sim torná-la útil para as discussões atuais, ou seja, “como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Para Brecht (1978), existe um perigo que ronda aqueles que se propõem a atualizar um clássico, o de submissão à letra fria de uma tradição dada; há de se tomar cuidado para que o processo cultural vivo ganhe expressão. Como sabemos, essas peças clássicas não podem ser lidas sem levar em consideração a sua atuação política naquela sociedade, embora muitos dramaturgos ignorem esse fato, substituindo a emotividade dessas grandes obras por um “mero temperamento dramático” (BRECHT, 1978, p. 95).

A Antígona de Sófocles resolve enterrar seu irmão Polinices, morto em batalha fratricida, mesmo ante a determinação expressa do rei (e tio) Creonte, que o considera traidor da pátria. Ela está ancorada no ritual religioso sancionado pela tradição, Creonte na lei dos homens. Antígona decide sepultar o irmão sabendo que sofreria severas consequências, o que de fato ocorre, sem que Creonte saísse ileso da situação. Durante a peça *Milagre Brasileiro*, a personagem aparece sempre enchendo um pote com pó, em registro algo distanciado dos outros núcleos, mas em grande sintonia com eles, no sentido de mostrar resistência ao poder instaurado.

Em uma outra passagem, enquanto a atriz-Antígona pergunta se é crime desejar ao irmão um funeral, um dos atores explicita a sua condição na peça do Alfenim:

Ator 2 – Não dêem ouvidos às lamúrias daquela velha. É uma pobrecoitada. Pensa que é atriz e anda por aí, gemendo mitologias. Está num outro tempo, um tempo abissal em que o Teatro tinha pretensões pedagógicas e revolucionárias. (MILAGRE BRASILEIRO)

Estamos diante do negativo do negativo: a personagem Antígona tem justamente a função de questionar como seria possível ao teatro retomar suas pretensões pedagógicas e revolucionárias, e um dos caminhos é justamente trazer essa questão para o nível temático. Podemos observar claramente que o *Coletivo* se compromete, então, a questionar a mercantilização da cultura, esta que nega o papel social e político das representações artísticas.

Ainda temos, por meio dessa personagem, uma discussão histórica em torno da questão do insepulto, que podemos relacionar com a negação da reconstrução do nosso passado político e social. Adorno (1995) aponta que elaborar o passado não significa colocar uma pedra em cima das questões que envolvem a história, na tentativa de tudo esquecer e perdoar – situação essa que geralmente nos é colocada por aquele que praticam a injustiça – mas sim, levá-lo a sério, “rompendo seu encanto por meio de uma consciência clara”. Só é possível seguir adiante quando é dada a dignidade e o devido respeito ao passado. Nas palavras de Adorno: “O passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou. O encantamento do passado pôde manter-se até hoje unicamente porque continuam existindo as suas causas” (ADORNO, 1995, p. 49). Ainda para Adorno (1995), essa dificuldade de elaboração do passado tem relação com a introjeção dos princípios burgueses, no sentido que a troca, nessas relações, não pode deixar restos nem rastros, naturalizando-se. Essa relação vai redundar na produção industrial moderna, por sua procedência em “ciclos idênticos e pulsativos”, eliminando a necessidade das trocas de experiências, da aprendizagem no ofício.

Considerações finais

Para Seligmann-Silva (2003), a reconstrução de nossa identidade depende da nossa disposição em enfrentar a história, não a partir da adoção de uma visão linear, mas sim recompondo os seus cacos. O Alfenim formaliza essa condição por meio do teatro dialético, abrindo para o público seus questionamentos em torno do teatro e qual a sua função na contemporaneidade. Essa, aliás, é uma questão que vai perpassar todo o processo artístico do Alfenim, como já apontamos.

Seligmann-Silva (2003) aponta que a pós-modernidade traz consigo uma ideia de “fim da história”, de “fim da temporalidade” que deve ser combatida a fim de se fazer justiça aos mortos. No entanto, ele também entende a impossibilidade da existência de uma tradução total do passado. Na esteira de Walter Benjamin, este crítico acredita que “a apropriação integral do passado só seria possível após uma redenção política e messiânica da História” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 64). Para Brecht a atualização constante do teatro deveria partir da compreensão dos mecanismos de sujeição ao capital, dimensão essa que deve organizar a tarefa para uma concepção de história e de estética que faça justiça ao mundo contemporâneo, sem se perder no irracional, pelo contrário; justamente uma nova aceção do racional. Brecht acreditava na necessidade da manutenção da racionalidade diante de uma visão de caos, predominante nos idos dos anos 1930 do nazismo como a partir dos anos 1990 do neoliberalismo desenfreado. Ele, na mesma linha de outros intelectuais da época, tal como Walter Benjamin e Theodor Adorno, acreditava que só através do esclarecimento e da racionalidade seria possível ordenar o mundo exterior.

Essa discussão pode ser atualizada no campo do teatro, em decorrência da tendência da cena teatral em direção ao chamado teatro pós-dramático – que, ao romper com uma suposta dependência textocêntrica, leva a discussão sobre a função do teatro para dentro dos sujeitos, para o nível do gosto pessoal e da sensibilidade aguçada do presente, com pendor para o gozo diante do esfacelamento do sujeito, como se isso fosse um desenvolvimento metafísico e não coletivo, social e histórico. Como observamos, ao adotar a fragmentação cênica e a narratividade o Coletivo Alfenim subscreve uma proposta da cena contemporânea com o intuito de

sua desnaturalização, “de modo a revelar a condição de classe dos envolvidos, ator e público, mesmo que não mais nos termos clássicos designados por Marx” (LUCIO; SOUZA, 2010, p. 66).

É possível trazer essa discussão para a análise da peça em questão. Se a mera justaposição dos três planos apresentados já os coloca necessariamente em relação, há passagens em que essa sobreposição se completa, como um acorde único e contraditório, denso e repleto de “agoras”. Há uma cena de tortura em que o pai de família retira sua máscara mortuária e coloca “máscara e figurino que sugere vagamente um pai de família pequeno-burguês” (MILAGRE BRASILEIRO, 2009), como anotado na rubrica. Esse novo pai de família exige em francês que duas mulheres torturadas, Antígona e Ismene, bebam urina. Nessa passagem, não é a mesma atriz que assume o papel de Antígona, mas um homem, com o que temos também uma nova Antígona. Em francês, este pai de família ordena que elas vedem seus olhos e, depois, que bebam urina. O ator que representa Antígona na cena diz então:

Irmã da mesma terra / conhece algum mal que ainda não caiu sobre nós? / Imenso é o inventário de nossos infortúnios: / Dor, flagelo, afronta e humilhação / Esta é a procissão de nossos milagres / A paisagem de nossas misérias / Irmã da mesma terra tem notícia do ato sanguinário? (MILAGRE BRASILEIRO, 2009)

Essa cena faz convergir os três núcleos: da ditadura, da família e da mitologia. Tudo é e não é, pois os papéis são invertidos pelos personagens. Aqui se vê materializada a atualização da história que se preconiza, quando os três núcleos e tempos se articulam e contribuem para o sentido um do outro, como acúmulo de registros, de tempos e de ruínas históricas. A atriz que faz Antígona ao longo da peça já tinha dito os versos acima, que estão agora na boca dessa nova Antígona, numa espécie de dor secular da exploração de vários tempos históricos sobre os subjugados. A perspectiva que anima esse amontoado de ruínas de sofrimento está próxima daquela da mãe da peça *Café*, de Mário de Andrade. Este explica em rubrica que a mãe da peça não diz as falas combinadas com o filho deputado, que queria

uma defesa do Estado e de suas instituições, fazendo em seu lugar uma exposição de uma dor entranhada dos séculos: “apenas movida por um martírio secular que a desgraça transmite a seus herdeiros, ela se põe a falar. Não são dela as palavras que movem-lhe a boca, são do martírio secular” (ANDRADE, 2004, p. 196).

Também na peça do Alfenim: a tortura da ditadura, uma Antígona que se nega a seguir o que a força da lei dos homens exige dela, o típico pai de família pequeno-burguesa que sustenta esse estado de exceção que se torna a regra, índice da institucionalização da barbárie no capitalismo – a democracia livre desmascarada como ditadura do capital. Não há o acúmulo irracional, mas uma sobreposição que revela analogias estruturais profundas contra as quais é preciso lutar. Deste modo, além da fragmentação, seriação e justaposição, temos também a relação de sobreposição, todas elas necessárias para que se crie o espaço da atitude crítica dos espectadores. São questões do âmbito da forma, portanto estéticas, que têm um enunciado radicalmente confrontador também no campo da vida social, praticamente anulando os espaços para uma fruição estética descompromissada. Para Carvalho (2009), dramaturgo e diretor da Cia do Latão – e do qual o diretor do Alfenim, Márcio Marciano, foi diretor até 2005 – o artista que se pretende crítico a esse sistema deve,

em algum nível, descobrir formas novas de representar o irrepresentável: uma sociedade com particularidades locais em conexão profundas com os processos mundiais do capitalismo, em que a desumanização se impõe a todos (...) em que a mercantilização da vida se expande sem freios em todos os níveis subjetivos e objetivos. (CARVALHO, 2009, p. 304)

Dessa maneira, o Coletivo Alfenim se insere na linha de pensadores que compreenderam a forma como conteúdo sedimentado. Inserindo-se, assim, em uma linha de teatro épico dialético que, percebendo os movimentos da cena contemporânea, cumprem o papel de questionar e desnaturalizar as relações sociais em chave crítica, por meio de um processo de retomada histórica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Educação e emancipação*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1995.

ANDRADE, Mário de. Café. In: TONI, Flávia. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. Tese de livre-docência. IEB-USP, São Paulo, 2004, p.164-252.

BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1978.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (USP), São Paulo, n. 8. p. 67-89, 1970.

CARVALHO, S. *O drama impossível*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002. 234 f.

COSTA, I.C. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. 1ª Ed. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

_____. *Sinta o drama*. São Paulo: Editora Vozes, 1998

_____. *Figurações do fetichismo*. Disponível em: <http://coletivoalfenim.com.br/figuracoes-do-fetichismo/>. Acesso em 06 jun. 2015.

FILHO, E. *Lâminas de corte: sobre três estratégias para o encontro com o “humano”*. In. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 60. São Paulo, jan./abr. 2015. Epub Abr-2015.

FRANCO, R. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In. SELIGMANN-SILVA, M. *História memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003. p. 59-88.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LÖWY, M. *Walter Benjamin – Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo, SP: Boitempo, 2005

LUCIO, A.C.M.; SOUZA, A.C. (Orgs) *Milagre Brasileiro* – Teatro Alfenim: Caderno de apontamentos. Campina Grande, PB: Bagagem, 2010.

MACIEL, D. Entre dramático e não-dramático: a relação entre texto e encenação no espetáculo “Quebra-Quilos”. In. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*, 2008. USP – São Paulo, Brasil
_____. *Um coração que ferve pelo que faz gelar*: história a mito no espetáculo *Milagre Brasileiro*. In: Repertório: Teatro e dança. Salvador. n. 22, p. 20-27, 2014.1.

MARCIANO, M. *Milagre Brasileiro*, a longa procissão de nossas misérias. In: LUCIO, A.C.M.; SOUZA, A.C. (Orgs) *Milagre Brasileiro* – Teatro Alfenim: Caderno de apontamentos. Campina Grande, PB: Bagagem, 2010.

MILAGRE BRASILEIRO (primeira versão do roteiro). Inédito. Cópia mimeografada. 2009, 18 f.

PASTA, José A. *Trabalho de Brecht*: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2010.

PENNA, J. C. Este corpo, esta dor, esta forme: notas sobre o testemunho hispano-americano. In. SELIGMANN-SILVA, M. *História memória e literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003, p. 297-350.

REÁTEGUI, F. (Org.) *Justiça de transição*: manual para a América Latina. Brasília: Comissão de Anistia, Ministério da Justiça; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: *História memória e literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003. p. 59-88.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2000.

_____. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

“O ESPELHO”: A FILOSOFIA MACHADIANA DOS PAPÉIS SOCIAIS

Cilene Margarete Pereira (prof.cilene.pereira@unincor.edu.br)
Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR)
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Resumo: O conto “O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana”, publicado em 8 de setembro de 1882 na *Gazeta de Notícias*, e coletado para fazer parte de *Papéis avulsos*, é fundamental na obra de Machado de Assis por teorizar sobre os papéis sociais e sua importância na formação do “eu”. Inscrito sob o signo do que Alfredo Bosi denominou de “conto-teoria” (1999), “O espelho” se estrutura a partir da dissertação de Jacobina sobre a existência de duas almas, a interior e a exterior, e da evidência da primazia da segunda (de natureza social). Em seus aspectos formais, o conto se constrói por uma série de desdobramentos: narrativo, espacial e temporal. Neste artigo, interessa-nos o exame destes desdobramentos que formatam o tema tratado no conto, considerando sobretudo a figura do narrador Jacobina e sua teoria sobre os papéis sociais.

Palavras-chaves: Papéis sociais. Desdobramento. Conto.

“O ESPELHO”: THE PHILOSOPHY OF MACHADO DE ASSIS OF THE SOCIAL ROLES

Abstract: The short story “O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana”, published on September 8th, 1882, in *Gazeta de Notícias*, and collected to be part of *Papéis avulsos*, is fundamental in Machado de Assis’ works, for theorizing about the social roles and their importance in the forming of the “I”. Inscribed under the sign of what Alfredo Bosi named “theory-short story” (1999), “O espelho” structures itself upon Jacobina’s discourse about the existence of two souls, an interior and an exterior, and upon the evidence of the supremacy of the second one (of social nature). In its formal aspects, the short story builds itself through a series of unfoldings: narrative, spatial and temporal. In this article, we focus on the examination of these unfoldings that shape the theme that is dealt with in the short story, considering mainly the figure of the narrator Jacobina and her theory about social roles.

Keywords: Social roles. Unfoldings. Short story.

Artigo recebido em 30 maio 2015 e aceito em 10 jul. 2015.

No conto “O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana”, Jacobina expõe aos seus amigos a “teoria da alma humana”, que seria, segundo a personagem, dividida em duas partes distintas: “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro [...] as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja” (ASSIS, 1997, II, p. 346). A explicação iniciada pela personagem será caracterizada por certo rebaixamento do objeto analisado, já vislumbrado pela correlação entre o homem e uma simples laranja. O rebaixamento do objeto levará intrinsecamente a uma diminuição da importância da discussão e da exposição da teoria que se apresentará a partir de um caso único acontecido. A teoria a ser exposta no conto e o caso que a validará são contados como pressupostos de verdades absolutas, já que Jacobina não possibilitará interrupções e/ou réplicas, eliminando, assim, a característica da conversa anterior dos amigos: a exposição e confrontação de ideias diversas – sem que isso levasse a dissensões. Dessa forma, a discussão perde sua característica principal, sendo reduzida a um monólogo tão extenso quanto o próprio espaço narrativo do conto: “Quatro ou cinco cavalheiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos” (ASSIS, 1997, II, p. 345).

Apesar da pouca argumentação e da disparidade dos amigos não afligir a nenhum, é a partir da exposição de suas ideias e do confronto que nasce a discussão. A entrada de Jacobina na conversa sucede de forma contrária à prevista: ele é interpelado a dar sua opinião e monopoliza o debate, ponto fim ao dialogismo anterior:

Vai senão quando, no meio da noite, sucedeu que este casmurro usou da palavra, e não dois ou três minutos, mas trinta ou quarenta. A conversa, em seus meandros, veio a cair na natureza da alma, ponto que dividiu radicalmente os quatro amigos. Cada cabeça, cada sentença; não só o acordo, mas a mesma discussão [...] Um dos argumentadores pediu a Jacobina alguma opinião, - uma conjetura, ao menos. (ASSIS, 1997, II, p. 346)

O uso que Jacobina faz da palavra é sintomático para começarmos a caracterizá-lo. O monopólio da palavra expressa não só o desejo da fala,

mas também o egocentrismo da personagem que se põe em evidência, principalmente porque não tem de pedir a palavra, mas é convidado a emitir sua opinião. Isso já distingue a personagem dos demais amigos, conferindo-lhe um destaque e importância maior no conto.

Ao contrário do esperado em um debate, ele não apresenta argumentos para validar sua teoria, mas centra-se em uma história particular que a explicaria. Em outros termos, expõe uma teoria – espécie de generalização – a partir de uma vivência única, o que não corresponde a um argumento, mas a uma simples forma de repercussão de si mesmo. Para provar a existência de duas almas, Jacobina cita sua própria experiência como pressuposto da verdade de sua teoria e reforça isso exigindo a não interrupção ou réplica de seus amigos:

– Nem conjectura, nem opinião, retarguiei ele; uma ou outra pode dar lugar a dissentimento, e, como sabem, **eu não discuto**. Mas, se querem ouvir-me calados, posso contar-lhes um caso de minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata. (ASSIS, 1997, II, p. 346, ênfase acrescentada)

Por meio da afirmação de uma espécie de “pacto de paz”, a personagem convence (a si e aos outros) da importância da ausência do debate neutralizando possíveis dissentimentos. Jacobina começa já a se constituir como o principal narrador do conto, apagando com seu monólogo todas as outras vozes, inclusive a do narrador em terceira pessoa que começava a narração.

Mas quem é este novo narrador que assume o direcionamento da história? Em primeiro lugar, percebemos que ao proferir a teoria sobre a alma humana Jacobina passa a ser o centro da roda, de todas as atenções e se reporta à mesma situação em que se encontrava em seus vinte e cinco anos quando fora nomeado alferes da Guarda Nacional. Um segundo aspecto a ser destacado diz respeito ao modo como o narrador sustenta que nunca discute dando ao caso narrado *status* de verdade absoluta, já que seus companheiros não podem interrompê-lo e, se o fazem, é apenas como incentivo com perguntas que são escadas para incitar a narrativa ou para adivinhá-la:

[...] é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma...

– Não? (ASSIS, 1997, II, p. 346)

Ah! pérfidos! Mal podia eu suspeitar a intenção secreta dos malvados.

– Matá-lo? (ASSIS, 1997, II, p. 349)

A afirmação de que “não discute” – ressaltada em outros momentos na narrativa – serve para evitar o confronto e, assim, o desacordo, mas denuncia também a imposição de suas ideias e opiniões numa atitude bastante autoritária e de comando. Para defender sua posição, a personagem se vale de imagens de anjos e demônios, associando-se à harmonia dos primeiros.

Não discutia nunca; e defendia-se da abstenção com um paradoxo, dizendo que a discussão é a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial; e acrescentava que os serafins e os querubins não controvertiam nada, e, aliás, era a perfeição espiritual e eterna. (ASSIS, 1997, II, p. 345)

Caracterizando a discussão como herança bestial do homem (elemento demoníaco, portanto) e seu reverso como pertencente aos anjos (elementos essencialmente divinos), Jacobina se apresenta ao leitor como ser perfeito, reafirmando seu narcisismo – que será claramente mostrado no conto com sua preocupação excessiva com a “alma exterior” (e os adornos relativos a ela) e na tematização de um objeto próprio da auto-contemplação: o espelho. Portanto, a imagem do duplo, que estará no cerne de sua teoria da alma humana, já está esboçada nas imagens dos anjos e dos demônios e se mostrará em uma série de desdobramentos do conto: narrativo (primeira e terceira pessoas); temporal (passado remoto e presente); espacial (sala de reunião e sítio solitário), mas, sobretudo, na clara divisão da personagem entre “eu vivido” (alferes) e “eu narrado” (Jacobina). Tal desdobramento alcançará inclusive o leitor,

pois os ouvintes assumem um papel vicário dentro da narrativa. Seus comentários ou perguntas, embora breves, pontuam o relato de Jacobina e incorporam ainda que timidamente o universo do leitor dentro do conto,

reconstruindo ficcionalmente a relação entre o escritor e seu público. (VASCONCELOS, 1990, p. 35)

Em “Metamorfoses machadianas”, Sônia Brayner identifica a atração que Machado de Assis sente pelo tema do duplo ou desdobramento de um indivíduo ou uma situação.

Nesta contínua modificação suportada pelos seres e situações, dominados pela atmosfera do absurdo, o tema da dupla identidade, dos limites tênues e impalpáveis entre a razão e a loucura possuem ingredientes de excepcional interesse para o autor. O conto machadiano é um constante laboratório deste tema, sempre retomada na figura de um personagem bizarro, surpreendido em momento de crise de identificação. (BRAYNER, 1979, p. 90)

Brayner lista alguns contos que tratarão do tema, destacando “Viagem à roda de mim mesmo” (1885); “A causa secreta” (1885); “Identidade” (1887), além, é claro, de “O espelho” e “O alienista”, ambos de 1882. O tema do duplo também aparecerá nos contos “Teoria do medalhão” e “O segredo do bonzo” sob a efígie do binômio “essência e aparência” – tópica também cara à ficção machadiana.

Em “Esquema de Machado de Assis”, ensaio que sintetiza alguns dos temas e preocupações fundamentais do escritor, Antonio Candido ressalta que a questão da identidade perpassa a obra machadiana apresentando-se de duas maneiras: “sob a forma mais branda, é o problema da divisão do ser ou do desdobramento da personalidade [...]. Sob a forma mais extrema é o problema dos limites da razão e da loucura, que desde cedo chamou a atenção dos críticos” (CANDIDO, 1977, p. 23). Ao considerar a estrutura narrativa de “O espelho”, estamos diante de uma “forma mais branda” de problematização do eu, representada pelo desdobramento da alma aludida pelo narrador em suas especulações filosóficas.

O certo é que Jacobina ao incitar a curiosidade dos amigos ganha o direito da fala ininterrupta, configurando sua técnica narrativa e entrando para o *hall* dos habilidosos narradores machadianos, isso porque John Gledson detecta que alguns dos principais narradores de Machado como

“Brás Cubas, Bento e Aires possuem todos uma espécie de sofisticação, um conhecimento dos caminhos do mundo, que pode facilmente passar por sabedoria” (GLEDSON, 1991, p. 9). Jacobina, enquanto narrador, ocupa lugar semelhante, apresentando-se como um homem sofisticado e inteligente e que dispõe de conhecimento que seus amigos não têm. Essa sabedoria é derivada de sua “fantástica” experiência de alferes que é metamorfoseada em narrativa. Assim, Jacobina pode ser associado ao narrador tradicional, conforme o entende Benjamim, já que a verdadeira narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos.” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Jacobina se destaca como narrador tradicional não só pela “dimensão utilitária” que seu relato possa ter, mas, sobretudo, por sua capacidade de intercambiar as próprias experiências, transformando-as em narrativas. É de sua experiência como personagem (eu vivido) que nasce, portanto, o narrador (eu narrado).

Quem perde uma das metades [da laranja], perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. Shylock, por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram seus ducados, perdê-los equivalia a morrer. “Nunca mais verei meu ouro, diz ele a Tubal; é um punhal que me enterras no coração”. (ASSIS, 1997, II, p. 346)

A “teoria da alma humana” de Jacobina revela, aos poucos, que “alma exterior” tem importância maior que a “interior”. A perda da primeira, no caso de Shylock os ducados, é a própria morte. A referência explícita a *O Mercador de Veneza*, comédia de William Shakespeare, ajuda a ressaltar a cultura de Jacobina, aproximando-o ainda mais dos discursos cultos e eruditos de Brás, Bento e Aires, calcados em alusões literárias e históricas. A personagem Shylock é, na peça do dramaturgo inglês, um rico e avarento comerciante que fazia empréstimos de dinheiro a juros enormes e que detestava Antônio, que os fazia sem nada ganhar. Um dia, Antônio pede dinheiro emprestado a Shylock que concorda em não cobrar juros desde

que pagasse no prazo estipulado. Caso isso não ocorresse, o credor poderia exigir como pagamento uma libra de carne do corpo do devedor. Como não é pago a tempo, Shylock cobra a dívida perante a Corte, exigindo sua libra de carne: ele deseja que o coração de Antônio seja cortado. Mas astuciosamente surge um advogado que, intervindo no caso, exige que o contrato seja seguido rigorosamente: o corte deve ser efetuado desde que não exceda ou falte uma libra exata e que não verta uma gota de sangue sequer, item não mencionado no contrato. Assim, Antônio salva-se do cruel e despeitado Shylock que fica sem sua libra de carne e, principalmente, sem seu dinheiro.

A caracterização do judeu avarento faz com que entendamos a importância dos ducados para ele. Isso porque eles funcionam como uma espécie de máscara com a qual enfrenta o mundo (se reconhecendo nele), assumindo o papel de homem rico, respeitado, admirado e, sobretudo, temido. Ficar sem seu dinheiro é ficar tão “embaçado” quanto ficar ^{sem sua máscara} a imagem de Jacobina sem sua farda de Alferes no espelho. Curitiba, PR, Data de edição: 27 jun. 2015.

Em “*Persona* e Sujeito Ficcional”, Luiz Costa Lima examina o interesse da crítica literária sobre o tema do memorialismo. Para isso, o autor busca alguns conceitos como o de *persona* e de *papel social*, fundamentais no entendimento do conto em questão. Para o crítico, a sociedade humana apresenta uma grande singularidade em relação às outras sociedades animais. O animal nasce biologicamente preparado para enfrentar o mundo, enquanto que o homem é biologicamente imaturo; necessita de compensar essa imaturidade com o investimento em ferramentas, prolongando, assim, a alcance de seus braços e o limites de seus sentidos. Mas ao mesmo tempo em que o homem

tem se instrumentalizar para fora, precisa criar, dentro de si, uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que é, biologicamente, a *persona*, a partir da qual estabelecerá as relações sociais. A *persona* não nasce do útero senão da sociedade. (COSTA LIMA, 1991, p. 43)

A *persona* é, assim, uma máscara que protege o homem de sua fragilidade biológica, mas que só se concretiza e atua, segundo Costa Lima, a partir da assunção de papéis. Sendo a *persona* a máscara que nos protege;

o papel social é a “escolha” de uma dada representação, de como seremos reconhecidos e de como atuaremos na sociedade. Dessa forma, a teoria exposta em “O espelho” atenta para a criação dessa *persona* e de sua atualização perante a assunção de papéis sociais. A máscara protetora depende de um papel social que a revista e a coloque em ação. O que veremos em “O espelho” será a criação da máscara e sua atualização social, exemplificado por Jacobina e sua nomeação de alferes da Guarda Nacional.

Em sua palestra sobre a “alma humana”, Jacobina acrescenta que a “alma exterior” pode mudar tanto de natureza quanto de estado: de um “chocalho ou um cavalinho de pau” para uma “provedoria de irmandade” como ocorre com Cotrim, cunhado de Brás Cubas, em *Memórias póstumas* (1881). O certo é que as personagens machadianas trocam de “alma exterior” com grande frequência, conforme a moda, as conveniências, os amores. Casos há em que chegam a tê-la como primazia absoluta, conforme Jacobina em “O espelho”. Há no conto uma oposição instigante entre Jacobina do presente e do passado (evidência do desdobramento da personagem) que não passa despercebido ao primeiro narrador do conto: “Esse homem tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinquenta anos, era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáutisco” (ASSIS, 1997, II, p. 345).

A descrição que o narrador faz de Jacobina no presente o mostra como um homem maduro, rico, habilidoso e irônico. Vemos que estas duas últimas características estão bem expressas na forma como ele conduz sua fala, apesar da isenção do narrador de terceira pessoa (“ao que parece”): Jacobina é convidado a palestrar sobre a alma humana; torna-se o centro da atenção dos amigos; não admite interrupção; não expõe argumentos na defesa de sua tese e, principalmente, centraliza toda a discussão (que não existe) acerca de um caso acontecido com ele. Este caso deve ser aceito em caráter de absoluta verdade.

Machado confere propositadamente a Jacobina, a quinta personagem do conto, certa distinção em relação aos demais amigos reunidos na casa no morro de Santa Teresa. Introduce uma relação assimétrica ao dotá-lo de nome e história próprios, certo grau de originalidade ao opor-se tão prontamente às ações e atitudes dos amigos e ao conferir-lhe características e descrições bem marcadas no conto. Essa singularidade da

personagem é tão ressaltada que em diversos trechos o narrador do conto, antes de nos apresentar Jacobina, já reporta à sua distinção em relação às outras figuras, através da conjunção *ou*, salientada pelo número cinco:

Quatro ou cinco cavalheiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração dos espíritos. (ASSIS, 1997, II, p. 345)

[...] estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas, revolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo. (ASSIS, 1997, II, p. 345)

Por que quatro ou cinco? (ASSIS, 1997, II, p. 345)

Não só se torna óbvio que o narrador (em terceira pessoa) deseja ressaltar a figura de Jacobina, como também a do leitor, introduzindo-lhe a fala tão esperada depois da excessiva afirmação de serem “quatro ou cinco cavalheiros”. Em “O espelho”, a habilidade com que Jacobina induz a curiosidade dos amigos é tão magistral que não passa ilesa aos olhos e comentários maliciosos do, também astuto, narrador: “Os quatro companheiros, ansiosos de ouvir o caso prometido, esqueceram a controvérsia. Santa curiosidade! tu não és só a alma da civilização, és também o pomo da concórdia, fruta divina, de outro sabor que não aquele pomo da mitologia” (ASSIS, 1997, II, p. 347).

A exclamação do narrador em relação à curiosidade dos amigos vem em tom de deboche porque ele percebe a sagacidade narrativa de Jacobina. Elevando a curiosidade ao patamar de santa (e ao “pomo da concórdia” – o que remonta à história de Adão e Eva e ao fruto proibido, o começo da discórdia da humanidade, invertendo ironicamente a tradição bíblica), ele reafirma o objetivo de Jacobina, o de ser o centro da roda, de todas as atenções, “todos os olhos estão em Jacobina”, e se reporta à mesma situação em que se encontrava em seus vinte e cinco anos quando fora nomeado alferes.¹

O desdobramento narrativo do texto pauta-se num jogo contraditório, porém harmônico, entre a discrição e ostentação. O primeiro

narrador é onisciente e narra a história de vários amigos que reunidos em uma casa discutem questões diversas de ordem metafísica; o segundo é um dos amigos que ao ser interpelado adquire a função narrativa ao relatar um caso acontecido com ele. Essa distribuição narrativa – um *topos* na literatura universal – é constante na obra machadiana. Assim, mesmo centrando sua narrativa em um narrador de terceira pessoa, emerge o de primeira que dá ao texto um caráter pessoal e não objetivo. O texto se apresenta, dessa forma, como que camuflado, já que a pretensa objetividade é posta de lado logo no início, voltando só ao final para prolongar o clima de fantasmagoria plantado por Jacobina em sua história, com seu término abrupto e mágico.

Sandra Vasconcelos em “Do outro lado do espelho”, estudo comparativo entre os contos “Willian Wilson” de Edgar Allan Poe e “O espelho” de Machado de Assis, diz que ao final da leitura do texto do escritor brasileiro ficam, no leitor, dois enigmas: o narrador em terceira pessoa que indefinido e esfumado se assemelha à figura de Jacobina no espelho; e a forma bruta com que o conto se encerra: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas” (ASSIS, 1997, II, p. 352). Para ela, “além de marcar o caráter insólito da narrativa, que provoca a reação de espanto e estranhamento nos ouvintes, o final do conto se pauta por um fato inusitado: o desaparecimento do narrador” (VASCONCELOS, 1990, p. 33).

É fácil perceber através da descrição do ambiente, feita pelo narrador em terceira pessoa, a encenação de uma situação típica dos contos fantásticos nos quais, em meio a uma roda de amigos, narra-se uma história repleta de fatos difusos e extraordinários, tal qual ocorre em *A outra volta do parafuso*, de Henry James. “A casa ficava no morro de Santa Teresa, a sala era pequena, alumiada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora. Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada...” (ASSIS, 1997, II, p. 345).

O clima de fantasmagoria se torna mais óbvio quando Jacobina desloca sua história para um sítio escuso e longínquo. Os dois planos narrativos – urbano e rural –, portanto, reforçam uma passagem espacial importante, já que aclaram elementos mágicos e não ordinários do imaginário

popular – o espelho, objeto central da história, é comumente visto como um instrumento de trânsito para o mundo mágico.

A cena rural, lugar afastado onde se dará a tal história, é descrita por Jacobina como solitária e escusa, próprio, portanto, à ação do extraordinário. Antes ainda, o narrador nos faz percorrer outro cenário, o de sua vila natal, descrita como lugar de aconchego familiar e afetivo. Assim,

sair de casa para um mundo mais próximo da natureza, abriga um (entre muitos, lógico) significado; em mitologia e nos contos infantis, é a senha para o início da aventura, o embate com animais, forças e seres sobrenaturais; é também – e principalmente –, o chamado para a autonomia e independência, e para o confronto com forças do inconsciente que o processo de desenvolvimento exige e supõe. (COURI, 1997, p. 65)

Essa mudança de cenários, do urbano, sofisticado e esfumado do relato (casa em Santa Teresa) para uma vila com vizinhos, parentes e, finalmente, um sítio escuso, solitário e muito distante, significa atentar para o percurso narrativo proposto pelos dois narradores que vai do misterioso ao inexplicável, passando pelo território seguro do lar, ou seja, do mundo com valores materiais e posições sociais bem evidentes, no qual uma simples farda de alferes pode subverter a estabilidade deste.

A nomeação de alferes conferida a Jacobina causa grande rebulição em toda a família que se sente honrada e feliz, enquanto que a alguns outros só resta um profundo despeito. O despeito torna, assim, mais valioso o cargo e traz maior prestígio ao moço, que passa a ser chamado, pela mãe, de “seu alferes”. Se há inveja de um lado, há felicidade do outro; é a lei da compensação que prevalece na obra machadiana. A felicidade da família ocorre porque a nomeação corrobora para mudar a perspectiva social da personagem.

Ser pobre e ser nomeado alferes, no Brasil de Machado de Assis, tinha um sentido especial. Nem escravo, nem proprietário abonado, lugares dotados de códigos inequívocos, ou ao menos explícito, o pobre ocupa um lugar enviesado na ordem social. Uma vez que a presença do trabalho escravo desqualifica o trabalho livre, o pobre, incapaz de prover a própria subsistência,

terminava por tornar-se dependente dos favores dos elementos das classes dominantes, ao sabor de seus caprichos. [...] A nomeação do alferes da guarda nacional corresponde ao escape deste destino funesto. (COURI, 1997, p. 64)²

A Guarda Nacional era uma tropa de reserva do Brasil Imperial que acabou tornando-se pretexto para dar postos e fardas vistosas às pessoas,³ funcionando, assim, como uma máscara institucional do governo imperial para alimentar seus interesses “reais” – e pessoais, já indicando o que a farda significará para a personagem Jacobina em “O espelho”: a capa ornamental assumida por sua “alma exterior”, a atualização de sua *persona* em um papel social específico.

O contentamento na família da personagem é tal que a tia também deseja ver-lhe fardado. Jacobina viaja para o sítio “escuso e solitário” em que a tia Marcolina morava com seu cunhado, irmão de seu finado marido, dando início a mais completa adulação:

Chamava-me também o seu **alferes**. [...] E sempre **alferes**; era **alferes** para cá, **alferes** para lá, **alferes** a toda hora. Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes; e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o “senhor **alferes**”. Um cunhado dela, irmão do finado Peçanha, que ali morava, não me chamava de outra maneira. Era o “senhor **alferes**”, não por gracejo, mas a sério, e à vista dos escravos, que naturalmente foram pelo mesmo caminho. Na mesa tinha eu o melhor lugar, e era o primeiro servido. (ASSIS, 1997, II, p. 347, ênfase acrescentada)

Vemos que a partir da nomeação, Jacobina vai perdendo sua referência como indivíduo (Joãozinho) e que sempre é identificado por meio de sua função, a de alferes – repetido, neste trecho, sete vezes, levando a uma espécie de inchamento da palavra. Seu papel social vai aos poucos se destacando à medida que ele é bajulado e prestigiado por desempenhá-lo. Todos veem nele o alferes: a mãe, a tia, o cunhado da tia e, até mesmo, os escravos, numa pseudoidentificação com seus donos. A posição de alferes confere a ele certos prestígios na casa: ser servido em primeiro lugar e ocupar a melhor posição na mesa. Serviços aparentemente banais que

adquirem na economia do conto grande significado. Servir-se primeiro e ter o melhor lugar na mesa marcam, bem nitidamente, a superioridade que a posição social do alferes (e seu imponente uniforme) podem conferir a um simples homem.

É interessante observamos que há uma mudança dos nomes ao longo do conto: primeiro ele era o Joãozinho, nome comum e sem grande prestígio, além de infantil. Depois, ele vira “o alferes”, o que não é propriamente um nome, mas um vocábulo classificador de uma hierarquia social significativa, de certo *status* social. Finalmente, transforma-se em Jacobina, nome expressivo do homem respeitável, rico e esperto que se tornou. Roberto Damatta observa que “a troca de nomes sempre corresponde à mudança da apelação inexpressiva (porque não tem história ou marca) pelo nome forte e expressivo. De modo que a troca de nomes expressa a passagem do anonimato à notoriedade e, frequentemente, da condição de indivíduo à pessoa” (DAMATTA, 1997, p. 320).

Vemos, portanto, que há uma lógica nominal no conto que mostra a ascensão social da personagem e, conseqüentemente, sua troca de papéis (de filho/sobrinho a alferes, de alferes a capitalista sábio e respeitado/de sábio a narrador). Sintomática, nesse sentido, é a apresentação que o próprio Jacobina faz de si quando jovem: “Tinha vinte e cinco anos, era pobre, e acabava de ser nomeado alferes da guarda nacional. Não imaginam o acontecimento que isto foi em nossa casa. Minha mãe ficou tão orgulhosa! tão contente! Chamava-me o seu alferes” (ASSIS, 1997, II, p. 347).

Há um antagonismo entre o Jacobina moço e o maduro. O primeiro é um rapaz pobre nomeado ao cargo de alferes; o segundo, um homem rico, capitalista e astuto. A descrição diversa do mesmo homem está centrada não só no amadurecimento intelectual, econômico e social da personagem, mas também na origem da descrição. A caracterização de Jacobina de hoje é feita pelo narrador em terceira pessoa que, conforme observamos, nos atenta para algumas características fundamentais da personagem. Ao passo que a segunda descrição é feita pelo próprio Jacobina, que contrapõe, implicitamente, os aspectos salutaros de ambos. Poderia Jacobina de agora descrever-se a si próprio de forma tão direta sem ser indiscreto? Descrevendo o alferes de outrora e marcando muito bem suas características (de forma a nos fazer perceber claramente a distinção entre ambos) não

estaria ele explicitando sua ascensão? A distribuição narrativa que se dá na descrição da principal personagem aprofunda o distanciamento existente entre o alferes e Jacobina, alertando que “o que separa o último estado do primeiro narrador da história narrada, é simples e brutalmente, a passagem de classe, o aprendizado das aparências” (BOSI, 1999, p. 100).

O nome da personagem nos remete a alguns significados reveladores para o texto machadiano. Gledson sugere, sem se deter muito na hipótese, que muito provavelmente se refere “a impossibilidade da existência de um radicalismo político ou de um republicanismo reais no contexto brasileiro daqueles anos” (GLEDSON, 1998, p. 33). A afirmação do crítico ressalta a impossibilidade de haver na política brasileira imperial diferenças salutares entre os posicionamentos políticos antagônicos (conservador/monárquico e liberal/republicano) visto que ambos trabalham em prol de uma única classe. Isto é apontado com grande ênfase por Luiz Costa Lima, em “Machado e a inversão do veto”, principalmente ao descrever a imagem do político brasileiro a partir de uma leitura inusitada da indecisão de Flora no *Esauí e Jacó*, de 1904. Na opinião do crítico, Flora não consegue se decidir entre os gêmeos justamente porque não havia escolha a ser feita, visto a ausência de diferenças essenciais entre o liberal Paulo e o conservador Pedro, ambos são faces de uma mesma moeda: a política ajeitada do Brasil elitista. Para suas afirmações, Costa Lima se vale das conclusões de José Murilo de Carvalho ao dizer que

Os donos da terra que se ligavam ao Partido Conservador tendiam a pertencer a áreas de produção agrícola voltada para a exportação e de colonização mais antiga, como Pernambuco, Bahia e, principalmente, Rio de Janeiro. Estes grupos tinham mais interesses na política nacional e na estabilidade do sistema. Daí se disporem mais facilmente a apoiar medidas favoráveis ao fortalecimento do poder central. Os donos da terra filiados ao Partido Liberal provinham mais de áreas como Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul, com menos interesses na centralização e na ordem ao nível nacional. (CARVALHO citado em COSTA LIMA, 1989, p. 255)

Em outros termos, o nome Jacobina pode sugerir efetivamente a possibilidade apontada por Gledson, já que no Brasil Império os partidos

liberal e conservador, apesar de antagônicos na nomenclatura, eram formados por pessoas ligadas a um mesmo setor e interesse: o agrário. A cena da troca das tabuletas, presente em *Esauí e Jacó*, também parece aludir a isso: a mudança de regime é vista apenas como uma simples troca de tabuletas – não sem razão de uma confeitaria, indicando o caráter apenas ornamental da mudança –, mostrando que mais que o nome do estabelecimento o que realmente importa a Custódio é não se opor a ninguém.

O nome de Jacobina, além de um significado histórico, pode ainda conter um referencial simbólico a partir da personagem bíblica Jacob, explicitada no nome do penúltimo romance de Machado, *Esauí e Jacó*. Pedro e Paulo são as personagens do título, dois irmãos gêmeos que brigaram no ventre materno e que conservam essa luta por toda a vida. Isso parece revelar, na associação feita ao nome de Jacobina, a duplicidade existente na personagem de “O espelho”, atentado para o caráter dual de sua alma (exterior e interior), na figuração de sua imagem. Nesse sentido, temos a duplicação apontada anteriormente, vista nos desdobramentos estruturais do conto.

O título de alferes põe à disposição no quarto de Jacobina “um grande espelho, obra rica e magnífica”:

Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição. O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madreperla e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom... (ASSIS, 1997, II, p. 347)

O prestígio dado pela farda confere a Jacobina o direito de usar o único móvel rico da casa, o espelho, que destoava do resto do mobiliário, simples e modesto. A descrição do espelho é feita detalhadamente, isso porque ele configura a própria natureza do alferes; é, conforme observou Gledson, “um reflexo do que acontecerá mais tarde quando ‘o alferes elimina o homem’” (GLEDSON, 1998, p. 18). Jacobina, assim como o espelho, é

um espaço vazio que é rodeado por uma moldura decorativa: o uniforme que veste.

A narração de como o espelho chegou à família do alferes é também reveladora. Ele viera com a Corte portuguesa em 1808 e é passado de mão em mão como tradição. É comprado, herdado e presenteado. Um espelho que faz parte da história do Brasil, servindo a cinco gerações (fidalga, mãe, filha, afilhada, sobrinho), cursando uma trajetória suspeita da nobreza portuguesa aos apadrinhamento (laços sociais) e parentesco (laços sanguíneos) brasileiros, criando, assim, um percurso histórico de interesse. É importante lembrarmos que o espelho (objeto que se destaca e dá um ar nobre a casa) é comprado da nobreza portuguesa por uma brasileira, assim como os títulos e falsas honrarias no tempo do Brasil Império. É Portugal vendendo “honras” aos brasileiros a partir da estimulação ornamental destas.

A descrição e trajetória histórica do espelho nos leva a refletir sobre o próprio título de alferes: será a posição de Jacobina também comprada? Se por um lado sabemos que a família da personagem era pobre, ele próprio nos diz isso, inclusive sendo a farda presenteada por amigos, o que sugere não haver dinheiro familiar disponível para a compra do posto; de outro, ficamos sabendo, por meio de sua narração, das amizades influentes que lhe prometiam, em sonhos, altos postos: “vinha um amigo de nossa casa, e prometia-me o posto de tenente, outro o de capitão ou major...” (ASSIS, 1997, II, p. 350). Se as promessas não eram reais, porque sonhos, não significa que os amigos influentes não sejam verdadeiros. Essa parece ser uma explicação senão convincente de todo, ao menos reveladora dos sentidos ocultos (e sugeridos) na ficção de Machado de Assis como interpretação do Brasil do Segundo Reinado.

O certo é que todas essas coisas, carinhos, atenções, obséquios, fizeram em mim uma transformação, que o natural sentimento da mocidade ajudou e completou. [...] O alferes eliminou o homem. [...] Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. (ASSIS, 1997, II, p. 348)

Jacobina é tragado pela “alma exterior”, isto é, por seu papel social de alferes. Ele passa a ser exclusivamente o cargo que ocupa, e não o homem. Dali a dias a tia tem de urgentemente viajar, pois precisa assumir seu “papel” de mãe, já que sua filha estava terrivelmente doente, e deixa o sítio e Jacobina sozinhos.

Mas o certo é que fiquei só, com os poucos escravos da casa. [...] Os escravos punham uma nota de humildade nas suas cortesias, que de certa maneira compensava a afeição dos parentes e a intimidade doméstica interrompida. [...] Nhô alferes, de minuto a minuto. Nhô alferes é muito bonito; nhô alferes há de ser coronel; nhô alferes há de se casar com moça bonita, filha de general; um concêrto de louvores e profecias, que me deixou extático. Ah! Pérfidis! Mal podia eu suspeitar a intenção secreta dos malvados. (ASSIS, 1997, II, p. 348-349)

Vemos que o papel atribuído aos escravos é muito importante, pois são eles que encorajam e lisonjeiam a “alma exterior” de Jacobina. Na falta de seus donos repetem insistentemente as suas opiniões, dando um falso apoio ao sobrinho de Marcolina, tão falso quanto são os elogios conferidos, já que não partem propriamente deles, mas são repercussões dos desejos e mandos dos donos da casa. Os elogios têm, primordialmente, nesse caso, a intenção de adquirir a confiança de Jacobina que nada suspeita da fuga planejada e esperada ansiosamente pelo leitor, mas em nenhum momento suspeitada pelo *ego* do narrador. Ao ser interrogado por um dos companheiros sobre qual era a intenção malvada dos escravos, Jacobina acrescenta que antes fosse de matá-lo. Melhor seria morrer, conforme queria Shylock, que passar pela tortura psicológica a que foi sujeitado.

O estreitamento da “alma exterior” faz-se sentir na diminuição gradual dos espaços e das pessoas que o cercam (vila repleta de amigos e familiares a um sítio habitado por poucos parentes até o seu esvaziamento completo). O que resta ao moço Jacobina é o terrível sentimento do vazio, vazio que se confirmará em sua imagem refletida no espelho:

Convém dizer-lhes que, desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso

inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária. [...] deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. **O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra.** (ASSIS, 1997, II, p. 350, ênfase acrescentada)

Ao se olhar no espelho, Jacobina vê sua figura dissolvida, irreconhecível, pois sua segunda natureza foi-se embora com o “coro laudatório que evocava o seu posto a todo instante” (CANDIDO, 1977, p. 24). Seu papel social não é mais reconhecido e, com isso, ele já não mais existe plenamente.

Tinha uma sensação inexplicável. Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico. Dormindo, era outra coisa. O sono dava-me alívio, não pela razão comum de ser irmão da morte, mas por outra. Acho que posso explicar assim esse fenômeno: - **o sono, eliminando a necessidade de uma alma exterior, deixava atuar a alma interior. Nos sonhos, fardava-me, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam alferes...** (ASSIS, 1997, II, p. 349-350, ênfase acrescentada)

Dessa forma, o momento propício para a atuação da alma interior (no sono) faz com que a entendamos como subconsciente (ou inconsciente) ao que mais próximo está do que comumente chamamos alma. Apesar do protagonista não dizer muito sobre a “alma interior”, justamente por ser pequeno seu significado na constituição do sujeito, podemos perceber como é ela a responsável em parte pelo conforto existencial de Jacobina na ausência dos espelhos alheios que lhe refletem, por meio dos elogios, a imagem de seu papel social. Criando um clima fantasmagórico em que a personagem é absorvida pela penumbra esfumada do espelho e pelo vazio da alma exterior refletido em sua imagem dissolvida e na solidão da casa, o protagonista nos reporta a um mundo mágico em que as sensações são mais sugeridas que efetivamente mostradas. A caminho do delírio, a lucidez

de Jacobina o permite tentar um último e fatal recurso restabelecedor de sua natureza social.

Entrei a vestir-me, murmurando comigo [...] De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos... Continuí a vestir-me. [...] Lembrou-me vestir a farda de alferes. **Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e ... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior.** [...] Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando [...]. (ASSIS, 1997, II, p. 351-352, ênfase acrescentada)

A lembrança da farda faz com que Jacobina a vista, trazendo de volta sua segunda alma. Isso o tranquiliza e restabelece seu equilíbrio, “pois sua figura se projeta de novo claramente, devidamente revestida pelo símbolo social do uniforme” (CANDIDO, 1977, p. 24), que repercutem as opiniões e manifestações alheias causadas pela farda e sua representação social. A partir desse dia, Jacobina põe em prática o “rito da contemplação”: fica durante horas admirando-se e reconhecendo-se na farda que veste. Luiz Costa Lima, em ensaio já citado, lembra (na esteira de Durkheim) que o rito como um papel socialmente imposto, por excelência, já que prevê as atitudes que devem ser consideradas e as ações a ser executadas de acordo com as circunstâncias (COSTA LIMA, 1991, p. 43). O que Jacobina propõe, neste caso, é institucionalizar a permanência de sua “alma exterior” a partir do ritual de contemplação do uniforme, alimentando a ilusão compensatória do “coro laudatório” que falava muito do posto (da imagem externa, pública) e quase nada do homem.

John Gledson traça um interessante paralelo entre este conto e “Verba testamentária”, já aludido neste artigo, a respeito do significado da “alma exterior” e de sua importância para a constituição do “eu”. O crítico percebe que

Nicolau [protagonista de “Verba testamentária”] é incapaz de adotar a armadura protetora da “alma exterior” (o uniforme de alferes, por exemplo) e assim fica reduzido a essa coisa frágil – talvez inexistente –, o eu interior. [...] Ele só consegue continuar a viver procurando a companhia daqueles que lhe são manifestamente inferiores – com o resultado final de ser enterrado num caixão feito pelo pior carpinteiro do Rio de Janeiro. (GLEDSON, 1998, p. 19)

Considerações finais

Em “O espelho”, Machado de Assis nos oferece uma personagem dotada de poder narrativo (assumindo a narração), capaz de nos conduzir, por meio de fatos pessoais, a uma teoria baseada em argumentos se não convincentes, ao menos pertinentes se consideramos a obra do escritor e sua recorrência. A explicação de um caso acontecido quando tinha 25 anos ganha contornos cientificistas a ponto de ser apresentada parodicamente como “esboço de uma nova teoria da alma humana”. É preciso deixar claro que aquilo que pretende ser criticado (ironizado), através da paródia, não é a própria teoria do conto, mas seu arcabouço científico, isto é, o discurso cientificista que tenta abarcar e entender a complexa alma humana por meio de aspectos redutores. Outro conto de *Papéis Avulsos*, “O alienista”, já mostrava isso claramente ao apresentar um médico que, obcecado por limitar o território da loucura e da sanidade, opera um verdadeiro caos na Vila de Itaguaí instaurando a ditadura da Casa Verde. Mudando constantemente suas teorias, Bacamarte acaba por mostrar a ineficácia dos seus métodos cientificistas ao não precisar os limites perseguidos.

É compreensível, portanto, que “O espelho” ressoe em “O alienista”, pois ajuda a esboçar mais pontualmente o cenário caótico empreendido por Bacamarte e sua inovadora teoria sobre a loucura/sanidade. A questão centra-se na natureza da “alma exterior” (mutável, conforme nos ensinou Jacobina) que, em “O alienista”, adquire valor fundamental para a composição do “eu” de Mateus e de D. Evarista, esposa de Simão. A “alma exterior”, para o primeiro, é a casa; para o segundo, o interesse pelos trajes como metonímia da vida na Corte.

[...] era costume do Mateus estatelar-se, no meio do jardim, com os olhos na casa, namorado, durante uma longa hora, até que vinham chamá-lo para almoçar. [...] Pode crer-se que a intenção do Mateus era ser admirado e invejado [...]. (ASSIS, 1997, II, p. 264-265)

Suas conversas eram todas sobre esses objetos; se eu lhe falava das antigas cortes, inquiria logo da forma dos vestidos das damas; se uma senhora a visitava, na minha ausência, antes de me dizer o objeto da visita, descrevia-me o traje, aprovando umas coisas e censurando outras. (ASSIS, 1997, II, p. 279-280)

É importante lembrarmos que é a segunda alma, considerada em *Iaiá Garcia* “tão legítima e imperiosa como a outra” – no alienista é inflada a condição quase que exclusiva de “homem da ciência”, contaminando até mesmo sua linguagem –, que leva Simão Bacamarte a internar Mateus e sua própria esposa, D. Evarista, na Casa Verde.

Lúcia Miguel Pereira identifica uma possível (e eficaz) aproximação entre a “teoria da alma humana” de Jacobina e a teoria da equivalência das janelas de Brás Cubas. Para ela, “a necessidade de compensar uma sensação desagradável, geradora de humilhação ou de remorsos, por outra que devolva ao indivíduo o contentamento de si” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 92) pode ser visto com uma espécie de máscara que encobre a natureza íntima do ser. Assim, seria a “alma exterior” (o encobrimento da fragilidade humana) responsável pela compensação.

Incertas em si, necessitando cristalizar-se em torno da “alma exterior” para se reconhecerem, incertas do mundo que, por julgarem feito à sua imagem, lhe parecia também fofo e movediço, as criaturas de Machado de Assis, na sua imensa maioria, só possuíam de fato o esteio da opinião. (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 94)

Em *Machado de Assis: impostura e realismo*, John Gledson relaciona o conto “O espelho” ao romance *Dom Casmurro*, evidenciando que grande parte de suas personagens são adeptas incondicionais das superficialidades da “alma exterior”. Para o crítico inglês,

a maior parte das personagens do romance é perfeitamente feliz com as miudezas e vaidades que compõem a ‘alma exterior’: tio Cosme com seu gamão, padre Cabral com sua nomeação para protonotário apostólico, Pádua com as lembranças de sua administração interina (ou com seu pássaros), dona Glória com a memória do esposo falecido e com o filho mimado, prima Justina com seu despeito criticador e maledicente. O mais ilustre exemplo [...] é José Dias, que se tornou um cultor das exterioridades. Claro que, nesse sentido, é menos passivo que as outras personagens já mencionadas, pois pelo menos escolhe seu papel. (GLEDSON, 1991, p. 42)⁴

A teoria da alma dupla, em “O espelho”, expõe a importância do componente social (público) para a constituição do “eu”. Assumir papéis sociais não é apenas característico do homem como necessário a fim de que ele atue no “teatro do mundo”. Essa atuação social se caracteriza não só pelo discurso, lugar, intenção, mas pela própria vestimenta. Assim como a farda significava para Jacobina (e para Nicolau) a expressão de seu “eu” social, entendendo-o como forma de atuação e reconhecimento na sociedade, também compreenderá, para outros, algo equivalente. A farda no conto simboliza a “forma exterior” de se fazer e se reconhecer socialmente. Em “O espelho” a alma exterior é ora a posição de alferes, ora a de homem rico e astuto, sabiamente iniciado no jogo das aparências.

Notas

¹ Há diversas referências na obra de Machado de Assis à controvérsia, associando-a a luta entre Deus e o Diabo. Em “A igreja do diabo”, “O sermão do diabo”, os capítulos “A ópera” em *Dom Casmurro* e “A epígrafe” em *Esau e Jacó* temos alusões claras que surgem, conforme aponta Couri, respectivamente como: “luta pelo poder ou disputa por audiência; conselhos comerciais; concurso nacional e jogo de xadrez. O diabo é muito engraçado e atual nos dois primeiros contos – e só ele quer disputar. Deus, numa nobreza que sempre é segura, elegante e esperta não discute, pede apenas que o diabo se afasta porque sua conversa é vulgar, repetitiva, entediante, e encerra o assunto”. (COURI, 1997, p. 44). E Jacobina na afirmação de que os anjos não discutem mostra claramente de que lado está, portanto, sua natureza dócil e perfeita.

² Não é sem razão que vemos o universo ficcional de Machado repleto de figuras dependentes e agregadas a famílias de posses. Na primeira fase do autor, principalmente em seus romances, essa perspectiva é muito bem vista (e de igual forma analisada) por

Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas* (1977), mostrando as implicações contidas na possibilidade de ascensão social das personagens femininas em busca de um melhor lugar na esfera pública e social. Essa é a posição também assumida por Lúcia Miguel Pereira em *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico* (1949), ao examinar a postura do escritor na elaboração da justificativa do cálculo em suas personagens femininas.

³ Em “Verba testamentária” (também de *Papéis avulsos*), temos vislumbrado a recorrência deste fenômeno do Brasil Império. A respeito deste conto, John Gledson nos esclarece que “naquele tempo, o conde de Resende, vice-rei, quer aumentar os impostos para a construção de um novo cais. Para esse fim, recorre à prática tradicional (especialmente popular em monarquias absolutas) de criar falsas honrarias – tema que também aparece no primeiro capítulo de ‘O alienista’”. (GLEDSON, 1998, p. 20). No conto, quando Nicolau vê o uniforme que o rival de seu pai comprou para o filho, empalidece e o ataca, rasgando-lhe as roupas. Machado dramatiza, para Gledson, “a natureza subalterna do regime colonial que encorajava uma excessiva preocupação com adornos tão triviais...” (GLEDSON, 1998, p. 20) a fim de compor uma imagem que se constrói apenas de maneira ornamental e, quase sempre, pública. Dessa forma, o uniforme de alferes configura, também neste conto, a “alma exterior” de uma personagem machadiana.

⁴ O crítico faz uma bela interpretação das personagens Bento, Capitu e Escobar evidenciando que as duas últimas são capazes, mas do que outras, de ativarem o que se entende como “alma interior”, por isso os momentos de reflexão: “ambos são capes de ‘refletir’, recolher-se em si mesmos, abstrair-se da realidade a ponto de perderem a consciência dela, sem o horror que o mesmo contato momentâneo possui para Jacobina ou Bento” (GLEDSON, 1991, p. 43-44).

REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M. M. de. *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. (3 volumes).

BENJAMIN, W. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *Maçã e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1).

BOSI, A. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BRAYNER, S. As metamorfoses machadianas. *O labirinto do espaço romanesco – tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

Scripta Uniandrade, Curitiba, PR, v. 13, n. 1 (2015), p. 134-157.

Data de edição: 27 jun. 2015.

COSTA LIMA, L. Machado e a inversão do veto. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos Tempos Modernos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

COSTA LIMA, L. Persona e sujeito ficcional. *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

COURI, C. R. *A meia verdade em O espelho de Machado de Assis*. São Paulo: USP, 1997 (Tese de doutorado em Psicologia).

DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GLEDSON, J. A história do Brasil em *Papéis avulsos* de Machado de Assis. In: CHALHOUB, S. e PEREIRA, L. A. de M. (Org.). *A história contada: capítulos da história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhias das Letras, 1991.

GRAHAM, R. *Clientelismo e política no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MELLO E SOUZA, A. C. Esquema de Machado de Assis. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

MIGUEL-PEREIRA, L. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

MIGUEL-PEREIRA, L. *Prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SHAKESPEARE, W. *O mercador de Veneza*. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1978.

VASCONCELOS, S. G. Do outro lado do espelho: um estudo de E. A. Poe e Machado de Assis. *Língua e Literatura*, v. 5, n. 18, 1990.

CARTAS DE AMOR DO POETA

Cecilia Zokner (ceciliazokner@gmail.com)
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: Estudo da correspondência do Poeta chileno Pablo Neruda para sua mulher Matilde Urrutia, escrita no período de 1950 a 1973, compreendendo duas séries chamadas pelo compilador das cartas de “A época do amor secreto” (1950-1955) e “Quando o amor já não se oculta” (1955-1973). A aproximação descritiva se ateve aos pormenores de apresentação como tipo do papel e modo de escrita e nos elementos intrínsecos dos conteúdos, nos detalhes formais (tratamento, vocativo, data, assinatura) e nos assuntos nos quais se entremeiam questões práticas do cotidiano e projetos de futuro. E, sobretudo, as expressões do amor não isentas de ciúme, tampouco das certezas tão próprias dos apaixonados.

Palavras-chave: Carta, amor, segredo, poeta.

THE POET'S LOVE LETTERS

Abstract: A study of the letters exchanged between the Chilean Poet Pablo Neruda and his wife Matilde Urrutia, written from 1950 to 1973, encompassing the two series arranged under the headings “Time of secret love” (1950-1955) and “When love no longer hides” (1955-1973). The descriptive part focuses on details of presentation, such as type of paper and modes of writing and on intrinsic elements of content, on formal details (treatment, addressing, date, signature) and on topics in which practical everyday matters and projects for the future intermingle. And, mainly, love expressions not entirely free from touches of jealousy, or which express the peculiar certainties of lovers.

Keywords: Letters, Love, Secret, Poet.

Artigo recebido em 09 mar. 2015 e aceito em 06 abr. 2015.

Tendría mucho que decirte pero inútiles son las palabras.

Pablo Neruda

Em 2010 a Editorial Seix Barral de Barcelona publicou Pablo Neruda *Cartas de amor*. Uma edição de duzentas e cinquenta e nove páginas, impressa em papel ecológico com Introdução e notas de Dario Oses. Na breve Introdução, ele apresenta Matilde Urrutia e numas poucas palavras se detém no primeiro encontro dela com Neruda sob o signo da música, em Santiago e nos que se lhe seguiram. Presença/ausência nos muitos itinerários, justificando as cartas e os bilhetes e que norteia uma correspondência iniciada em fins de 1950 prolongada até 1973, cuja constante foi a renovada declaração de amor. Sobre essa correspondência – conservada por Matilde Urrutia e hoje, parte do Archivo de la Fundación Pablo Neruda – se refere, brevemente, aos assuntos das cartas e aos diversos tons emocionais com que foram escritas como, também, à maneira como as ordenou. Seu cuidadoso trabalho permite conhecer, com raras exceções em que não lhe foi possível decifrar a letra do Poeta, na íntegra, esses pequenos bilhetes, breves notas e cartas. Acompanhando o texto em letras de imprensa, a reprodução do respectivo original, deixando evidente, no papel em que foi escrito e nos desenhos que, por vezes, o enriquecem, a informalidade e o lúdico, expressão dessa veia espontânea e brincalhona que o Poeta sempre revelou no trato com seus íntimos e em alguns de seus poemas. Notas antecedem cada uma das cartas e bilhetes, situando-as, quando foi possível, no tempo e, igualmente, quando possível, esclarecendo sobre o lugar onde foram escritas. Muitas são as notas de rodapé em que Darío Oses, igualmente, explica algum pormenor da vida de Neruda, baseando-se em obras de outros estudiosos, dos livros *Las uvas y el viento* e *Los versos del capitán* e do poema “Que despierte el leñador”. Esclarece quem são esses amigos citados pelo Poeta, confessando que no que se refere a essa enigmática tia que coordena a presença de Neruda na Itália, nessa época, não lhe foi possível conhecer a identidade. Tampouco pode saber a identidade de outras pessoas citadas apenas pela inicial do nome uma vez que não o esclareceu. Aclara sobre a situação geográfica de dois topônimos chilenos e sobre uma expressão que Neruda usou que é um estribilho próprio da música popular chilena. Também sobre o problema de saúde de Matilde e sobre o nome,

entre humorístico e provisório que haviam dado ao filho que esperavam. Certamente, um trabalho cuidadoso e de grande valia o possibilitar o conhecimento dessa correspondência de Neruda que tanto pela forma com a qual é apresentada como pelo conteúdo é, sem dúvida, *sui generis* se comparada ao epistolário amoroso de seus congêneres mais conhecidos.

Certamente um trabalho minucioso e de grande valia possibilitar o conhecimento dessa correspondência de Neruda que tanto pela forma com a qual é apresentada como pelo seu conteúdo é, sem dúvida, *sui generis* se comparada ao epistolário amoroso de seus congêneres mais conhecidos.

Matilde, longo e grande amor de Pablo Neruda é a destinatária dessas cartas, escritas entre 21 de dezembro de 1950, quando Pablo Neruda não havia, ainda, se separado de sua segunda mulher, Delia del Carril, até fevereiro de 1955, ao ocorrer o rompimento e se inscrevem na *época del amor secreto* como chamou Darío Osés a esse período. Formam a primeira e a segunda parte do livro. Daí ser explicável que nas primeiras cartas, Delia del Carril seja, por vezes, mencionada. Presente, implicitamente, no verbo de primeira pessoa plural quando o casal ainda fazia viagens juntos: *hemos estado em Varsóvia, Praga y Viena...; Nosotros regresaremos allí [em Paris] dentro de un mês; hemos vuelto de Shangai, escribenos a Praga; salimos mañana a la reunión que tu sabes [...]; escíbeme una carta para nosotros [...]*. Ou, mencionada como se, efetivamente, participasse das decisões: *Ahora no me escribas mas privadamente. Contestame e en forma general sobre tu vida y proyectos, y así me dices tu decisión para que se sepa y tome yo con Delia las medidas necesarias*. E, quando pretende camuflar o relacionamento, enviando a Matilde um postal da Rússia onde assina Pablo y Hormiga, o apelido de Delia. Ou, no convite que faz para que passe o Ano Novo com eles: *Comunicamos a Ud que pasaremos el Año Nuevo em Roma. Queremos contar contigo, chilena loca. Vente esse día de donde estes y te vuelves donde no te preguntaremos. Teléfono para preguntar por nosotros em Roma [...]*. Na carta de 26 de outubro que Darío Osés presume ser de 1951, primeiramente diz de sua raiva ao telefonar-lhe e não a encontrar em casa e de quanto falou mal dela por isso a ponto de Delia ter se incomodado. Faz referência aos presentes que lhe enviou e pede que mencione ter comprado algo chinês. Também, que ela conte tudo sobre seus amigos de viagem sobre o que irá averiguar. No segundo parágrafo anuncia estar tudo ajustado conforme combinaram e que irá telefonar, pois eles têm muito o que dizer e que tomou decisões que irão

lhe agradecer. Pede que programe bem os detalhes da viagem, que pense no que vai dizer na carta a D. (certamente Delia). Três dias depois, de Paris (segundo o P. que antecede a data e informação de Dario Osés), torna a se referir a *nuestro proyecto* que está confirmado e supõe que ela já deve ter recebido o jaquetão o qual deverá ser mencionado somente para ele. Pede que lhe escreva uma *carta para nosotros* (na verdade, para ele ainda que, certamente, o pronome no plural faça supor que dirigida a ele e a Delia), esclarecendo sobre seus companheiros de viagem e o hotel em que ficaram na Suíça. Insiste no pedido porque essa viagem é comentada devido a uma carta que ela mandou para D. (outra vez apenas a inicial do nome Delia). Finalmente, a carta em papel timbrado do Hotel Cornavin de Genebra, com a notação do dia da semana e do mês (*miércoles*, 12) em que, ainda uma vez se refere à Delia, desta feita usando a letra H., provavelmente de Hormiga, como é presumível e nota Dario Osés. Diz que anjo ou diabo ela continua velando pelo amor deles, pois H. aceitou plenamente, o plano que ele havia ideado para afastá-la e assim eles poderem estar juntos sem maiores entraves.

Assim, na verdade, nunca houve da parte do Poeta, uma preocupação quanto ao papel em que escrevia. Usava papel timbrado (ou um envelope) do Senado do Chile, da Câmara dos Deputados da Itália, da “Fundación Pablo Neruda para el estudio da la poesia”, de hotéis (Copacabana Palace do Rio de Janeiro, Cornavin de Genebra, Hôtel d’Angleterre de Roma, Grand Hôtel e Malmen de Estocolmo, Maury de Angofogasta). Ou folha destacada de uma agenda, envelope, algum pedaço de papel rasgado qualquer e postais (paisagem da Rússia, de Machu-Pichu, de Buenos Aires, reprodução de Jacob van Ruisdael, da companhia aérea na qual viajava). Até porque em Paris, escreve no Correio (*he venido al correo y em medio del torbellino de gente que pasa a mi lado solo tengo tiempo para darte el beso que te mereces*) ou num Congresso em que algum intervalo lhe permita fazê-lo: *Como por aquí pasa mucha gente a verme y me miran la carta voy a cerrarla*. Então, se por vezes, os papéis são ilustrados como aqueles que usa quando lhe escreve da China, na maioria das vezes, nessa correspondência para Matilde datada de Roma, Berlim, Paris, Viena, /Rio de Janeiro, Buenos Aires, Isla Negra, Genebra, Pequim, Estocolmo, Nápoles, Genebra, viajando no trem transiberiano ou, ainda, num voo, chegando em Buenos Aires, entre Londres

e a Suíça, sobrevoando a Espanha, o faz, servindo-se do papel que, no momento, lhe está às mãos e com letra do próprio punho.

Exceções, as duas pequenas cartas datilografadas. Uma delas, em papel chinês, sem erros e a outra, posterior, em que o Poeta comenta ter comprado a máquina (*esta GANGA*) o que explicaria as imperícias na datilografia, como aponta Dario Oses. As demais cartas são todas manuscritas, na letra apressada que lhe é peculiar. Vez por outra com uma letra maior do que a habitual e quase sempre com tinta verde ainda que, de vez em quando, use vermelha que a impressão do livro tem o cuidado de acompanhar. E azul (ao escrever de Berlin ou no avião) ou preta (em breve frase, acompanhando umas entradas, num bilhete, junto com mensagens de dois amigos e naquele que trata de questões práticas e diz ter perdido a caneta); ou algumas linhas com tinta verde que deve ter acabado uma vez que usou também tinta azul. Uma escrita alinhada horizontalmente, por vezes um pouco ascendente, inclinada para a direita, ocupando toda a superfície do papel ou completando o assunto na vertical ao aproveitar o espaço deixado pela margem. Ou bem ascendente como o pequeno bilhete sem data em que anota, apenas, com uma letra maior do que a habitual, *Hoy miércoles*; e uma ou outra vez em diagonal no papel retangular. Poucas vezes aparece descendente como nas cartas de 26, 29 e 31 de outubro de 1951, quando embrabece com Matilde; ou na de 10 de dezembro, sem ano, na qual ele conta ter estado gripado e provavelmente ainda não esteja recuperado, mostrando um certo desânimo e na carta em que se mostra cheio de saudade, a ansiar pelo encontro previsto. Há casos em que circunda ilustrações impressas no papel ou faz um desenho Na carta de 25 de outubro de 1952, um desenho cheio de significados: mesa com vaso de flores, mulher chorando com tantas lágrimas que não apenas constituem uma *sopa de lágrimas*, como caem para o chão, um cachorrinho malhado cuja curiosidade se revela no balão sobre ele, contendo um ponto de interrogação, duas garrafas, um sol que segundo as palavras escritas perto dele é indicador de esperança para as pequenas figuras humanas, Matilde na frente segurando a sua mão, correndo provavelmente para a liberdade. Ou o desenho da carta sem data em que repete (como assinala Dario Oses) *o retrato de Matilde que fez Diogo Rivera, isto é um rosto visto de frente e de perfil*. Ou este outro desenho num pequeno bilhete: uma árvore da altura do cartão, uma casinha rudimentar

no seu canto esquerdo, tendo ao lado, representado em poucos traços um ser humano e umas linhas horizontais, onduladas, ocupando a largura do cartão. Faz o desenho de uma flor num cartão em que escreve: *Esta se la mando desde la estación de Berlín.*

Quanto à data, pode-se dizer que em cada carta, é diferente a maneira como o Poeta registra o dia, mês e ano em que escreve. Ou não o faz e a informação é dada, ocasionalmente, pelo timbre do Correio ou por uma letra que se acrescenta à carta e que Dario Oses opina ser a de Matilde. Informação que, no entanto, ainda no dizer do organizador das cartas, pode ser incorreta como no caso daquela cujo conteúdo parece não corresponder à data: 9 de outubro de 1959. Por vezes, é o próprio Neruda que põe em dúvida o dia em que escreve e lhe acrescenta um ponto de interrogação: *Isla Negra domingo 14?* E mais adiante, Feb. 1955. Em quase uma dezena delas, ou pelo assunto ou pelo tom emocional ou, ainda, a partir do lugar de onde Pablo Neruda escreve, Dario Oses presume o ano em que foi escrita o que pode ser por aproximação como no caso da breve carta enviada da Finlândia onde Pablo Neruda esteve duas vezes, em 1955 e em 1957. Ou do postal enviado no dia 14 de setembro do trem Transiberiano que remete, com segurança, ao ano de 1951 que foi o ano em que o Poeta realizou essa viagem. Também aquela, sem data, mas que se refere ao aniversário de Matilde escrita numa sexta feira, certamente, num 5 de maio. De maneira geral, a data é colocada no início da carta, pode acontecer, porém, que ela apareça no meio do texto ou no fim. Poucas vezes, elas trazem as três informações usuais. Muitas, simplesmente, não são datadas: aquelas, na sua maioria, escritas quando o Poeta e Matilde já moravam em Santiago, mas, ainda, em casas separadas e eram enviadas e recebidas no mesmo dia quando, então, ele escreve apenas *hoy* ou *hoy miércoles*. Nas demais, as combinações são as mais variadas: somente o dia do mês ou somente o dia da semana. Ou o dia da semana e do mês. Ainda, o dia da semana, o dia do mês e o mês. Ou o dia da semana, do mês, o mês e ano. O dia e o mês. Dia da semana, dia do mês e o ano. Algumas, registram o dia do mês, o mês e a hora à qual se acrescentam *de la noche, de la mañana, p.m.* Noutras, há uma reafirmação da data pelo uso do advérbio *hoy* acompanhado ou somente da notação do ano ou o dia da semana, dia do

mês, o ano. E duas vezes, somente o advérbio *hoy*: uma vez acompanhado de PM e outra da explicação *no sé que dia es ni que fecha*.

Embora haja cartas em que o Poeta use o tratamento *Usted* e outras, poucas, em que mistura *tu* e *usted*, na maioria delas, emprega o pronome de segunda pessoa. Quanto aos vocativos, ainda que não apareçam em todas as cartas eles, na verdade, são inúmeros, muitos e diferentes entre si. Assim, na primeira carta que foi registrada em *Pablo Neruda cartas de amor*, o vocativo é simplesmente Matilde o que, salvo uma vez, não mais acontecerá. Irá aparecer abreviado (Mat) ou acompanhado de um possessivo (Mati mia?) posto em dúvida pelo sinal de interrogação que o acompanha e que terá resposta no segundo parágrafo, iniciado secamente com o nome próprio Matilde ao qual se seguirão as queixas que dela tem o Poeta. Mas que se diluem ao começar o parágrafo seguinte com a expressão *querida*. Em outras cartas Matilde será antecedido de expressões díspares: *Santa Matilde*, *Doña Matilde*, *Estimada Srta Matilde*. Três vezes, Neruda antecede o nome de Matilde da palavra *Santa*. Uma vez sem colocar a data e em dois bilhetes, o dia cinco de maio, aniversário de Matilde que não corresponde ao dia dedicado à Santa Matilde. E não se atendo a alguma qualidade que as pudesse tornar semelhantes porque a seguir a chama de *hechisera de bolsillo*, *sultana del mar*, expressões que lhe conferem um poder – o de se fazer amar – ao qual o adjetivo *santa* poderia, também, ser relacionado. *Doña Matilde* é, certamente, uma troça ao estabelecer um distanciamento que o *Usted*, a seguir, reafirma, assim como os verbos na primeira pessoa do plural – na verdade, ele se expressa, *soit disant* em nome de amigos e de Delia com os quais pretendia passar o Ano Novo em Roma. Ao chamar Matilde *Paloma de la Guerra*, é possível que a esteja a fazer uma relação, como o observa Dario Oses em nota de rodapé, com a Pomba da Paz que ele havia entregue no II Congresso Mundial da Paz, realizado em Varsóvia. No entanto, o jogo de palavras em *Hasta, luego Paloma de la guerra* é bem instigante. Porque o advérbio *luego*, separado do *Hasta*, pela vírgula que desfaz a expressão *hasta luego*, parece remeter a uma possível transformação comportamental e emocional, algum estado belicoso de Matilde, levada a viver uma situação ambígua com o Poeta haja visto que sua separação de Delia del Caril não havia, ainda, ocorrido. Trocista, o vocativo *Estimada Srta. Matilde*, repetido na despedida, a introduzir uma lamentação pelo encontro frustrado. Troça que se intensifica

na segunda parte da carta em que, na sequência de epítetos entre o primeiro, *alma mía* e o último *tierra de mi corazón* se misturam expressões de exagerado lirismo com outras fantasiosamente infantis. Mais usados, os vocativos *querida mía* (inclusive, uma vez, a reafirmar a posse com o uso da vírgula entre as duas expressões e outra vez, servindo-se do pleonasma *mía, mía*) e, sobretudo na sua indiscutível síntese, os vocativos *amor, mi amor* ou *amor mio* que, também, aparecem no meio da carta (como *Patoja mia*) e no seu final e, então, reafirmados por um uso pleonástico ou por outros vocativos: *vida mía, mi adorada, alma mía, adorada, dulce mia*. Alguns vocativos, no entanto, aparecem apenas uma vez: *muy adorada mujercita mia, valiente mujercita mia, Mi retaguradia cagoncita, fiero mia, perra mia, Sra. Rosario, doña Rosario, Pat Hoja, Patoja mia, Amor Patoja de mis entretelas, Patoja loca, Cochina Patoja, Patoxita, La Chasca, Mi estimadita, diabla colorada*.

Se nesses vocativos está presente a afirmação do amor em múltiplos diapasões (o lírico, o amoroso, o trocista, o brincalhão) assim acontece, também, nos epíteto, que se espalham pelas cartas. Ou chamando Matilde de *la Chasca, Patoja loca, mi Chascuda* ou de *chilena loca* a demonstrar intimidade de amigo numa carta escrita quando ainda estava na companhia de Delia del Carril. Ou, simplesmente *corazón*. Num bilhete de poucas linhas, sem referência a lugar e sem data, em que o vocativo é *Doña Rosario* e o remetente, *el de Temuco*, anuncia a remessa de um manto de Araucanía para *la medusa araucana*. Amorosamente a chama de *sueño mio, adorada mia* e, apaixonado enumera *amor, adorada mia, sol de este día, luna de la noche*. Uma vez finaliza, brincalhão, com *perra furiosa* a lembrar do epíteto de outra carta, *fiero mia* (depois de um desentendimento) e, ainda, o de outra, *mi perra*. Em duas outras cartas se apraz em enumerações de epítetos. Numa, os antecede do possessivo de segunda pessoa a jogar com o possessivo de primeira pessoa para estabelecer uma ligação absoluta entre Matilde e ele: *tu boca es el pan de mi boca, tu corazón es mi corazón, tu cuerpo adorado es mi reino*. Em outra, justapõe simples adjetivos – *firme, amada, dulce, valiente, alegre, seria, leal* – sendo que o último, *abrazada*, é completado por um adjunto a exprimir aquele desejo de um amor sem fim, sentimento tão próprio dos amantes, o desejo da eternidade: *abrazada por toda la vida a su capitán*.

Como diz Darío Oses, as cartas foram escritas ao correr da pluma, sem nenhum cuidado estilístico. E, assim espontâneo, o tom em que Neruda

as escreve e que se mostra em perfeito acorde com o seu jeito de ser: primorosamente amoroso, ainda quando se revela dominado pelo ciúme e pela desconfiança como na carta de 26 de outubro de 1951: [...] *estoy cansado de traiciones* [...]. *He pasado desesperado estos días, nervioso y colérico* [...]. Em outra, sem data, escrita numa quarta-feira, em que inicia com o vocativo *amor mío* e procura se desculpar por um desentendimento que tiveram, argumentando: *No podemos poner en peligro nuestro maravilloso amor* e termina mandando *Todos los besos*, e acrescentando o epíteto *fiera mía*. Exceção desses raros momentos de desagrado, o tom das cartas é sempre o de um homem apaixonado. Mas, nota, ainda, Darío Oses, que embora sendo grande Poeta, ele incorre nos *piores lugares comuns* do bolero como na carta de 26 de outubro de 1952: *tus lágrimas riegan tu corazón y el mío, te cambian y te enternecen, estamos más juntos que muchos que jamás se separaron, nuestras raíces están amarradas y mojadas con las mismas lágrimas*. Piegas, na mensagem de três linhas *Te acuerdas? Yo sí. Ay que divino! Pieguice que, también, está presente ao designar Matilde de valiente mujercita mía, firme, amada, dulce, valiente, alegre, seria, leal, y abrazada por toda la vida a su capitán, tu boca es el pan de mi boca, tu corazón es mi corazón, tu cuerpo adorado es mi reino*; quando se lamenta por alguma atitude que não está a entender (*fué todo esto un nuevo puñal [...] sabrás cuanto puedes herir, solo con la mentira o sin la verdad*); ou reafirma seus sentimentos (*y te doy una vez más mi cuerpo y mi corazón; Sale alguien a Paris que lleva esta carta con mi corazón para Ud.*). Porém, tais expressões, tão amorosamente sentimentais, como igualmente o constata Darío Oses a respeito dessa carta de 26 de outubro de 1952, se minimizam pelo vocativo *mi retaguardia cagoncita* e pelos desenhos infantis e trocistas que acrescenta. Porque, não é raro misturar, nessas cartas, um tom emocional e terno ao tom brincalhão ou ao linear e prosaico. O brincalhão se mostra nesse relembrar do momento em que se apaixonou por ela *aunque tuviera fiebre*. Só depois, quando eles se encontraram na Romênia é que ele se deu conta de seus sentimentos o quer o leva a rotular-se respectivamente de *el muy pelotudo* (o muito bobo). Também, ao enviar, da Suécia, um postal para seu cão Donegal cujo nome antecede da expressão *Señor* além de lhe acrescentar o sobrenome de Matilde e a primeira letra do seu próprio sobrenome: *Bonjour, guau, guau, good morning, conserve tes longues oreilles et la couleur de tes cheveux. S'embrasse e [...]* Ou, mencionando-o a agradecer: *Fui esta mañana al Museo de Hist. Natural. Vi muchos animales raros pero ninguno como el*

Donegal) ou, ainda, ao enviar um cartão postal para *Matilde y Donegal* cuja graça se intensifica nas perguntas que faz: *Qué hace? Riega?* Pilheriando, no cartão em que escreve primeiramente, com letras grandes *Ojo!* Para afirmar em seguida que a sua amada será chamada, a partir de então de *Patoja Pablo Naruda*; e quando se despede dizendo *te besa en la trompa* ou *La abraza mi camisa, rodeando esse talle adorado* retoma, com seriedade, o nome que inventou para Matilde, na apresentação de *Los versos del capitán* (Doña Rosario) y se identificando como *el de Temuco*; ou ainda usa como vocativo o apelido de Matilde no diminutivo, *Patoxita*. Numa explicação, feita objetivamente – *No traigo el Canto porque traía outro libro. No hay espacio en la camioneta*, ele a antecede de um texto jovialmente didático que estabelece um castigo *para las chasconas porfiadas* entre as quais, se presume, está incluída Matilde, determinando, um prêmio (por bom comportamento, cujo beneficiário seria ele próprio uma vez que a levando a Valpo (Valparaíso) como promete, a teria em sua companhia. E na quadrinha ingênua, não isenta de rima rica, completa o perfil da *chascona porfiada*, no caso mentirosa. Tampouco, não são desprovidos de troça carinhosa alguns epítetos como *lagrimona, puma roja, cara de mona, Santa Matilde, hebicera de bolsillo, frivolona* que, na carta de 18 de abril de 1953, iniciada cerimoniosamente com um *Estimada Srta. Matilde* (repetido na despedida) se justapõem em número de oito: *alma mía, sangre de mis venas, sombrero de mi cabeza, cola de mi perro, tesoro de mi alma, punta de mi nariz, perra adorada, tabaco de mi pipa, tierra de mi corazón* como a querer, jocosamente, atenuar as expressões de ciúme: autointitular-se seu modesto amigo e acusá-la de mover sua *chasca en la calle* por não encontrá-la em casa, o que, de modo enfático e exagerado, designa de *ingratitude, infâmia, infernal harpia*. Ainda, a imagem *calientita como una tortilla fresca* numa comparação risonha como risonha é a enumeração de objetos díspares e inventados que lhe manda de presente como o anuncia na carta de 26 de outubro de 1952, escrita à máquina: *1 Caja china de cartón y seda para guardar y esconder las penas / 1 caballito blanco para que vengas corriendo a mi lado, 1 caracolo de las Islas para que me escuches en tu oreja noche y día / 1 frasco chino para que me guardes una lágrima, una cajita china para que me guardes una sonrisa / 1 cantarito de porcelana para que bebas y cantes / un pescadito de Italia para que vayas y vuelvas / y / muchos libros para que nos los leas*. Igualmente escrita à máquina, toda com diminutivos (Matildita Nerudita PATOXITA, cartita, maquinita, maridito, DON PABLITO) e

muitos erros de datilografia, aquela em que anuncia ter comprado a *magnífica* máquina de escrever que elogia ser de PRIMER ORDEN e designa como GANGA, nos sentidos que lhe dá o Aristos: objeto apreciável adquirido a baixo custo ou usado com o sentido irônico para designar um objeto sem valor ou incomodo.

Embora trate de um assunto sério, Neruda não se priva de fazer uma brincadeira. Assim, ao mandar a Matilde uma orientação prática – entrega do pacote com originais destinados à Editora Losada para um amigo que irá viajar a Buenos Aires – o bilhete que redige é escrito num tom formal que Darío Osés define como entre o *paródico e cúmplice* que faz lembrar a inclinação de Neruda para o disfarce: inventa para Matilde (a quem chama de Sra. Rosario) um marido (*saludando a su esposo*), na verdade, ele mesmo, e um filhinho chamado Nyon que é o nome do cachorro que eles trouxeram da Europa.

Mas, por vezes, é realmente prático e objetivo. Assim, ao tratar do envio de um endereço, de documentos, de recortes, de livros, se referir a um amigo, mencionar itinerários e planos de viagem; anunciar a remessa de flores ou de presentes (*te he buscado tiernos regalos, Le compre una linda botella verde y unos pájaros de madera*) e de eventuais ajudas financeiras; planejar os encontros com Matilde que ele tanto almeja e que, nas cartas, aparecem apenas esboçados. Se por uma vez faz referência ao transporte da bagagem até o porto, à possibilidade de levar animais a bordo, a cambio de moeda, a não ter ainda o visto para entrar no Uruguai o que expressa, sobretudo, é a vontade desse encontro, a reafirmação de que ele irá se realizar: *El proyecto de reunirnos no encuentra ningun obstáculo, por el contrario va cada dia mejor; yo quiero tenerla en mis brazos el 1 de año como el año pasado. Así será. Ou, pasaremos juntos el 1 del año. Ou, ainda: nuestro proyecto que está seguro.* E, persistente, como soi acontecer com amantes que estejam separados, esse desejo, sempre renovado, de estar junto com o ser amado que o Poeta exprime em pequenas frases (*me muero por estar contigo; deseo de estar contigo; siento en el alma no poder estar contigo, corazón; Solo tú me faltas, amor; que largos son los días sin ti y las semana.* Ou, estendendo-se em expressões, que podem se mostrar piegas (*cuanto las horas que me faltan para besar tu boca adorada. Amor, Amor, me haces mas falta que el aire y que el mar aquí completas lo más bello del mundo para mí*) ou se aproximar do mundo que aspira num delírio da esperança (*No te digo más sino que te extraño,*

te busco, te encuentro aunque no estes y te beso). E o constante lamentar da separação (*Aunque solo um día o dos que dolor no estar contigo; que largos son los días sin ti y las semanas; Solo que aqui no tengo cerca de mí lo que más quiero en el mundo, tu boca, tu cuerpo, tus ojos, vida mía*). Ou as lembranças de momentos felizes (*Hoy he paseado solo por esta ciudad de pronto vacía, con recuerdos en cada esquina, recuerdos de amor y locura*). E, inexorável, o persistir de Matilde no seu pensamento: *Un día sin verte pero viéndote; Yo pienso en ti día y noche, noche y día, amor mío, dulce mía* [...].

Inserindo-se na expressão amorosa do Poeta, breves referências a fatos do cotidiano: alude a encontros ocasionais com amigos nas suas viagens, a um pesadelo que teve, a um possível tremor de terra durante a sua viagem a Tocopila e ao carinho com que ali foi recebido. Também, sobre a gripe que o acometeu, sobre os exames médicos aos quais teve que se submeter e à preocupação pela saúde de Matilde que o impede de dormir bem, inquirindo como ela passou a noite, se marcou hora com o médico e, afirmando: *hago cuanto puedo por tu vida, no me gusta tu estado de ayer*. Expressão de cuidado com Matilde que se entremeiam a assuntos referentes à construção da casa nova, anuncia que está a lhe enviar *3 sacos de cemento* ou, eventualmente, se limitando apenas ao essencial sem se deter em vocativo, data, despedida ou assinatura como no bilhete em que dá conta de certas diligências relacionadas ao engenheiro e à lareira. Pede que subscribe envelopes, que lhe compre barbante no Mercado, que lhe mande o que precisa para se barbear, os medicamentos que tomava na Itália, menciona seu cão Donegal. Diz que perdeu a caneta. Por vezes, avisa que não passara na sua casa pela manhã, mas à tarde ou que vai lhe mandar o carro ou, ainda, pede que o mande de volta ao meio dia ou pelas dez horas.

Nos acordos para o uso do carro (*mande el coche antes de las 11; mándeme el coche a las 10; devuélvame el auto com Homero; y a qué horas debe salir para mandarle el coche*) ou nos recados que lhe manda (*Amor, si puedo paso a verte; Amor mío, no puedo pasar a verte; no creo que podré verla en la tarde quedamos en vernos el jueves*) evidencia-se a rotina instaurada. Pablo e Matilde já residem na mesma cidade embora não totalmente livres para estar juntos, pois ele ainda não desfizera os laços que o prendiam a Delia del Carril. Consequentemente, usavam de artifícios como vinham fazendo durante as viagens, para poderem se encontrar como aponta essa breve informação que fala da *Playa Salinas* e

da *casita colorada sobre roca* que, segundo Dario Oses parece sinalizar um possível encontro sempre desejado. Porque a falta que lhe fazia Matilde, confessada logo na primeira carta de 21 de dezembro de 1950 não diminuiu ao longo do tempo. Cinco anos depois escreverá: *que largos son los dias sin ti y las semanas!* E assim como confessa que a leva consigo *en la mitad del pecho* para onde quer que va – *yo pienso en tí dia y noche, noche y dia, amor mío, dulce mía, y no sé si te quiero pero te quiero* – também se mostra inseguro porque ao dizer *te espero* é levado a pedir uma reciprocidade, *espérame* que a expressão *nos seas perra* que a antecede parece demonstrar uma dúvida.

Ao finalizar suas cartas, por vezes, Neruda não se despede e nem assina. Ou se limita à palavra *Siempre* ou à expressão, *hasta luego*, simplesmente, *ou seguida de Mil besos* ou do adjetivo *adorada*; ou envia um *rayo verde de todos los cielos* ou pergunta *cómo estás de fondo y forma?* Na sua grande maioria, porém, as despedidas se constituem declarações de amor: *Te aprieto a mi corazón amor mío, com cuerpo, alma y amor; Por último quiero decirle que la amo; Te quiere; Te quiero, amor; Te amo; La quiero con sol, de noche y de dia, a toda hora. Amor mío.* E a longa expansão amorosa *eres para mí, el centro de todas las cosas, de tu chasca sale el sol, tu boca es el pan de mi boca, tu corazón es mi corazón, tu cuerpo adorado es mi reino* talvez tenha sido imprescindível no difícil momento que viviam com a ameaça de não se concretizar a gravidez de Matilde o que já ocorrera antes. Também estão presentes os lamentos pela separação em que vivem. Neruda se refere ao tempo perdido, aquele em que não estiveram juntos, vislumbra uma esperança: *viver sim sobresaltos. Ou deseja-lhe a presença (te extraño, te busco, te encuentro aunque no estes).* Reafirma sua posse (*Eres mía*) e em cada carta, a sua entrega ao escrever, quase sempre no final, os possessivos *su suyo, tu tuyo, Es tuyo, siempre tu Capitán.*

E manda beijos nessas despedidas embora possa acontecer o envio de beijos no meio da carta (*acumularé todo el dia besos para tu cuerpo que es interminable para mí, aunque la vida me la pasará besandolo no lo terminaré de besar ou te besa por todas partes empezando por la planta de tus pies y terminando en el último pelo de tu pelo de puma* [esta palavra puma aparece riscada] ou no início e no fim como na que escreve no dia em que faz cinquenta anos (*Amor mío, mi pimer beso [...] y todos los besos que caben en tu boca postal y en tu corazón que tiranizo*) Neruda manda beijos ao se despedir. Muitas vezes, simplesmente enviando *besos, Besos de Coihueco; muchos besos y “todo el amor”; mil besos; besos y otros mil;*

felicidades y besos; todos los besos. Ou apenas escreve num postal, enviado da Argentina, *Besos* e no postal seguinte, das ruínas de Machu Pichu, *Más besos.* Ou, usando o verbo com os pronomes de segunda pessoa (*te beso, te besa*) ou de terceira pessoa: *La besa a Usd en la trompa; la besa por todas partes; te besa estimada Srta.Matilde.* Ou se mostra trocista, *La beso y sigo mi oda* ou faz referência ao cabelo, à boca, ao coração, ao corpo de Matilde, *Todo eso [...] lo recuerdo y lo beso* ou a seus olhos *sus ojos que beso.* Seja acompanhado de um vocativo amoroso ou reafirmando a posse (*Amor mio te beso muchas veces; Eres mia y te beso*) expressa, também, na simbiose que ele determina: *besos para mi boca (que está em tu cara).* Ou dando razão para o beijo *Te beso por todo ese tiempo perdido; para darte el beso que te mereces valiente mujercita mía* ou, seu dizer amoroso mais ardente, completando essa ação de beijar com um objeto direto ou com advérbios de modo *Te beso de arriba a bajo; te beso toda la carne, los huesos y el alma; el beso mas largo, mas dulce, el que se quede en tu boca para toda la vida).* Exceções, aquele beijo que ele manda num momento de ciúme (*Um beso, pero en la frente de quién quiere deveras defender tu amor*) e o que determina que sejam todos *todos los besos que siempre vão contigo.* Ainda, a brincar, especificando tamanhos e cores: *cajón de besos surtido grandes y chicos, colorados, verdes color de cata etc.* Por uma vez, desejando um beijo de Matilde, quando lhe escreve numa de suas viagens e, possivelmente de um país onde havia neve, pois diz que *daria toda la nieve por uno solo de sus besos, pero de los que Ud. Sabe, no de los duros.* Outras vezes, contando as horas para *besar tu bocica adorada* ou, anunciando beijos: *apenas duerma* [ao voltar de uma viagem difícil] *vuelo a besarte.* E, presumindo um dia difícil, ainda assim, promete: *alcanzaré a darle um beso.* Ou, ainda: *esta no es una carta sino um beso. Te lo doy a través de la tierra y seguiré besándote através del mar.* E, cheio de lirismo os define: *Te mando mas besos que la lluvia que cae y pronto te los daré con mi propia boca.*

Cartas há sem vocativo e sem assinatura. A não ser duas vezes – nas poucas linhas que acompanham uma flor que lhe envia onde assina Neruda e numa carta em que simula estar a dirigir-se a uma pessoa estranha, quando assina Pablo Neruda, ele não coloca o seu nome no fim da carta, identificando-se de várias maneiras. Excepcionalmente o faz uma vez num postal escrito no trem transiberiano quando, junto a seu nome, consta está escritoormiga Hormiga, o apelido de Delia del Carril. Nas demais, apenas uma vez escreve *Pablo* (uma vez antecedido do advérbio *siempre*) e *tu Pablo*

duas vezes; ou a inicial de seu nome ou a inicial de seu nome antecedido do possessivo *tu* e do possessivo *su*. Adjetivos estes, usados, com frequência a anteceder, pleonasticamente, o pronome *tuyo* e *suyo* numa reafirmação de entrega: *tu tuyo*, *su suo* pois não poucas vezes usa apenas *Tu* ou *Suyo* (uma vez com a variante *suyo su admirador* ou *su Pablito*). Ou, acoplados ao termo *capitán*, (remetendo ao título do seu, então, livro secreto) com que assina um das cartas e também *capitano* (lembrando a Itália onde o livro foi publicado pela primeira vez). Assim *tu capitán*, *Tuyo Tu capitán*. *Su Capitán*, *Su capitano*, *Su cane di Capri*. Exceções, quando assina apenas *Capitán*, *Don Pablito*, *tu Bimbo*, *el de Temuco*, *el ciego de los versitos*.

As declarações de amor estão presentes ou no início ou no meio ou no final das cartas e, em muitas, se repetem. Simplesmente *te quiero*, *te amo*, *la amo* que, por vezes, são insuficientes para expressar tudo o que sente: ciúmes, necessidade de reafirmar posse e entrega, insegurança que o leva a defesa do amor que sente e que define.

Na primeira carta que faz parte da compilação *Cartas de amor*, datada de 21 de dezembro de 1950, as primeiras linhas são de reproche pelo que Matilde havia escrito e que à seguir, no caso em que ela aceite sua sugestão de viajar a Paris, a sua presença o livraria da raiva que sente. E conclui: *En verdad te necesito*. Já no mês de outubro, presumivelmente, como indica Dario Oses, do ano de 1951, é dominado por uma incontrolável crise de ciúme que o leva, inclusive a pensar em pedir a Ivette (uma amiga fiel?) que viaje a Paris para averiguar tudo que o intriga a respeito de Matilde. Três dias depois, insiste (*Te lo ruego que lo bagas*) para que ela escreva contando de sua viagem, dos seus companheiros de viagem, do hotel em que ficaram na Suíça. Mas, termina a carta, carinhosamente e repetindo que a espera. E, dois dias depois, novas perguntas e acusação (*Matilde fue todo eso um nuevo puñal*) às quais se junta a inquietação sobre os rumores de sua viagem com os amigos mexicanos. Outra vez, a disposição, confessando que junta toda a força necessária de “conservá-la”. Continua a insistir no quanto ela pode feri-lo com mentira ou com a falta de verdade. Porém, reafirma que o plano de encontro que planejam não sofre obstáculo. Mas, ainda pergunta: *E nosotros?* E, assim como, numa carta, diz *te espero* é levado a pedir reciprocidade, *espérame* que a expressão *no seas perra* que a antecede aponta para uma possível dúvida. Insegurança quer o leva a reafirmar posse e

entrega. Seja brincando: *mi amada desde ahora será llamada Patoja Pablo Neruda*, seja afirmando ser o seu dono: *Ahora ya te he arado entera, te he sembrado entera, te he abierto y cerrado, ahora eres mía. Para siempre*. Porém, se submetendo, igualmente, à entrega – *se que eres mía y que soy tuyo* – sentimento que o leva ao nós. Assim é que, então, irá definir esse amor a partir do possessivo de primeira pessoa plural: *nuestro maravilloso amor; lo importante es nuestro tesoro, nuestro amor; firme y profundo, el amor, tuyo y mío, lo nuestro; nuestro amor es como estos días de mar: limpios y claros solo para ser felices; Hay algo más importante que tu y que yo, somos tu y yo. Juntos somos lo que la pobre gente no alcanza jamás, el cielo en la tierra*. Não se negando, então, a enfrentar as agruras da vida, *enfermarnos juntos, sudar juntos y revivir juntos para querernos – solo por querernos toda la vida*. Não, porém, poupados da mágoa de não lhes ser permitido viverem juntos, é levado a proclamar: *defenderemos nuestro amor toda la vida; lo defenderemos pero no por días sino por la vida. Ya verás; mi vida le escogí yo y la escogí para ti también*. E, se tem certezas – *vas hacia mí. Adonde vayas, Andes, vuelas, corres, vas andando, volando, corriendo hacia mí* – igualmente se lamenta: *Cuando viveremos sin sobresalto?* Interrogação a exprimir um desejo ao qual ele acrescenta serem esses sobressaltos que tornam maiores as raízes do amor que os une. Como todo enamorado, tem sempre o pensamento cativo na figura amada, abstraído de tudo o mais, porque ela é o centro de todas as coisas e não duvida que o amor que dela recebe vai durar a vida inteira.

Muitos assuntos das cartas da fase que Dario Oses chama de “La época del amor secreto” estão presentes naquela que, também no dizer de Dario Oses, se agrupa sob a rubrica “Cuando el amor ya no se oculta”. A eles se acrescentam aqueles que o convívio da vida compartilhada propicia. Assim, nas cartas desta fase, há o anúncio de presentes (na verdade, poucos, apenas uma flor no seu aniversário, batatas de tulipas, *muchas cosas*), a narração de um sonho, onde passeou nas cidades europeias durante suas viagens, os amigos que, então encontra, notícias de sua saúde, já agora, com detalhes mais íntimos que a vida de casal autoriza como se referir a estar usando a última camisa limpa e a detalhes de sua higiene pessoal e a alguma medicação, a menção ao clima, aos aplausos que recebeu quando da cerimônia em que foi homenageado o poeta Mickiewicz, em Varsóvia. Ao escrever-lhe de Isla Negra, muitas são as referências a fatos do cotidiano: cachorros, eventuais convidados. E, observações um tanto ácidas sobre alguns amigos que

revelam, nessa correspondência, uma faceta desconhecida do Poeta. Quanto ao mais, nada de excepcional como ele próprio reconhece na carta de 22 de novembro de 1955: *No me dirá, mi amor, que no la he tenido informada de mis pequeñas cosas que son casi siempre las mas importantes*. E que não se mostram muito além do seu reduzido universo. Daí não ter conseguido Dario Osés identificar muitos dos personagens ou situações mencionadas e suas notas se reduzirem às poucas informações que lhe foi possível obter. Assim, o nome da nova casa que pensavam construir, sobre a sua casa na França e a empresa encarregada de vendê-la, alguns amigos, a Feira realizada em Valparaíso que expôs objetos que lhe pertenciam. Interessante, a nota que esclarece uma expressão usada por Neruda que estava escrevendo suas memórias: o P. de que fala se refere ao Partido Comunista Chileno.

Tendo em vista que a maior parte destas cartas foi escrita em casa, o papel foi aquele encabeçado pelo logotipo de Neruda. Com o timbre de Isla Negra, apenas uma carta. Em papel comum, uma ou outra carta. Postada de Amsterdam, aquela escrita num aerograma e outra, em papel timbrado do Palace Hôtel de Bruxelas. Num envelope a ele endereçado, escreveu uma frase apenas e duas frases num pequeno papel marrom. E três postais enviados da Rússia, com imagem da Rússia, de Amsterdam, de Londres (ambas as fotos são de torres com relógio) e do Rio de Janeiro com imagem da Holanda.

Em 1955, Neruda viaja a Europa para ser jurado do Prêmio Stalin da Paz, estar presente no Consejo Mundial de la Paz na Filândia e nas comemorações do Centenário da morte do poeta Adam Mickiewicz na Polônia. Escreve para Matilde uma carta de Amsterdam, um postal, voando para Bruxelas e uma carta de Bruxelas, duas de Varsóvia, outra de Berlin e um postal da Rússia em que diz que logo avisará quando estiver de volta. Pela correspondência, se tratou de uma curta estadia, pois a primeira carta data de 25 de novembro e a última mensagem, de 7 de dezembro. Segundo Dario Osés, provavelmente de 1956, ano em que Neruda esteve no Brasil, o postal escrito durante o voo para o Rio de Janeiro, curiosamente com imagem da Holanda. De 1966, apenas três mensagens. Escrita de Isla Negra em 4 de abril, quando Matilde viajara a Buenos Aires, uma carta longa e datilografada. Também de abril deste ano, do dia 30, um bilhete escrito numa *taberna solos com Campari y océano*. O *solos* se refere a Manuel, provável

amigo ou conhecido, não identificado por Darío Oses, que o acompanhava e que também, no bilhete, escreve umas palavras. Uma semana depois, no dia 7 de maio escreve umas linhas, dizendo que não recebera nem notícias dela nem de Alvarez quem tampouco foi identificado por Darío Oses. E será apenas quase um ano depois, no dia 3 de maio, que Neruda vai enviar um bilhete para Matilde cumprimentando pelo onomástico e mandando uma flor. A maioria das cartas data de 1973 e são aquelas enviadas quando Matilde viajou para a Europa no intuito de vender a casa que haviam comprado na França. Nelas, ou não aparecem referências ao lugar de onde estão a ser escritas, que os dizeres não deixam dúvida tratar-se de Isla Negra ou Isla Negra é, efetivamente, mencionada: uma vez, com todas as letras em caixa alta e outras três vezes, com o nome escrito por inteiro. E, ainda, cinco vezes, usando apenas as iniciais e duma feita, a inicial da primeira palavra e a segunda palavra por inteiro e, ainda, cinco vezes, usando apenas as iniciais. Uma vez, a inicial da primeira palavra e a segunda palavra por inteiro.

Neste ano de 1973, Neruda já se encontrava enfermo. No entanto, ainda que, eventualmente, acometido de novos achaques e, pelo que consta em uma de suas cartas, acamado, a escrita de Neruda, nestas cartas, se apresenta, quase sempre, na horizontal, indicando um estado de estado de espírito isento de pessimismo como seria o esperado. O que, sincero ou não, é reafirmado pelas suas palavras ao ser atacado por uma nova infecção que, segundo a pessoa que o estava cuidando, estava a melhorar, ele filosofa: *Pero no se alarme. A la lista de plagas una mas no importa*. Por vezes, sua escrita se mostra levemente inclinada para a direita. Uma única vez, escreve nos dois lados da folha. Em contrapartida, muitas vezes, usa as margens. Numa das cartas, escrita em duas folhas, na primeira delas, um pouco ascendente e na segunda, na horizontal. Na sua margem superior, e escrita ao contrário, a informação de que é bem cuidado pela pessoa que o atende. Também, uma única vez, se permitiu escrever nos dois lados da folha. Às vezes, escreve acima do logotipo e ao contrário dizendo sobre o modo como estava sendo bem tratado e assinando no canto inferior direito, na vertical. Tais acréscimos se relacionam a pedidos ou a informações sobre o carro ou neles seguem recados para alguém. Ou se despede. Uma vez, no lugar de seu nome desenha um minúsculo cão. Seis pequenos desenhos ele coloca

na margem da carta datilografada. Somente uma vez, nas últimas duas linhas da carta de 18 de abril, usa outra cor de tinta o que se constitui uma exceção pois sempre usa tinta verde.

Como é de seu costume, Pablo Neruda continua a registrar a data em que escreve de maneira bastante diversa. Numa das cartas de 1955, menciona o nome da cidade, o dia do mês abreviado e o ano, também abreviado. Noutra, apenas o nome do mês abreviado e o dia. Numa terceira, a data completa sem a menção da cidade e na carta que segue o nome da cidade, o dia do mês. E de Berlim, escreve o nome da cidade, o dia do mês, o nome do mês abreviado e o ano. Na carta de 1966, excepcionalmente, anota a data apenas em números: 4-4-1966. Em dois bilhetes, acrescenta o advérbio e o dia da semana: *hoj 30* e *domingo 7*. Nos dois casos, completa a informação na linha seguinte. O maior número de cartas do período em que o Poeta e sua mulher já moravam na mesma casa é do ano de 1973: as que foram enviadas a Matilde quando ela viajou para vender a casa em Paris. Em cinco delas, não consta o ano. Inclusive a última delas que se refere à volta de Matilde, diz apenas, *hoj sábado*. Nas outras, Neruda escreve dia, mês e ano, mas cada vez numa disposição diferente: em abril, numa delas; Isla Negra e na linha de baixo, *16 de abril 73*; dois dias depois, inicia a data com o ano abreviado, *73*, seguido de Isla Negra e na linha seguinte, *18 ab*. Em maio, escreve *73*, embaixo de I. N. [Isla Negra abreviado], seguido de *7 de Mayo*; no dia seguinte, escreve *8 de Mayo*, seguido, depois de uma vírgula, *de 1973* e após um ponto as iniciais de Isla Negra. Já no dia 11, começa com I. Negra, na linha seguinte *Sábado 11 de Mayo* e na outra linha, 1973. Finalmente, uma exceção: quando coloca o ano e na linha seguinte, *viernes santo*.

Todas estas cartas usam *usted* como pronome de tratamento. Quanto ao vocativo, em três cartas eles não existem e nas demais se resumem a três: *Amor* e *amor mio*, *Mi perra* e *Patoja*, com suas variantes: *mi perra*, *perra mia*, *perra rica*, *mi perrona*, *sin perra*, *mi perrísima*, *Perrísima mia*, *Pat Hoja*, *adorada perrotilla*, *patoja mia*, *mi Patoja*, *mi Patojera*, *Patojita mia*, *Patojuna*, *Patojona*, *Mi Patojona*, *mi patojenta*, *Patojilla*, *Mi Patojina*. E *Mi Patoja adorada* que aparece, também no fim de uma das cartas cujo vocativo foi *Amor*. No corpo da carta, antecedendo a promessa de que não mais irão se separar, os epítetos: *mujercita mia*, *fiera humana*.

Quanto ao assunto, nas cartas que enviou da Europa, Neruda conta o que fez em Amsterdam, em Bruxelas e o que lhe parece importante: seu cotidiano, como dormir a sesta, relatar o sonho que teve, anunciar que vestiu a última camisa limpa, tomar chá, ter estado com um amigo cujo cão era igual a Donegal, ir às festas programadas, suas andanças por Berlin, os trajetos que faz, com quem irá viajar, onde se hospeda e o que vê da janela do hotel, sobre o livro de Volodia que acabara de ser publicado. Por vezes, insere algumas linhas descritivas sobre o tempo: *nieve por todas partes, Hace un cielo Blanco, casi frío, um dia velado y triste* ou *hay mucho sol y hace frío en la calle*. Também, o que lhe é habitual, solicitar coisas como na carta em que pede a Matilde que mande uns exames médicos para a Unión des Ecrivains de Moscou. Ou, anuncia ter comprado batatas de tulipa para o jardim. E o pouco dinheiro gasto.

Já nas cartas de 1973, escritas em casa enquanto Matilde viajava para a França, os assuntos das cartas são bem mais prosaicos e por vezes mais do que terra à terra ao dar detalhes bastante íntimos sobre a sua doença e as novas complicações que vão aparecendo, que passou o dia na cama, que é medicado e atendido *en todo* por uma pessoa de nome Margarita que segundo diz *es muy buena (me lava y me polmadea; me lava y me cuida)*. Ou que recebeu visitas para almoçar. Triviais, as bisbilhotices sobre gente conhecida, os problemas com o carro e, eventualmente, com a casa, as dificuldades com os empregados, sua menção a dinheiro ou à falta dele. Como faz sempre, o pedido de coisas como fumo, *mucho tabaco* e o que precisa para limpar o cachimbo, remédios, carrancas, cachorros. Insistentemente, *Por ningún motivo deje de comprar la mesa de plástico y las sillas*.

O que, realmente, mudou nessas cartas onde prevalecem os assuntos cotidianos, foi o tom em que foram escritas. Por vezes descritivo, por vezes narrativo, uma ou outra vez lamurioso ao se queixar de solidão – *nunca he estado más solo*. E, embora enfermo, a recaída que o impede de ir a Buenos Aires para receber Matilde quando volta da Europa, não parece preocupá-lo porque aconselha: *No se amargue por esto, todo va bien y esto pasará*. E a não ser por um jogo de palavras em carta de 1966, *mi vida se había hecho mendicante por falta no de talones, sino de talonários* e uma referência alegre ao “recados” para Matilde, que, no seu dizer, *Catas, tórtolas, diamantes, y canários sin excluir la Panda le mandan trinos, zumbidos y pelos (de la Panda)*, não mais aparecem nessas

cartas da fase “Cuando el amor ya no se oculta”, as brincadeiras que fazia nas anteriores. Em contrapartida, nelas se fazem presente a ironia, o sarcasmo, a crítica.

Refere-se a um discurso que deveria fazer sobre Praga, como *discursito* indicando com esse diminutivo a pouca importância que lhe estava dando. Aos norte-americanos que o convidaram a participar no Congresso do Pen Club em Nova Iorque, oferecendo-lhe duas passagens, ele chama de *buenos gringos*, expressão que, certamente, estava bem longe de ser cordial.

Três vezes se refere, como se tivesse contas a ajustar, depreciativamente ao assim digamos, amigo Homero Arce que o estava ajudando na redação de suas memórias. Porque não quis ir uma noite, desculpando-se por falta de transporte, quando Neruda estava disposto a escrever e, então, o chama de *mañoso (aquele que tem manias)*; outra vez, dúvida de sua palavra (que sabia dirigir porque havia aprendido de criança), assertiva que leva Neruda a concluir: *no tengo porque no creer a una persona con antecedentes oficiales tan correctos*. E, ainda, uma terceira vez, inamistoso escreve: *Homero me causa preocupaciones por su manera de andar: descubri que se hace el cojo, y por ese camino no se puede llegar muy lejos, sino a la cojera*. Quanto às críticas, não se priva de fazê-las a pessoas que lhe estão bem próximas. De Baltasar Castro, seu amigo de muitos anos e que, inclusive, como lembra Dario Oses, na condição de Presidente da Câmara dos Deputados, fizera gestões para apoiar-lhe a candidatura ao Prêmio Nobel, comenta que ele deseja ir a Estocolmo e opina: *es el colmo (é o cúmulo)*. De sua irmã diz: *Laura es un fantasma tuerto, la pobre*; de Margarita Aguirre, amiga e comadre, opina que, na sua carta, manda novidades que parecem velhas; de uma amiga que vai almoçar na sua casa observa que *Ella con los labios blancos parecia una negra. A cada momento decía chucha como un Matta cualquiera*. De Miguel Angel Asturias, que ao receber o Prêmio Lenin disse ter ficado muito honrado e que depois protestou por *la sentencia de los jurados* diz que *tal atitude parecería de mal gusto*. Se a crítica apreço minimizada pelo uso do condicional, a amplia ao acrescentar *Pero adivino que la estrategia de Blanquita [a mulher de Miguel Angel Asturias] es hacer ese movimiento envolvente para sacarse tambien el outro premio*. Assertivas que exprimem uma perversidade ao que tudo indica injustificada pois as atitudes de Asturias não parecem lhe aportar nenhum prejuízo e que se mostra estranha se relembradas as palavras de Neruda ao evocar, nas suas memórias (*Confieso*

que he vivido, 1974, p. 220) os dias que passou na Guatemala quando ele e Miguel Antel Asturias estiveram juntos por uma semana: *Comprendimos que habíamos nacido hermanos y casi ningún día nos separamos* (NERUDA, 1974, p. 220). Amizade que será posta à prova quando o escritor guatemalteco, em missão diplomática na Argentina onde Neruda chegara, vindo do Chile, lhe cede o próprio passaporte para que Neruda possa burlar a perseguição de que era vítima e viajar para Paris, o que dificilmente poderia ser feito em condições normais pois estava sendo procurado pela polícia de seu país (NERUDA, 1974, p. 260). Sobre o filho de Alberto e Olga Mántaras que lhe emprestaram a casa no litoral uruguaio para passar um fim de ano com Matilde, comenta que ele apareceu sem avisar para o almoço e *tan sombrío como antes y con la chica que está mejor, mas gordita y compensa la estolidez* [a parvoíce] *del ex-presidiario*. De fato, Rafael Mántaras fora detido, acusado de vinculação com os tupamaros segundo nota explicativa de Dario Oses que também se refere à carta que Neruda teria escrito ao casal amigo, não apenas convidando-os para passar o Ano Novo juntos como se oferecendo: *Si piensan que en algo puedo ayudar piensa que haré lo que me pidan*. E se permite, ainda, dizer de suas empregadas: *Su delirio es retratarse. Hoy vino un fotógrafo especial, de el Tabo, a retratarlas. Por suerte la máquina no retrata sus exalaciones*. E, exceção, o emprego da palavra *mierda* para mostrar descontentamento face à falta de cartas de Matilde.

Por uma vez, nessa correspondência, Neruda não se despede. Numa poucas linhas escrita a bordo do avião que o levava a Bruxelas, diz que está bem, acabara de tomar chá, que perdeu o chale (*nuestro chal*) e termina perguntando *Y ud?* Nas demais cartas as despedidas enviam beijos: *mil besos, besos mil, Besos y besos y besos, Besos de su cane, Todos los besos de su cane, Todos los besos de Su Suyo, Todos los besos de su P., Un gran beso*. Ou acrescenta reafirmações de amor: *Muchos besos y todo mi corazón; Hasta pronto mi Patoja adorada, cuídese y cuídeme; Le mando millones de besos y algo mas; Esto es todo, agregándole sólo los besos que se merece mi adorada Patoja; Todo menos el dolor de no tenerla en mis brazos y besarla con tanto amor que nadie puede disputarle; La quiero y la beso; Le anticipo algunos besos para Ud. y para los canes; Todos los besos para su boca, todo mi amor para mi adorada perrotita*. Por vezes, as expressões de amor são breves: *para Ud mi corazón entero; La ama; Perrotita, hasta luego; Hasta luego mi amor; La espero y la quiere*.

Quatro cartas, Neruda não assina. Numa delas, desenha um pequeno cão o que está em sintonia com a assinatura da maior parte dessas cartas: quatro vezes escreve *su cane*. Uma vez *su can*, outras vezes *Su Perro Cane*, *Su perro can*. Também, *Su perro*, *su perro* e *su P* [acrescentando] (*de Pablo y de Perro*). Ou, *y solo suyo*. Nas demais, apenas P. (também antecedido do possessivo *su* ou do possessivo reafirmado pelo advérbio *su suyo P*.) Verdadeira exceção, a mensagem de duas linhas em que assina seu nome completo: Pablo Neruda. E, assim esconder seu nome poderia ter sido considerado, nas cartas pertencentes à primeira fase, uma ingênua tentativa de nelas não revelar o nome do verdadeiro autor das cartas. Nesta segunda fase, porém, tal cuidado não seria mais necessário uma vez que já estava casado com Matilde. Eludir o seu nome, assinando a meias, teria, então, um outro significado?

Ao viajar, na década de cinquenta, Neruda lamentou que Matilde não estivesse com ele quando assistiu ao balé *Romeu e Julieta* em Varsóvia ou quando passeou pela cidade velha de Bruxelas, considerando ser desleal ver, sozinho, a sua beleza. Então, afirma e reafirma *que la próxima vez vendremos juntos; nunca nos separaremos; ya no volveremos a separarnos*. Referindo-se a algum assunto de seu interesse diz que tudo será resolvido menos *el dolor de no tenerla en mis brazos*. E promete: *espéreme que haremos el mas lindo viaje bien apretados los dos*. Essa falta que Matilde lhe faz, ele irá, também, expressar quando lhe escreve de Isla Negra. Ao mencionar que dez canários estão no quarto, acrescenta que lhe falta o canário de Coihueco, isto é, Matilde cantora. Porém, a não ser dizer-lhe que *figura en el sitio central de mi geografia*, na carta em que reconhece serem as notícias que lhe conta de *poca extensión geográfica*, as declarações de amor irão se limitar a brevíssimas expressões. Ou acrescenta reafirmações de amor: *Muchos besos y todo mi corazón; Hasta pronto mi Patoja adorada, cuídese y cuídeme; Le mando millones de besos y algo mas; Esto es todo, agregándole sólo los besos que se merece mi adorada Patoja; Todo menos el dolor de no tenerla en mis brazos y besarla con tanto amor que nadie puede disputarle; La quiero y la beso; Le anticipo algunos besos para Ud. y para los canes; Todos los besos para su boca, todo mi amor para mi adorada perrotita*. Por vezes, as expressões de amor são breves: *para Ud mi corazón entero; La ama; Perrotita, hasta luego; Hasta luego mi amor; La espero y la quiere*.

Conclusão

A epistolografia de Pablo Neruda é muito vasta e dela fazem parte as cartas de amor que foram salvas porque é muito provável que algumas tenham sido perdidas e outras ainda permaneçam desconhecidas. Como companheira e musa maior de sua poesia, Matilde Urrutia é destinatária das expressões de um grande poeta mas, também, depositária de informações sobre itinerários percorridos, situações vividas que revelam idiossincrasias expressas na espontaneidade de uma primeira pessoa que se dirige àquela a quem sentimentalmente está ligado.

Jorge Edwards no Prólogo ao livro de Abraham Quesada Vergara, *Correspondencia entre Pablo Neruda y Jorge Edward* diz que o Poeta era um *corresponsal chistoso, chispeante, bromista* (QUESADA VERGARA, 2012, p.13). Facetas que não estão ausentes nas suas cartas de amor para Matilde Urrutia como, também, se constitui algo de comum na sua correspondência – o habitual uso de apelidos. E, como já o fizera Stendhal nas cartas que escrevia, colmadas de brincadeiras e invenções de nomes e, no entanto, circunspectas em relação a determinadas pessoas, assim, também, dependendo do destinatário escreve Neruda. Que sirva de exemplo a carta que escreveu a Don Carlos Ibañez del Campo, então Presidente do Chile, reivindicando seu direito de eleitor, anulado ao ser promulgada a lei que declarava proscrito o Partido Comunista do Chile e impedia seus militantes de votar (NERUDA,1978, p. 341). Ou aquelas que escreveu ao poeta equatoriano Jorge Carrera de Andrade nas quais, no entanto, não resistiu à tentação, como sempre soia ocorrer na sua correspondência para Matilde, de encomendar coisas. No caso, como o poeta equatoriano estivesse nos Estados Unidos, onde, segundo Neruda, havia *lojas de caracóis*, pediu-lhe dois exemplares famosos, o *Tridacna Squamosa* e o *Argonauta Argo* para a sua coleção (QUESADA VERGARA, 2012, p. 51).

Estas cartas para Jorge Carrera Andrade se apresentam segundo os modelos usuais, com data, vocativo, despedida e assinatura com o seu nome completo. Não as que escreveu, para Jorge Edwards em que, muitas vezes, inventa-lhe apelidos, (um deles, Pedwards, usado quando está, por alguma razão, descontente com ele). Igualmente, em relação às datas, omite alguma vez, o ano. Também, o lugar de onde escreve, talvez porque isso fosse

evidente ou porque, ao usar o papel timbrado de Isla Negra acreditasse ser desnecessário mencioná-lo.

O presente estudo das cartas de amor de Pablo Neruda a Matilde Urrutia se constitui, sobretudo, um trabalho descritivo que se detém no papel em que as cartas foram escritas, nos detalhes quando à letra e sua disposição na folha, nos elementos usuais da missiva como data, vocativo, assunto, assinatura, mas, também, nos sentimentos que foram expressos no intuito de tentar compreender a idiosincrasia do homem que as escreveu. Pablo Neruda *não brincava com seu nome próprio* [...] diz Jorge Edwards (QUEZADA VERGARA, 2007, p. 14). No entanto, nessas cartas de amor para Matilde foi sempre o que ele fez assinando-as de muito diversas maneiras e, apenas, uma vez no dia COMPLAR Pablo Neruda.

Muitas outras cartas de amor e para outras destinatárias o Poeta escreveu. Albertina Azócar, um grande amor de sua juventude, recebeu dele mais de cem cartas (LOYOLA, 2014, p. 79). Tereza Vásquez destruiu as cartas recebidas depois de tê-las transcrito, permitindo, assim que fossem publicadas como as de Albertina Azócar nas *Obras completas, V*, organizadas por Hernán Loyola. Para Delia del Carril, durante o tempo em que com ela viveu também escreveu muitas cartas. Já separada do Poeta, ela as emprestou para um amigo e, até 1997 elas não haviam sido recuperadas (SAEZ, Fernando, 1997, p. 45). Escrita em diferentes momentos de sua vida, abrangendo juventude, maturidade e últimos anos, essas cartas de amor se abordadas sob um prisma comparativo, poderiam talvez, ser reveladoras de um algo mais desse universo amoroso do Poeta que ainda intriga ao permanecer protegido nos seus mistérios. Um estudo que poderia resultar instigante, pois, se algum mistério chegasse a ser revelado, outros tantos, certamente surgiriam em meio aos muitos segredos. Segredos que, presume-se, os amorosos nunca irão permitir que se desvendem.

REFERÊNCIAS

LOYOLA, Hernán. *Obras completas de Pablo Neruda*. V.5. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1999-2002

_____. *El joven Neruda*, Santiago de Chile, Penguin House Grupo Editorial, 2014.

NERUDA, Pablo. *Cartas de amor*. Edición, introducción y notas de Darío Oses. Barcelona, Seix Barral, 2010

_____. *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974

Para nacer he nacido. Barcelona, Seix Barral, 1978

QUEZADA VERGARA, Abraham. *Correspondencia entre Pablo Neruda y Jorge Edwards*. Santiago de Chile, Alfaguara, 2007.

_____. *Pablo Neruda y Jorge Carrera Andrade*, Quito-Ecuador, Libresa, 2012

SAEZ, Fernando. *Todo debe ser demasiado*. Biografía de Delia del Carril. La Hormiga. Providencia. Chile, Sudamericana, 1997.

ÍNDICES DE HIBRIDISMO CULTURAL EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*

Paulo Sandrini (paulosandriner@gmail.com)
Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE)
Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: Hibridismo cultural – conceito utilizado para descrever processos interétnicos e de descolonização, bem como para discutir cruzamentos de fronteiras e as implicações de múltiplos deslocamentos dentro de um espaço nacional ou entre continentes – é o escopo deste artigo, tomando por base ainda a descrição de fusões artísticas, literárias e de comunicação em meio às novas culturas surgidas em regiões de mesclas culturais. O romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, será analisado dentro dessas perspectivas. Portanto, assuntos relacionados à identidade cultural e algumas conceituações a respeito do tema, bem como o hibridismo em algumas de suas facetas (trocas culturais, metrópole multicultural como espaço propício a mesclas, deslocamentos, diglossia e reconversão) serão debatidos neste estudo.

Palavras-chave: Hibridismo cultural. Identidade, Milton Hatoum. *Relato de um certo Oriente*.

CULTURAL HYBRIDITY LEVELS IN *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*

Abstract: Cultural hybridity – a concept applied to describe interethnic and decolonizing processes, as well as to discuss border crossings and the implications of multiple displacements within a national territory or between continents – is the scope of this article, further based on the description of artistic, literary and communicative mergers among the new emerging cultures in regions of cultural blends. The novel *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum, will be analyzed within such perspectives. Therefore, issues related to cultural identity and some concepts on the subject, as well as hybridity in some of its facets (cultural exchanges, the multicultural metropolis as a favorable space conducive to blends, displacements, diglossia and reconversion) will be discussed in this study.

Keywords: Cultural hybridity. Identity. Milton Hatoum. *Relato de um certo oriente*.

Artigo recebido em 29 jun. 2015 e aceito em 17 jul. 2015.

Introdução

Nos últimos anos, sobretudo a partir das décadas finais do século XX¹, a noção de hibridismo cultural vem ganhando ênfase considerável nas ciências humanas. É nesse período que a crítica cultural se volta com maior vigor à discussão e ao valor desse conceito utilizado para descrever processos interétnicos e de descolonização, processos globalizadores e cruzamentos de fronteiras, bem como as implicações desses múltiplos deslocamentos dentro de um mesmo espaço nacional ou entre continentes.

A apropriação do conceito de hibridismo, contudo, ocorre também para descrever fusões artísticas, literárias e de comunicação em meio às novas culturas engendradas em regiões de prolíficas misturas ou espaços de fronteira. Não por acaso, as produções crítica, artística e literária, derivadas dos cruzamentos étnicos, raciais e culturais ocorridos nas últimas décadas vêm contaminando a cultura de modo geral e, importante ressaltar, também as reflexões da academia². Por isso, vemos aqui a oportunidade para estabelecer uma discussão que se volte ao campo literário – mais especificamente o da literatura brasileira contemporânea –, e que tenha em seu escopo as questões mesmas do hibridismo cultural e, conseqüentemente, questões identitárias.

Discorrendo um pouco, então, sobre questões de identidade, destacamos aquelas relativas a uma composição do sujeito não mais tecida de uma única identidade, mas, sim, como salienta Hall (2003), de várias identidades, algumas contraditórias ou não resolvidas; e isso se liga diretamente ao fato de que, na modernidade, o próprio processo de identificação, por meio do qual projetamos nossas identidades culturais, tornou-se provisório, variável e problemático. A identidade tornou-se uma *celebração móvel*³, transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. E uma vez que a identidade muda de acordo com o modo como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida⁴. Dentro, então, de um universo tecido por processos multiculturais, de variadas possibilidades de identificações, de possibilidades de trânsito cultural disponíveis para o sujeito, é que buscamos situar a obra literária que abordaremos neste trabalho. Trata-se de *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, romance marcado fortemente não apenas

pelo jogo de memórias cambiantes de seus personagens (que vão tecendo ao longo da ficção a história de conflitos e angústias de uma família de ascendência libanesa), mas também – em decorrência de sua trama desenrolada em Manaus, cidade marcada pelo multiculturalismo e pela hibridação – por um universo matizado de variados costumes e línguas, resultante da convivência entre pessoas de diferentes nacionalidades. Tem-se assim, por ponto de partida, que a obra de Milton Hatoum é o retrato do Brasil como local de pulsantes cruzamentos de culturas, em que a metrópole⁵ surge qual ambiente propício à troca cultural, ainda que *Relato de um certo Oriente* possua um ajuste de foco no espaço intimista (a casa) para aludir ao caráter local. É a metrópole como zona de fronteira, que pode ser descrita como “intercultural”⁶, não apenas como lugar de encontros, “mas também de sobreposições ou interseções entre culturas”⁷. E nesse sentido ainda, de caráter espacial, a obra de Milton Hatoum desenha, mesmo que a partir do local, um mosaico intercultural que nos remete ao pensamento de Canclini (2003) sobre as nações. Essas, na visão do teórico argentino, são palcos multideterminados por uma variedade de sistemas culturais que se cruzam, se interseccionam, se interpenetram. Diz ainda Canclini (2005) que isso tem reflexos no sujeito; ou seja, tal heterogeneidade conduz a uma coexistência de múltiplos códigos simbólicos dentro de um mesmo grupo e dentro de um mesmo sujeito. A identidade se torna poliglota, multiétnica, migrante – traz em si o conceito de deslocamento. É a identidade como ponto em que se encontram várias culturas.

Relato híbrido

Tendo em mente essas questões e tratando, enfim, de *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, podemos, para iniciar a discussão sobre hibridismo no romance, dizer que esse nos apresenta uma narradora que é reflexo de um descentramento proveniente do convívio entre culturas distintas. Adotada por uma família libanesa quando criança, a personagem se mostra emocionalmente inconstante pelo fato de pertencer a dois universos culturais. Filha adotiva do casal libanês (Emilie e seu marido), a narradora pode ser vista como indivíduo híbrido se nos lembrarmos do que diz Burke (2003) sobre o hibridismo referente a filhos de pais originários de culturas diferentes (reitera-se: ela é adotada, nascida no Brasil): a vida entre culturas distintas resulta em uma consciência dúplice.

Levando isso em consideração, vemos a figura da narradora constituída de traços de identidade que se acham moventes, sempre em processo de redefinição, pois transitam no terreno oscilante da dupla referência étnica. Essa imagem da fragmentação do indivíduo na figura da narradora, estilhaçada em sua identidade, surge de modo expressivo na passagem em que ela faz o desenho de um rosto com pedaços de papel de cartas rasgadas: “O desenho acabado não representa nada, mas quem o observa com atenção pode associá-lo vagamente a um rosto informe. Sim, um rosto informe ou estilhaçado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência” (HATOUM, 2005, p. 163).

A narradora é marcada também pela anonímia, reflexo de seu estado de indefinição perante o mundo que a cerca (um passado incerto e a dupla referência cultural). E, então, por meio do discurso tentará encontrar de algum modo sua ancoragem identitária no inconstante terreno das relações familiares e sociais. O ato de erigir simbolicamente (por meio da escritura) a história da família é para a narradora uma forma de encontrar para si mesma uma denominação, algo que lhe dê um lugar, um rosto como partícipe verdadeiro daquele núcleo familiar. E apesar disso tudo, dessa sua falta de denominação, é na sua figura, no seu discurso, que se concentra a capacidade de traduzir e transferir a experiência de toda uma tradição acumulada pela família e também um recorte da sociedade de Manaus, reveladora da formação de um país marcado pela hibridação cultural. Nesse sentido, devemos entender a constituição da narradora, em sua identidade, como sendo marcada pelo traço discursivo. É o sujeito que se constrói e é construído com matéria discursiva, lembrando Votre (2002, p. 89).

Há também, pode-se dizer, nesse universo movedição pelo qual transita o discurso da personagem narradora – que tenta criar a própria voz narrativa a partir da voz do outro – a busca da alteridade. A tentativa de conhecer o outro a partir não só do olhar mas também a partir de um processo de abertura dialógica (o discurso a respeito do / e vindo do outro; ou seja, uma recriação do outro por meio do discurso) – é uma tentativa de construção da identidade de todas as outras personagens, é dar-lhes voz própria, autonomia discursiva, ainda que essa autonomia não saia do plano do narrador⁸, como, achamos importante lembrar, salienta Bakhtin a respeito da imagem artística criada por Dostoiévski⁹. E, acrescentamos, em um romance que trata, entre outras coisas,

de questões identitárias, caso de *Relato de um certo Oriente*, buscar um fechamento, uma conclusão para os sujeitos-personagens talvez fosse mesmo incoerente com o fato de ser a identidade um processo em aberto, que se constrói durante toda a existência, e por isso mesmo um processo que nunca se conclui. Nesse sentido, e de modo bastante hábil, Milton Hatoum constrói sua ficção com uma variedade de vozes, criando assim um efeito fluante em que nada parece ser fixo, fechado, sólido.

Retomando a questão do sujeito hibridado em decorrência do convívio com pais originários de culturas diferentes (com um sentido aqui mais contundente: o de partição identitária), vemos que tal sujeito surge em *Relato de um certo Oriente* na figura do irmão da narradora, também adotado pelo casal libanês (e o único dos filhos a aprender o idioma árabe). A certa altura da narrativa ele revela:

Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com outro na Parisiense. E às vezes **tinha a impressão de viver vidas distintas**. Sabia que tinha sido eleito o interlocutor número um entre os filhos de Emilie: por ter vindo ao mundo antes que os outros? Por encontrarme ainda muito próximo às suas lembranças, ao seu mundo ancestral onde tudo ou quase tudo girava ao redor de Trípoli, das montanhas e dos cedros, das figueiras e parreiras, dos carneiros, Junieh e Ebrin? (HATOUM, 2005, p. 52, ênfase acrescentada)

O que vemos no trecho acima é o discurso de um sujeito marcado pela diglossia cultural, pelo biculturalismo – uma vida dupla. Acerca disso, interessam-nos as considerações de Peter Burke:

Em um mundo futuro da cultura global, poderemos nos tornar todos biculturais, vivendo uma vida dupla [...] Todos nós falaremos EFL (*English as Foreign Language*, inglês como língua estrangeira) ou qualquer outra língua mundial (chinês, espanhol, árabe) em algumas situações, mas manteremos nossa língua ou dialeto local em outras, participando da cultura mundial, mas mantendo uma cultura local. (BURKE, 2003, p. 106)

Dentro do universo de contato cultural exposto no romance, essa situação de diglossia surge outras vezes, fazendo com que as personagens, em determinados momentos, absorvam a língua estrangeira como se fosse a sua ou, ao contrário, falem em sua língua materna em vez de se comunicar na língua local. Na primeira situação, vemos Hindíé Conceição tentando se comunicar com outras pessoas ao encontrar a matriarca Emilie à beira morte:

Ela ligou pra casa de Hector Dorado, mas o médico não atendeu à chamada, pensando que fosse brincadeira de criança ou a voz de uma louca. Então ela discou para tio Emílio, que logo reconheceu a voz de Hindíé e entendeu o que ela falava. Na verdade, Hindíé comunicara-se em árabe com o médico da família. (HATOUM, 2005, p. 139)

Na segunda situação, temos Dorner em sua conversa com o marselhês do restaurante La Ville de Paris, após acharem o corpo de Emir:

Ele falava e perguntava ao mesmo tempo, mas tudo ficou no ar porque desatei a falar na minha língua materna. Só percebi que falava alemão quando o marselhês me pegou pelo braço e berrou: o senhor está falando sozinho. Ele tinha razão; pela primeira vez falava na minha língua comigo mesmo. (HATOUM, 2005, p. 66)

A questão de uma consciência dúplice e alternante se reflete ainda na oscilação da memória das personagens em relação ao espaço-tempo, num jogo de justaposições de elementos locais, cheiros e lembranças que alterna referências do local de origem e daquele em que se vive no presente. No romance de Milton Hatoum, tais justaposições são recorrentes, o que evidencia ser a obra fortemente marcada pela questão do deslocamento, do trânsito cultural a causar trepidações identitárias. Emilie (a matriarca) e o marido são imigrantes que partiram do Líbano; Dorner é um fotógrafo-viajante alemão; o irmão da narradora partiu para Barcelona; Hakim abandona a família rumo ao sul do país. É o romance em sua abordagem da realidade diaspórica. Nesse contexto migratório, sujeitos e objetos ao se encontrarem desvinculados de locais particulares ou de origem passam a

interagir com novos cenários culturais, o que os coloca em coexistências dinâmicas tanto de homogeneização quanto de heterogeneização cultural. E tais processos de hibridismo, por vezes incessantes e múltiplos, levam a uma relativização da noção de identidade. Assim, podemos destacar em *Relato de um certo Oriente* que as justaposições de tempos, lugares e objetos – fundindo passado (origem) e presente (novo contexto) – fazem com que as identificações se tornem flutuantes, gerando não apenas hibridação, mas também as crises de identidade tão comuns nessas situações. Ou seja, não há apenas um deslocamento do indivíduo em relação ao seu lugar no mundo social e cultural, mas também um deslocar-se de si mesmo.

Portanto, temos em *Relato de um certo Oriente* um campo de identidades múltiplas e compósitas, dúcteis a maleáveis.

Destacamos, então, alguns trechos em que coexistem e justapõem-se tempo, espaço e objetos.

Ela [Emilie] também falava sozinha, conversava em língua estranha até com os animais, e ultimamente despertava de madrugada e abria os janelões para contemplar um horizonte irreal formado de aldeias incrustadas nas montanhas de um país longínquo. E uma manhã, ao entrar na cozinha, Hindíé viu uma mesa repleta de iguarias que Emilie havia preparado durante a noite [...] Emilie informou que era apenas uma homenagem aos que ficaram no outro lado da terra. “Senti o odor do mar e dos figos, e desconfiei que os parentes de lá me chamavam”, disse. (HATOUM, 2005, p. 137)

É curioso, pois sem se dar conta, tua avó deixava escapar frases inteiras em árabe, e é provável que nesses momentos ela estivesse muito longe de mim, de Anastácia, do sobrado e de Manaus. Eu deixava de contemplar os arabescos do narguilé para ponderar sobre isso e aquilo, e tentava dar outro rumo ao assunto, uma reviravolta no tempo e no espaço, passar do Mediterrâneo ao Amazonas, da neve ao mormaço, da montanha à planície. (HATOUM, 2005, p. 90)

Duas salas contíguas se isolavam do resto da casa. Além de sombrias, estavam entulhadas de móveis e poltronas, decoradas com tapetes de Kasher e de Isfahan, elefantes indianos que emitiam o brilho da porcelana polida, e baús

orientais com relevos de dragão nas cinco faces. A única parede onde não havia reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos [...] de longe, o quadrado colorido perdia-se entre vasos de cristal da Bohemia. (HATOUM, 2005, p. 10)

Temos ainda em *Relato de um certo Oriente* a passagem que discorre sobre o rádio Philco da casa familiar, que ao mesmo tempo em que transmite notícias do Brasil capta estações do Cairo e de Beirute, num processo de justaposição, de sintonia entre ocidente e oriente a evidenciar o caráter da duplicidade de referências culturais das personagens¹⁰. E ainda: o patriarca, em *Relato de um certo Oriente*, faz suas orações diárias com o corpo voltado para a cidade sagrada de Meca; Emilie, cristã maronita, cultua santos católicos e se dedica a cozinhar quitutes cujos ingredientes vão das frutas amazônicas ao fígado cru de cordeiro. Podemos, por isso também, destacar a culinária presente no romance. Por meio da descrição de alguns pratos cozinhados na casa da família, a ficção nos dá uma noção daquilo que poderíamos chamar de fusão, que, segundo Burke (2003), é uma metáfora com função semelhante a de hibridismo. Atualmente, diz o historiador inglês, inspirada pela física nuclear, a linguagem da fusão é popular em contextos que vão da música à culinária; contudo, já foi usada, no passado, por Karl von Martinus, para ressaltar que a história do Brasil poderia ser descrita em termos de fusão de três raças, e ainda por Gilberto Freyre, em *Casa grande e senzala*, para discorrer sobre a “fusão harmoniosa de tradições diversas” (BURKE, 2003). Peter Burke, para exemplificar o termo fusão, fala a respeito da *Asian Fusion*, que se refere a restaurantes americanos que servem uma variedade de culinárias orientais. Fusão que não está distante, ressalta o historiador, da metáfora dos Estados Unidos como “caldeirão” cultural. E podemos acrescentar, sob esse ponto de vista de caldeirão cultural, que a metáfora da fusão também se aplica ao Brasil. E é essa ideia de caldeirão, de fusão, que podemos encontrar, implicitamente, em trechos que fundem os ingredientes culinários em *Relato de um certo Oriente*.

Já os objetos e situações de múltiplas origens e nacionalidades justapostos dão um sentido de intensa troca cultural que surge em decorrência do espaço ficcional escolhido por Milton Hatoum – um espaço urbano

marcado pelo trânsito de bens culturais, produtos e pessoas, o que engendra mais facilmente processos de hibridação. Manaus como cidade portuária traz a marca da pluralidade, espelho de diversidades, idas e vindas, de confluência de línguas e costumes, lugar de fronteira e, como ressalta Peter Burke, cruzamento da cultura local com a estrangeira.

Podemos, por isso mesmo, falar desse lugar, dessa Manaus hibridada que surge em *Relato de um certo Oriente*, como espaço de adaptação de práticas e saberes, que Nestor García Canclini nomeia como reconversão. Às vezes, de modo inesperado, não planejado, diz o teórico argentino, a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas. Tudo isso, resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Porém, frequentemente, a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Nesse processo, busca-se reverter um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em condições novas de produção e mercado¹¹.

Para finalizar nosso estudo sobre hibridismo cultural em *Relato de um certo Oriente*, destacamos mais uma passagem de reconversão, no capítulo 6, em que a narrativa trata da região portuária de Manaus, onde os homens, para exercer seu trabalho, ficam “grunhindo sons absurdos querendo imitar alguma frase talvez em inglês” (HATOUM, 2005, p. 125). Essa busca da comunicação em outro idioma, estabelecida no romance também nas classes populares (nesse caso, o homem portuário), deixa-nos perceber, dentro do território híbrido que é Manaus, uma estratégia de reconversão em que o trabalhador, como salienta Canclini (2003), busca adaptar seu saber para trabalhar e consumir na cidade; reformula, em decorrência de sua inserção em um universo multicultural e multilíngue, sua cultura de trabalho mediante as exigências produtivas que ora se apresentam. Podemos inserir, ainda, nesse contexto de transações e adaptações ocorridas nos processos de reconversão, o próprio espaço físico da loja *A Parisiense*, que atua em *Relato de um certo Oriente* não só como lugar em que circulam os imigrantes libaneses e outros estrangeiros em trânsito em busca de pouso e acolhida (o estabelecimento comercial é um ponto de integração do imigrante às várias camadas da sociedade brasileira), mas também como local que evidencia a transformação do modo de vida da família da matriarca Emilie para que possa se sustentar economicamente no

novo país. Do ponto de vista social, o comércio propiciava a integração do imigrante às várias camadas da sociedade brasileira¹².

Considerações finais

Esperamos que as análises realizadas neste estudo sobre a obra de Milton Hatoum possam ter aberto ao menos novas possibilidades e alguns novos pontos de discussão relacionados a questões de hibridismo e identidade cultural em obras da literatura brasileira. Obviamente que a ideia não era esgotar todas as possibilidades sobre o assunto, até mesmo pelas nossas limitações de espaço, por isso algumas (ou mesmo muitas) avaliações ficaram fora de nosso escopo. Um exemplo disso, só para que evidenciemos a consciência sobre o potencial do assunto, seria tratar, em *Relato de um certo Oriente*, dos sujeitos que são resistentes à hibridação. Ou ainda analisar alguns processos de resistência no aspecto inter-religioso ou cultural. Assunto, pensamos, para um trabalho à parte, somente sobre “aquilo que resiste à hibridação”, o que é necessário também se levar em conta, como salienta Canclini (2003), para se falar em processos de trocas culturais. Ainda assim, cremos que os pontos explanados neste artigo seguem uma abordagem que necessita fazer-se cada vez mais presente na crítica literária de um país marcado pela diversidade e pela hibridação cultural – ou seja, as distinções culturais que permeiam o país e que por vezes mesclam-se, fazendo deste território nacional um grande *patchwork* de identidades e identificações culturais.

Notas

¹Nestor Garcia Canclini, em *Culturas híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade*.

²Stelamaris Coser, em *Híbrido, hibridismo, hibridização*.

³Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*.

⁴Idem.

⁵No caso de Manaus, uma metrópole regional em formação, levando-se em conta o período em que se passa a ficção.

⁶Peter BURKE, em *Hibridismo cultural*.

⁷Idem.

⁸Pensamento de Bakhtin exposto em *Problemas da poética de Dostoiévski*, 3 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

⁹A saber: a imagem da inconclusibilidade do homem, do não acabamento, da incompletude do ser que se converte em inconclusibilidade estético-formal das personagens.

¹⁰Stefania Chiarelli Techima, em *O relato híbrido do imigrante*, in: *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*.

¹¹Nestor Garcia Canclini, em *Culturas híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade*.

¹²Stefania Chiarelli Techima, *op. cit.*

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BURKE, P. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*.

Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Cintrião. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.-

_____. *Consumidores e cidadãos*. Trad. Maurício Santana Dias. 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.--

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.-

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva

Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (org. Liv Sovik). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: UFMG/IUPERJ/FAPERJ, 2003.

HATOUM, M. Relato de um certo Oriente.

TECHIMA, S. C. *O relato híbrido do imigrante*, in: *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. Tese de doutorado, Depto. Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da PUC-RIO, 2005.

VOTRE, S. J. *Linguagem, identidade, representação e imaginação*, in: *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações* (orgs. Lucia M. A. Ferreira e Evelyn G. D. Orrico). Rio de Janeiro: Faperj/Uni-Rio, 2002.

eixos temáticos das próximas edições

2016, v. 14, n. 1: Intermedialidade: literatura e cinema

2016, v. 14, n. 2: Shakespeare intermediático

2017, v. 15, n. 1: Literatura fantástica brasileira

2017, v. 15, n. 2: Literatura fantástica de língua inglesa

2018, v. 16, n. 1: Literatura brasileira contemporânea

2018, v. 16, n. 2: Literatura de expressão inglesa contemporânea

Datas de submissão de trabalhos

número 1: 30 de maio

número 2: 30 de setembro

Endereço eletrônico para submissão de trabalhos

<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/index>

Contatos

brunilda.reichmann@gmail.com

ascamati@gmail.com

Endereço para correspondência

Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE

Cidade Universitária

Mestrado em Teoria Literária

Scripta Uniandrade

Rua João Scuissato, n. 1, Santa Quitéria

80310-310 Curitiba, PR

normas para submissão de trabalhos

- 1 Os trabalhos entregues para apreciação e possível publicação na revista *Scripta Uniandrade* do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade – deverão seguir os seguintes parâmetros:
 - Ser preferencialmente inéditos.
 - Ser redigidos em português ou inglês.
 - Ter no mínimo 10 páginas (cerca de 4000 palavras) e no máximo 20 páginas (cerca de 8000 palavras).
 - Incluir o título em português e inglês.
 - Incluir dois resumos (de 100 a 120 palavras cada um), antes do início do texto, um em português e outro em inglês.
 - Incluir, após os resumos, palavras-chave (de três a seis) em português e em inglês.
 - Ser digitados em folha A4, com espaçamento 1,5, fonte Arial 11.
 - Incluir no corpo do trabalho, entre aspas, citações de até três linhas. Citações com mais linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas pela margem de parágrafo, digitadas com espaçamento simples, fonte Arial 10, e não conter aspas.
 - Incluir referências às citações no próprio texto, entre parênteses. Exemplo: (MILLER, 2003, p. 45-47).
 - Incluir apenas notas explicativas no final do texto.
 - Seguir as normas da ABNT quanto à digitação das referências a serem incluídas depois da conclusão do texto.
 - Para livros, a entrada deverá ter o seguinte formato: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.
 - Para artigos publicados em revistas e periódicos, a entrada deverá ter o seguinte formato: ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, 2. série, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 101-124, abr. 2003.
 - Para citação eletrônica, a entrada deverá ter o seguinte formato: LIMA, G. *Referências de fonte eletrônica*. Disponível em: <http://www.format.com.br>. Acesso em: 21 set. 2006.
 - Ser enviadas aos editores, como anexo, via e-mail, sem identificação. A identificação deve ser enviada em outro anexo e conter o título do trabalho, o nome do autor e, em forma corrida, a titulação, a instituição da titulação, a instituição à qual está vinculado, o cargo que ocupa, o e-mail e o número do telefone.
- 2 Os autores deverão estar vinculados a uma IES. Exceções serão analisadas pelo Conselho Editorial.

- 3 Os autores poderão submeter apenas um trabalho para publicação por ano.
- 4 Trabalhos em coautoria devem ser escritos, no máximo, por dois autores.
- 5 O Conselho Editorial poderá recusar trabalhos que não atendam às normas incluídas na página anterior.
- 6 Depois de aceitos pelo Conselho Editorial, os trabalhos de pesquisa serão submetidos ao Conselho Consultivo para leitura, análise e parecer.
- 7 Por via eletrônica, o Conselho Editorial comunicará ao autor a avaliação feita por membros do Conselho Consultivo.
- 8 Artigos aprovados com restrições serão encaminhados aos autores para correções e/ou alterações. Em caso de não atendimento das solicitações dos consultores, a Comissão Editorial se reserva o direito de recusar o artigo.
- 9 Os artigos serão revisados por profissionais da área antes da publicação.
- 10 O direito de cópia referente aos artigos publicados pertence à Uniandrade.
- 11 O envio do artigo para publicação implica na aceitação das condições acima citadas.